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

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 25 (2005)

Artikel: Musik und Sprache : ein Problem der Antike - und ein Thema "zwischen" den Kulturen

Autor: Kaden, Christian

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835263

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 11.07.2025

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

Musik und Sprache: ein Problem der Antike – und ein Thema «zwischen» den Kulturen

Christian Kaden (Berlin)

Wer nach einer griffigen Definition antiker Musik Ausschau hielte, würde aller Regel nach Platons *Staat* zur Hand nehmen. Unter der Ziffer 398d ist dort die Dreiheit von logos, rhythmos und harmonia eingetragen:[1] von Wortfügung, zeitlich strukturierter Bewegung und Tonhöhenordnung – exakt das, was Lexika als die Essenz altgriechischer musiké, als ihre «Einheit von Dichtung, Musik und Tanz» auspreisen.[2] Dabei sehe ich den kundigen Leser sofort die Stirn runzeln. Denn bekanntlich handelt Platon am zitierten Ort gar nicht von musiké, sondern vom melos und dessen Bestandteilen. Man darf daher sogleich anfragen, ob zur Kennzeichnung der Symbiose aus Musizieren, Tanzen, Dichten die Vokabel «musiké» überhaupt gebraucht wurde. «Melos» erfasste das Phänomen ausreichend. Auch war es die ältere Prägung, die spätestens seit der Archaik zur Verfügung gestanden hatte.[3] Auf diesen Punkt werden wir zurückkommen. Im übrigen subsumiert Platon unter musiké, wo er den Terminus explizit verwendet, sehr Verschiedenes. Mehrfach sind Klangordnungen aufgerufen: Durch die Ohren gingen sie in den Menschen ein, wie durch einen Trichter;[4] Wohlgestimmtheit vermittelten sie im Wohltönenden.[5] Aber auch dialektische Rede und sprachlicher Diskurs können der musiké zufallen.[6] Und als trefflichste Sub-Spezies präsentiert sich die Philosophie,[7] für Platon die Geistform katexochen, um der Welt abzusterben – und dem Leben. Fülle des Verschwimmenden.

Kaum durchsichtiger liegen die Dinge beim «logos», den wir eilig als «Wort» oder «Sprache» übersetzen. Zumindest in pythagoreischer Sicht meint er auch eine Zahlenproportion, ein Mathema.[8] Und selbst dann, wenn man

1 Platon, *Sämtliche Werke*, übers. v. F. Schleiermacher, hrsg. v. W. F. Otto, Hamburg 1957 ff.
2 Frieder Zaminer, Art. «Griechische Musik», in: *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, hrsg. von C. Dahlhaus und H.H. Eggebrecht, Bd. 2, Mainz, München 1992, S. 149.
3 Der Sprachwissenschaftler Johannes Lohmann hat aus diesem Grunde – soweit mir gegenwärtig: als einziger, und als einziger zwingend – das «melos» zum «Oberbegriff der Musik als Wissenschaft und als Kunst» ernannt («Die griechische Musik als mathematische Form», in: ders., *Musiké und Logos,* Stuttgart 1970, S. 20).
4 Platon, *Politeia*, 411a.
5 Ebd., 522a.
6 Platon, *Gorgias*, 482b–c.
7 Platon, *Phaidon*, 61a.
8 Lohmann, «Musiké und Logos», in: *Musiké und Logos*, S. 1–15, hier S. 2.

ihn auf linguistische Aspekte zurückschnitte, bliebe die Spannung erhalten von verbaler Rede, Wort, Begriff sowie Sprache allgemein, lateinisch ausgedrückt: von oratio und ratio – wobei mit letzterer erneut die mathematische Verhältnismässigkeit konnotiert würde.[9] Kurzum: Wer über das Wechselspiel von Musik und Sprache in Alten Zeiten nachzudenken sich anschickte, müsste nicht weniger als zwei Fragen vorgängig beantworten: was Sprache an sich sei – und was Musik. Das könnte leicht über die Jahre dauern.

Ich möchte daher einen pragmatischen Weg einschlagen, der zu Fragen führt, weniger zu Antworten, zu Problemen, nicht zu perfekten Lösungen. Meine theoretische Poleposition wähle ich bei zwei Ansätzen, die während der 1980er Jahre kontrovers diskutiert wurden. Der erste geht zurück auf Georg Kneplers Modell einer Funktionsteilung von Musik und Sprache, jene fokussiert auf die «emotionale Aneignung» der Welt, diese auf ein dezidiert rationales Seinsverständnis.[10] Der andere Zugang stammt von Manfred Bierwisch, einem Linguisten. Er differenziert Sprache und Musik, Kategorien von Ludwig Wittgenstein aufgreifend, nach den Modalitäten des Sagens und des Zeigens, entsprechend ihrer logischen Form oder ihrer gestisch-emotiven Ausgestaltung.[11] Von Kneplers Ideen übernehme ich die Vorstellung einer durch die Geschichte nachweislichen Interaktion des Sprachlichen mit dem Musikalischen – so dass, unbeschadet funktionaler Abgrenzungen, Musik nicht etwa «zu sich selber» kommt,[12] sondern neben anderem auch «logogene», sprachgezeugte Elemente sich anverwandelt.[13] Zu Bierwischs Konzept beziehe ich skeptisch Stellung: dahingehend, dass es Musik einschnürt in ein Paket der Affektgebärden,[14] ganz besonders aber insoweit, als sein Sprachbegriff auf die logische Form abhebt, mithin reduktionistisch bleibt. Das Herzstück von Sprache formieren, nach Bierwisch, sogenannte Propositionen: «Ding-Repräsentationen», verknüpft mit der Repräsentation von Eigenschaften,[15] nicht ganzheitlich jedoch, in einem Zuge, sondern grammatisch-arbeitsteilig, Subjekte und Prädikate, Substantive und Attribute penibel auseinanderhaltend. Nicht die Reihenfolge oder zeitliche Anordnung

9 Vgl. Gérard Verbeke, Art. «Logos» (I), in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. v. J. Ritter und K. Gründer, Bd. 5, Basel 1980, Sp. 491 ff.

10 Georg Knepler, *Geschichte als Weg zum Musikverständnis*, Leipzig 1977, S. 123.

11 Manfred Bierwisch, «Musik und Sprache. Überlegungen zu ihrer Struktur und Funktionsweise», in: *Jahrbuch Peters* 1978, Leipzig 1979, S. 9–102.

12 Vgl. den durchaus inflationären Gebrauch solcher und ähnlicher Formulierungen, die sich auf Eduard Hanslick zurückbeziehen, bei Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik verstehen*, München, Zürich 1995.

13 Knepler, *Geschichte*, S. 108 ff.

14 Vgl. Christian Kaden und M. Bierwisch, «Musikwissenschaft und Linguistik», in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 25 (1983), S. 196–237.

15 Bierwisch, «Musik und Sprache», S. 50.

beteiligter Elemente ist bei ihnen ausschlaggebend, sondern die begriffliche Abstraktion per se. «Der grosse Schuh» wird, propositional, mit dem Satz «Der Schuh ist gross» vollauf identisch. Und sogar defiziente Ausdrücke (wie ein Sprach-Elève sie gebrauchen würde): «Schuh gross», «gross Schuh», könnten der logischen Form genügen. Bierwisch erblickt das Wesen von Sprache in der ‹langue›, im Begrifflich-Grammatischen, nicht in der ‹parole›, dem Redegeschehen[16] – samt seinen gestischen Einfärbungen.

Dagegen lässt sich Protest erheben. Immerhin haben neuere Sprechakt-Theorien zeigen können,[17] dass ohne eine Berücksichtigung realer Kommunikationshandlungen, ihrer Motive, Situationsbezüge und nicht zuletzt des konkreten Redeflusses, auch die Logik einer Aussage sich nur bedingt entfaltet. Extreme, und extrem anschauliche, Beispiele liefern die Tonsprachen, bei denen ein und dieselbe Lautgruppe je nach der melodischen Kontur rapide die Bedeutung wechselt. Nigel Barley, ein englischer Ethnologe, der längere Zeit beim Stamm der Dowayos in Nord-Kamerun zubrachte, hat eindrucksstark geschildert, was passierte, wenn er ein Kommuniqué mit falscher Tonlage ausstattete. In die rituelle Begrüssungsformel «Lacht Ihnen der Himmel?» konnten sich so dubiose semantische Zusätze einschleichen, z. B. «Lacht Ihnen der Himmel, Sie Schweinebacke?» (wobei ich Barleys weit obszönere Fehlleistungen in der Übersetzung bereits gemildert habe).[18] Persönlich wurde mir das Problem klar während einer Gastdozentur in Hong Kong, die ich zu wiederholten Ausflügen nutzte. Mit Englisch kommt man in Hong Kong nicht weit – und auch nicht ohne weiteres zurück zu seinem Ausgangspunkte. Also erwarb ich ein Minimum an Kantonesisch-Kenntnissen: die Proposition «hönggong dai hoc», «Hong Kong University». Rief ich sie Taxifahrern zu, lieferten sie mich immer wieder ab vor dem selben Tor zur selben Hochschule. Aber ich musste korrekt singen: «Hönggong dai hoc» (Abb. 1). Ein amerikanischer Kollege hatte mir die Melodie in einer Neumen-Notation aufgeschrieben; den Zettel bewahrte ich nahe bei meinem Herzen. Noch einmal: Ich drückte mit dieser Tonkurve weder Zorn aus noch Wohlbehagen – oder irgendwelche emotionale Begeisterung. Ich sprach, ausschliesslich, logisch richtig. An der Mündung des Perlflusses lernte ich Ciceros Spruch begreifen: «Est autem etiam in dicendo quidam cantus obscurior.»[19]

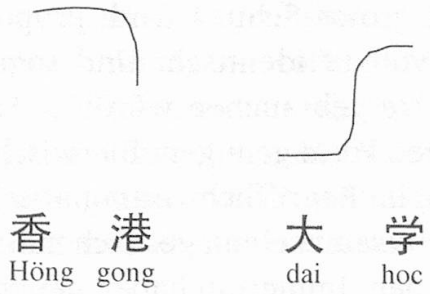
16 Zu den Kategorien vgl. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale,* Paris 1981.

17 John Rogers Searle, *Speech acts: an essay in the philosophy of language,* Cambridge 1970; ders. (Hrsg.), *Speech act theory and pragmatics,* Dordrecht 1980; ders., *Mind, Language, and Society: Philosophy in the Real World,* New York 1998; vgl. Hans Hörmann, *Meinen und Verstehen. Grundzüge einer psychologischen Semantik,* Frankfurt a. M. 1978.

18 Nigel Barley, *Traumatische Tropen,* München 2003, S. 67.

19 Marcus Tullius Cicero, «Orator ad M. Brutus» 18, 57, in: *M. T. Ciceronis rhetorica,* hrsg. v. A.S. Wilkens, Bd. 2, Oxford 1987.

Abbildung 1: «Hongkong Universität» in Kantonesisch



Das gilt nun aber auch für das Deutsche, das Französische, das Italienische: unsere Euro-Sprachen. Ob ich sage «Der Frühling ist gekommen» oder markiere, dass tatsächlich er erschienen sei (und nicht der Postbote oder der Gerichtsvollzieher), macht semantisch wie grammatisch erhebliche Unterschiede. Wiederholt habe ich daher vorgeschlagen, den Dualismus von logischer versus gestischer Form, Sagen versus Zeigen aufzubrechen – und durch ein mindestens dreigliedriges Paradigma abzulösen: bereits für die Fassung des Verbalsprachlichen. Neben die elementaren Begrifflichkeiten, die Propositionen, und die Modalitäten des Ausdrucksverhaltens, genauer sogar: zwischen diese Pole von abstrakter Logizität und Expressivität, hätte zu treten, was ich «logische Artikulation von Aussagen» nenne.[20] Und genau auf dieser Ebene der logischen Artikulation, die bei schriftlichen Äusserungen ‹stillschweigend› hinzuzudenken ist, können Musik und Sprache einander vielseitig begegnen. Dabei geht es nicht nur um die Respektierung der richtigen Wort- und Silbenakzente. Auch stehen gerade nicht emotive Neben-, Unter- und Zwischentöne zur Debatte, vielmehr: die rhythmische Straffung und Dehnung von Sinneinheiten, die Sinngliederung,[21] die Verteilung der Lautstärke- und Tonhöhenschwerpunkte, die Wahl einer passenden Intonationslinie[22] – welche den Appell von der Frage und der ‹objektivierten› Benennung trennt. Unter all den erwähnten Gesichtspunkten kann Musik die sprachliche Figuration verschärfen, bereits Deutliches zusätzlich verdeutlichen, jedoch auch verfremden und verzeichnen, auf dass am Ende das ‹Richtige› desto markierter in seine Rechte träte. Strawinsky verfährt so in der *Psalmensinfonie*, oder im *Oedipus Rex*, oder in den *Threni*. Aus ´Ödipus wird zeitweilig ein Ödípus, aus «Laudáte Dóminum», irritierend genug, «Laudaté Domínum» – damit die schlüssigen Artikulationen, die an den dramaturgischen Eckpfeilern hervortreten, ihre Eigentlichkeit behaupten und unter Beweis stellen. Nicht also, dass Strawinsky sich von der Sprache

20 Christian Kaden, *Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, was Musik sein kann*, Kassel 2004, S. 184.
21 Knepler, *Geschichte*, S. 111 ff.
22 Ebd., S. 118 ff.

frei machte.[23] Mit den Akzent- und Lautverschiebungen arbeitet er sich, auf den Spuren poetischer Diktion des Horaz übrigens,[24] in linguistische Strukturen tiefer erst hinein. Selbst rein instrumentales Melos kann, wie wir aus der Geschichte vielfältig erfahren, logische Artikulation in sich auffangen. Eine interrogatio aus Beethovens Klavier-, Quartett- oder Orchesterrezitativen ist allemal vom Gestus der Feststellung, des «Es muss sein!» unzweideutig abgehoben. Natürlich bleibt unbestimmt, was gefragt, was konstatiert werde.[25] Dennoch muss man selbst angesichts dieser entropischen Ausschweifungen die Melodie einer Frage oder Antwort in der deutschen, der französischen, der italienischen Satzbildung kennen – und erlernt haben. Die interrogatio eines Hönggong-Beethoven klänge anders.

Wenn wir vorläufig Bilanz ziehen, können wir also abbuchen:

(1) Es gibt zwischen Propositionalität und Expressivität, Sagen und Zeigen, Felder der Vermittlung. Sie haben am Gestischen ebenso teil wie am Logischen; vorzüglich erscheinen sie als Artikulationsmomente.

(2) Wo sich das Wechselspiel von Musik und Sprache historisch konkret einpendelt, hängt davon ab, welche Elemente des Sprachlichen ins jeweilige Zentrum der Interaktion rücken: Begrifflich-Abstraktes, Artikulatorisches, Expressives. Von Anbeginn jedenfalls ist das Verhältnis variabel, variations-, geschichtsfähig.

Vor allem für Vokalmusik – die wir ganz wesentlich meinen, wenn wir uns antike und mittelalterliche Überlieferungen vergegenwärtigen – eröffnet dies fruchtbare Perspektiven. Platons melos (um zu ihm zurückzukehren) ist eben nicht, wie zu lesen steht,[26] der «Gegenbegriff zu logos». Logisches und Melisches sind miteinander verzahnt, eingesenkt ineinander. Ob unser Philosoph dabei – noch – auf jene Singsprache abhob, die das Homerische Epos, auch die Chor- und Individuallyrik bis zu Pindars Zeiten getragen hatte, darf offen bleiben. Auch kann man die Frage zurückstellen, ob diese Singsprache – die in nachklassischer Zeit zerfiel und einem tonlich eingeebneten, vermutlich allen Polisbürgern verständlichen Idiom Platz machte –, eine poetische Sprache war oder Tonsprache schlechterdings.[27] Entscheidend

23 Vgl. aber Volker Scherliess, *Igor Strawinsky und seine Zeit,* Laaber 1982, S. 116.
24 Ebd., S. 114.
25 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik,* Bd. 2, Berlin 1976, S. 309.
26 Michael Maier, «Melodisch/Melodie», in: *Ästhetische Grundbegriffe,* hrsg. v. K. Barck, Bd. 4, Stuttgart, Weimar 2002, S. 43.
27 Vgl. grundlegend dazu Thrasybulos Georgiades, *Musik und Rhythmus bei den Griechen,* Hamburg 1958; Hermann Fränkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums,* München 1993; F. Zaminer, «Musik im archaischen und klassischen Griechenland», in: *Die Musik des Altertums* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 1), hrsg. v. A. Riethmüller und F. Zaminer, Laaber 1989, S. 123 ff.

ist, dass sie soziale Distinktionen schuf und eine mythische Erhebung von der Welt des Alltäglichen. Auch sei nochmals betont, dass das Sing-Sprechen seine Melos-Werte längst nicht aus Gefühlslagen allein, aus Stimmungen ziehen musste – obgleich diese mitgespielt haben werden –, sondern ebenso aus der Beachtung grammatisch-artikulatorischer Regelwerke, der Metrik mit ihren Längenakzenten und den Kürzen, der Strophenstruktur einschliesslich ihrer Bedeutungssegmente, jedoch auch semantischer Interferenzen durch Sinnfügungen, welche das Versmass überschreiten. Frieder Zaminer hat dies, an Dichtungen von Sappho, Archilochos und Pindar, aber auch an Chorliedern aus Dramen des Aischylos und des Sophokles, so detailliert beschrieben, dass auf seine Analysen hier verwiesen werden kann.[28] Hinzu kommt, dass melos direkt auf Leibliches anspielte, ja eine physische Komponente hatte. Bei Homer sind «melea» (Plurale tantum!) die Gliedmassen, figürlich, wörtlich.[29] Und das Verb «melpein» steht ein für die Konjunktion von Singen und von Tanzen.[30] Nicht abstrakte Bewegung ist rhythmos, sondern Körperbewegung.[31] So nimmt mit der Alten, vorklassischen (oder gerade-noch-klassischen) Poesie, die Platon in seine Troika logos-rhythmos-harmonia spannte, eine Tradition ihren Lauf, die über Jahrhunderte abendländische Kultur bestimmte. Singen und Sagen, dicere und cantare, als Einheit des Wechselbezüglichen, wurden zum Topos für gehobenes Musizieren wie gehobene Rede.[32] Den gregorianischen Choral als ein Aussprechen heiliger Texte aufzufassen,[33] trifft den Sachverhalt ebenso präzis wie die Augustinische Wendung vom «Canticum dicere».[34] Auch die Singsprache der Gregorianik übrigens verzichtet nicht auf körperliche Anleihen: «Cum voce ac gestu» zu psallieren, ist normal bis weit hinein ins Neuzeitliche.[35]

Andererseits macht es Sinn, die Jahrtausend-Idylle vom Singen & Sagen nicht allzu samtfarben auszumalen. Stets hatte sie ihre Widerstände. Schon Homer berichtet über logos-ferne Musikformen, ohne dass er von «musiké»,

28 Ebd., S. 125 ff., 135 ff., 143 ff., 146 ff., 153 ff.
29 Lohmann, «Musiké und Logos», S. 6.
30 Belege bei C. Kaden, «Musik» (I–VI), in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 4, S. 258 ff.
31 Aristides Quintilianus (Kaden, «Musik», S. 266) fasst ihn in dieser Körperlichkeit sogar als Teil des «teleion», des «vollständigen» melos.
32 Ulrich Mehler, *‹Dicere› und ‹cantare›. Zur musikalischen Terminologie und Aufführungspraxis des mittelalterlichen geistlichen Dramas in Deutschland,* Regensburg 1981.
33 Ewald Jammers, *Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich. Der Choral als Musik der Textaussprache,* Heidelberg 1962.
34 Aurelius Augustinus, *Confessiones*, hrsg. v. L. Verheijen, Turnhout 1981, Buch XI, 28, 38; vgl. Kurt Flasch, *Was ist Zeit? Augustinus von Hippo, das XI. Buch der Confessiones*, Frankfurt a.M., 1993, S. 274 f.
35 C. Kaden, «Abschied von der Harmonie der Welt. Zur Genese des neuzeitlichen Musik-Begriffs», in: *Gesellschaft und Musik*, hrsg. v. W. Lipp, Berlin 1992, S. 29.

terminologisch, gewusst hätte. Nicht nur die Aoidie, in der das Epos und das lyrische Lied mit der Kithara begleitet wurden,[36] gehört dem Uralt-Bestand griechischer Kultur zu, auch nicht nur die Auloidie, der Gesang zum Aulos bei eher ekstatischen Veranstaltungen. Sehr früh gibt es Auletik: ungeschmälertes Instrumentalspiel, blankes Tönen.[37] Im Jahr 586 v.Chr. sogar wurde bei den Pythischen Spielen ein eigener Wettbewerb für Aulos-Virtuosen eingerichtet.[38] Und der Dichter Stesichoros (um 650–555 v.Chr.) rühmt, ohne mit der Wimper zu zucken, die «köstlichsten Melodien» (Superlativ), die das Blasinstrument hervorbringe.[39] Offenbar liess sich «melos» in zwei Zusammenhängen: mit und ohne den verbalen logos, denken. Konkurrenz-Konzepte! Die Einheit aus logos und melos war nicht naturgegeben (weil unschwer das Sagen in Singen und das Singen in Sagen überwechselte). Sie war eine kulturelle Option. Und sie musste erkämpft werden. Die Erzählung über den Wettstreit zwischen Apoll und dem Silen Marsyas, einem Gefolgsmann des Dionysos, darf man so deuten. Lediglich durch einen Trick konnte Apoll die Oberhand gewinnen. Und nur in einem zweiten Wahlgang erreichte er die nötigen Stimm-Prozente. Während des ersten Durchlaufs hatte die Bevölkerung der kleinasiatischen Stadt Kelainai, wo der Agon stattfand, für Marsyas votiert, den Penisträger: da er die interessanteren Weisen, den aufregenderen Body und vermutlich die grössere spieltechnische Brillanz im Gepäck hatte. Apoll dagegen hielt sich mit seinem Saitenschlagen ganz bieder im Bereich des Mittel-Mässigen. Doch dann änderte er, der Gott, die Spielregeln: Dem solle der Preis zufallen, der mit Stimme und Hand vereint das Schönere zuwege brächte. Er, der Kitharoide, hatte damit keine Schwierigkeiten. Marsyas, der Oboist, musste kläglich scheitern. Denn er versuchte, in das Rohrblatt hinein und durch das Rohr hindurch zu singen.[40] Das Bemerkenswerte allerdings: Er liess sich auf den Deal ein bzw. hatte sich auf ihn einzulassen. Gerade er, der das wortlose Tönen pflegte und verantwortete, kam nicht umhin, dem logos-melos Tribut zu zollen – und schlussendlich sogar sich dafür die Haut vom Leibe ziehen zu lassen. Trotzdem war der Sieg des Apoll, mentalitätshistorisch, keineswegs

36 Vgl. die Porträts der Epensänger Demodokos und Phemios in Homers *Odyssee* (dt. von W. Schadewaldt), Hamburg 1958, Gesänge I, VIII und XXII; auch C. Kaden, «Die Stellung der Berufsmusiker in der Gesellschaft des antiken Griechenland», in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 11 (1969), S. 47–66.

37 Belege bei Martin Vogel, *Apollinisch und Dionysisch. Geschichte eines genialen Irrtums* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 6), Regensburg 1966.

38 Lukas Richter, «Griechenland», in: *Geschichte der Musik* (hrsg. v. E. H. Meyer), Bd. 1, Leipzig 1977, S. 282.

39 Zit. nach M. Maier, «Melodisch», S. 43; vgl. Hermann Koller, «Melos», in: *Glotta* 43 (1965), S. 28.

40 Vgl. Alexander Becker, Art. «Marsyas», in: *MGG2* Sachteil 5 (1996), Sp. 1685 f.; auch Kaden, *Das Unerhörte*, S. 77 ff.

ein Endsieg. Und nicht das geringste änderte er daran, dass just die Auleten zum Prototyp hedonistischer Musikprofis im Hellenismus und in der Spätantike wurden, genauer noch: die AuletInnen, die ihr Spiel mit erotischer Leibesübung würzten.[41] Vielleicht aber war Auletik ja auch gar keine Non-Sprache – sondern nur eine andere Sprache als der melos-logos. Diesen Faden wollen wir ebenfalls später erneut aufnehmen.

Ein weiteres Skandalon muss bedacht werden. Seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. erfuhr die Singsprache just auf jenem Terrain eine Transformation, auf dem sie ihre Heimstatt hatte: im Kultischen, Rituellen, im Dichterischen. Ich spreche von der Geburt der Tragödie. Um 530 trug sie sich zu. Nietzsche wollte sie aus dem Geiste der Musik vollzogen wissen. Man kann den Spiess jedoch umdrehen. Theatralisierung bedeutete, dass rituelle Wirklichkeiten in eine semiotische Distanz versetzt wurden: Thespis sei der erste gewesen, der den Dionysos nicht per Possession verkörpert, sondern gespielt habe, lauten die Berichte.[42] Ebenso gut belegt ist der akklamierende Ruf des Publikums, der Nicht-mehr-Kultgemeinde: Dies alles habe mit dem Weingott das Geringste nicht zu schaffen.[43] Aber noch einschneidender: Kulthandlung, kultisches Geschehen wurde in der Tragödie erklärt, durch den Schauspieler – den man konsequent Hypokrites nannte. Und er lieferte seine Kommentare nicht mit stilisiert singender Stimme, sondern in attischer «oratio recta» ab.[44] Das musste, gegenüber urtümlicher Ritualverfassung, schockartige Ernüchterung mit sich bringen. Aber es konnte wohl auch die Wirkkraft der Sing-Sprech-Partien ex negativo steigern – so wie in Strawinskys *Oedipus* der Chor erschreckender nur hereinprasselt, nachdem der Sprecher, wie ein «Conférencier»,[45] ihn annonciert hatte. Was mit der griechischen Tragödie entsteht, ist ein doppelter Boden: die Relativierung intensiver Klangmodulation am minder prägnant Tönenden, des Sprechens nahe beim Singen durch die ausgekühlte Wortgebung. In der schwarzfigurigen Vasenmalerei finden wir für dieses Auseinanderdriften bereits Bildzeugnisse.[46] Sie «unterscheiden das Singen vom Sagen durch das in den Nacken geworfene Haupt, die gegen das Ohr angelegte Hand, aber auch durch spruchbandähnlich aus dem Mund gehende Beischriften von Liedanfängen.»[47] Logos und Melos: aus Einem Zweierlei, aus Zweien Eines.

41 Kaden, «Stellung der Berufsmusiker», S. 65 f.
42 Arthur Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford 1962, S. 130.
43 Ebd., S. 124 ff.
44 Ebd., S. 130.
45 Igor Stravinsky, *Oedipus Rex*, London 1949, [Vorwort des Komponisten], S. V.
46 Knepler, *Geschichte*, Tafel 4; Zaminer, «Musik im archaischen und klassischen Griechenland», S. 139, 140, 177.
47 Richter, «Griechenland», S. 292.

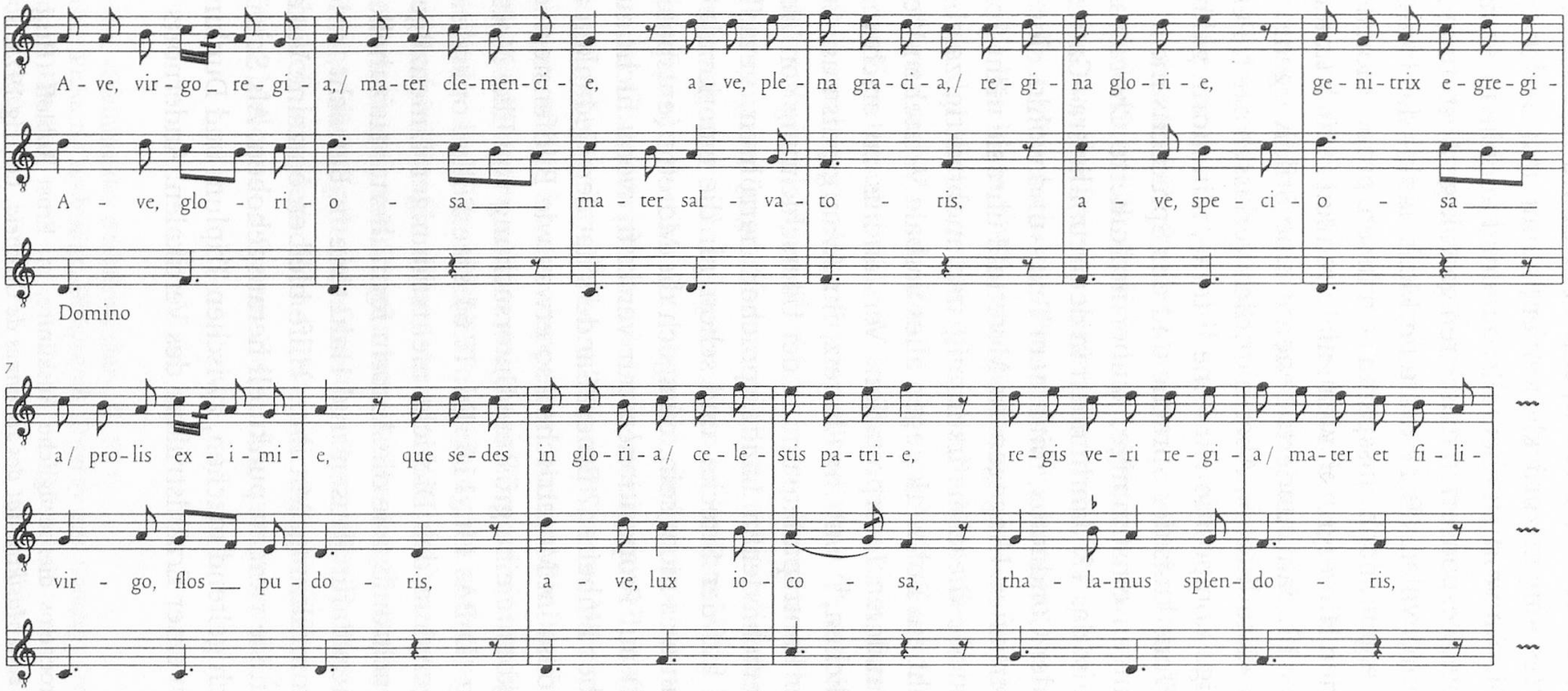
Und das Mittelalter? Hatte es sich nicht mit dem Choral auf klangvolles Sprechen, sprechendes Singen zurückbesonnen, zumindest in den geistlichen Kulturlagen? Die Antwort ist ebenfalls: Ja – und auch nein. Zwischen der Psalmodie und den Responsorien existieren gewaltige Abstufungen des melodischen Gestaltungswillens. Bei entfalteter Melismatik – das Phänomen Alleluia wollen wir eigens noch aussparen – müssen propositionale Elemente jedenfalls in den Hintergrund, wenn nicht radikal zurück treten. Die Mehrstimmigkeit des 13. Jahrhunderts benennt eine Stildivergenz sogar: «cum littera» versus «sine littera». Aber natürlich verlassen auch Perotins drei- und vierstimmige Kompositionen «sine littera», mit enorm gelängten Cantus-Silben, den Dunstkreis der Sprache und des Sprechens nicht. Denn zwischendurch erklingen einstimmige, sauber artikulierte Choralpartien. Vollends erfinderisch ist das 13. Jahrhundert in den «cum-littera»-Gattungen. Konventionell noch der Conductus, mit einem Text – und wohldosiert-logischer Deklamation verhaftet. Hingegen die Motette! Führt sie nicht Sprache ad absurdum: indem sie diese mehrstimmig und mehrtextig zelebriert? Und errichtet sie nicht ein Bollwerk gegen alles verbale Verstehen-Wollen? Ich neige zu einer anderen Interpretation. Verständnis zu erschweren – und doch zu ermöglichen,[48] war ihr Ehrgeiz, ihr Avantgardismus. Gewiss bleibt im Geflecht der Kontrapunkte und in der Überschichtung von Worten, die fallweise aus verschiedenen Landessprachen herrühren, geradlinige Artikulation a priori auf der Strecke, und schon gar die emotionale Textauslegung. Aber könnte es nicht sein, dass sich die Motette (entsprechend ihrer Namenswurzel) auf Propositionen pur versteift, wenn nicht auf die Mitteilung lexikalischer Einheiten? Ernest Sanders hat den Gedanken angeregt: mit der Notiz, dass im Motettischen so etwas wie Bildfenstertechnik walte.[49] Tatsächlich konnte eine grössere Untersuchung von Elke Moltrecht zum Codex Bamberg (D-BAs Lit. 115, Ed. IV.6) eine Fülle konkreter Verfahrensweisen belegen, um das Dickicht mehrstimmiger Linienzüge und der lastenden Textsynchronie, wie die Autorin formuliert, «aufzuhellen».[50] Satztechnisch kommen dafür Pausen und Haltetöne in Betracht, eine Art komplementärer Stimmführung. Mit ihrer Hilfe bleiben einzelne Vokabeln länger nicht verdeckt, sie werden punktuell herausgehoben. Als Schlüsselwörter können sie sich geltend machen, zwischen Triplum und Duplum hin und her springend: in einer Erzählstruktur des Vertikalen. Andernorts habe

48 Vgl. Johannes de Grocheios diesbezügliche Auskünfte, in: Ernst Rohloff (Hrsg.), *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio,* Leipzig 1972, S. 144 f.

49 Ernest H. Sanders, Art. «Motet» (I), in: *NGrove* 1980, 12, S. 620.

50 Elke Moltrecht, *Verbindungen von sprachlichen und musikalischen Strukturen in den lateinischen Doppelmotetten des Kodex Bamberg*, Diplomarbeit, Humboldt-Universität zu Berlin, Berlin 1993.

Notenbeispiel 1: Aus *MGG2*, Sachteil 9 (1998), Sp. 2169 f. (Christian Kaden, Art. «Zeichen»).



Notenbeispiel 3: Motette 1 aus dem Codex D-BAs, Lit. 115, Anfang 14. Jh.
(Übertragung von Gordon A. Anderson, Compositions of the Bamberg Manuscript, Neuhausen-Stg. 1977, S. 1)

Ave mater graci/a/.....regina /ge/nitrix sedes glo-/ria/
A/ve/ /ma/ter
mater filia stella throno iusticie agmina omnia tibi
pecca/to——ris/ via felix usw.

ich dies für die Mottette 1 aus D-BAs Lit. 115, Ed. IV.6 (*Do/Ave, gloriosa mater salvatoris/Ave, virgo regia*) dargetan;[51] hier sei daran erinnert (Bsp. 1).

Hinzufügen will ich, dass die Orientierung auf elementare sprachliche Sinneinheiten, welche nicht nur die musikalische Setzweise beeinflusst, sondern von dieser ihrerseits inszeniert wird und verwaltet, ganz eigentümliche Parallelen zur Sprachauffassung zeitgenössisch-scholastischer Denker hat. Zweifellos ist dafür die Rezeption des Aristoteles im 13. Jahrhundert verantwortlich. Denn Aristoteles selbst hatte ein recht ausgedörrtes logos-Konzept verfochten, eingekapselt auf willkürlich-definitorische, quasi propositionale Begrifflichkeiten.[52] Und auch im Verständnis des melos suchte er durchaus die Differenz zu Platon, indem er sich auf Tonhöhen- und Rhythmusverläufe kaprizierte, unter entschlossener Hintanstellung der Wortvalenzen.[53] Die mittelalterlichen Nach-Denker konnten originelle Pointen draufsetzen. Roger Bacon z. B. doziert, «daß die Grammatik eine und dieselbe» sei «in allen Sprachen»:[54] globalisierungsverdächtige Ansichten. Und der Dominikaner Robert Kilwardby, seiner Ordinierung nach eigentlich ein Prediger, zieht Sprache vollends ab von der «hier und jetzt gesprochenen» Rede.[55] «Ganz und gar Zeichen» sei sie («totaliter signum»), «willentlich eingesetzt» («voluntarie instituta»), «ad repraesentandum passiones animae»; Vernunft bilde ihr «principium effectivum».[56] Die Strukturalisten mögen Beifall klatschen. Wilhelm von Sherwood schliesslich grenzt die Wissenschaft von der Sprache ganz auf die «semantische Analyse von Sätzen» ein, wörtlich nun auch: auf die Betrachtung der «propositiones».[57] In summa: Geschichtlich variabel ist das Verhältnis von Musik und Sprache zufolge der praktisch gewählten Konstellationen mit ihren Fokuspunkten, darüber hinaus auf theoretischer Ebene: sprachphilosophisch, musikphilosophisch.

Drei Fragen waren unbeantwortet geblieben: (1) Warum die Antike den musiké-Begriff überhaupt etabliert und gegenüber dem gleichbedeutenden Terminus «melos» sogar vorgezogen hatte. (2) Ob nicht auch der Aulos, zu

51 C. Kaden, Art. «Zeichen», in: *MGG2*, Sachteil 9 (1998), Sp. 2169 f.

52 Aristoteles, *Werke in deutscher Übersetzung*, hrsg. v. H. Flashar, Berlin 1956 ff.: vgl. u. a. Poetik 19–22; Metaphysik, IV, 4, 1005b 35–1007a 20; zusammenfassend Tilman Borsche, Art. «Sprache» (I), in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. v. J. Ritter und K. Gründer, Bd. 9, Basel 1995, Sp. 1442 ff.

53 Aristoteles, *Politik*, 1341b.

54 Zit. nach Jakob Hans Josef Schneider, Art. «Sprache» (II), in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Sp. 1460.

55 Ebd.

56 Ebd.

57 Ebd.

gegebener Stunde, sprechen konnte. (3) Was es mit dem Alleluia, sprachwissenschaftlich, auf sich habe. Alle drei Punkte will ich in einem einzigen Atemzug abhandeln – allerdings nicht, ohne nochmals ein wenig auszuholen.

Zunächst Exemplifikationen und Exemplarisches: Barley, den wir unter den Dowayos angetroffen hatten, erzählt von den Schwierigkeiten, bei diesem Stamm Interviews zu veranstalten. Den Männern kündigte er an, auch mit den Frauen «sprechen» zu wollen: über Brauchtümer, die Heiratssitten und dergleichen. Lange Gesichter. Denn fraglos war es erlaubt, Worte mit den Damen en passant zu wechseln. Aber über die Ehe zu «sprechen»? Das hiess, unmittelbar sexuellen Kontakt aufnehmen.[58] Weltweit, wenn nicht alles trügt, ist dieses Problem geläufig. Immer wieder finden wir den Terminus «Sprechen» ausgerechnet dort, wo von verbaler Kommunikation gar keine Rede geht. Im Besessenheits-Ritual des afrobrasilianischen Candomblé erscheinen beispielsweise, verkörpert durch weibliche Medien, die grossmächtigen orixás, die alten Yoruba-Götter. Keine Silbe lassen sie ihrem Mund entweichen; nur «Umstehende», ausserhalb von Trance befindlich, singen Invokationslieder. Zu ‹sprechen› ist das Amt der Trommeln.[59] Aber nicht im Sinne jener Morse-Codes, Redetonfällen angeglichen, mit denen in Westafrika ganze Nachrichtenaggregate durch den Busch gepaukt werden. Beim Candomblé haben die Rhythmen und Lautstärkekombinationen ureigenen, geheiligten Charakter. Auch sprechen, wie angedeutet, nicht die Trommler, vielmehr ausdrücklich die Instrumente. Als vollgültige Individuen werden sie erachtet. Man gibt ihnen in der Taufe Ruf-Namen; hin und wieder werden sie, babygleich, gefüttert. Vor allem aber eignen den Trommeln kosmische Potenzen, über welche ihrerseits auch die sprachlos-sprachmächtigen Gottheiten gebieten. Nur, dass diese Potenziale in den Instrumenten eingelagert sind, eingespeichert, so dass sich schlapp werdende orixás an ihnen aufladen können, göttlich warm werden. Die Kommunikation, die speziell von der grossen Fasstrommel «rum» gesteuert wird und auch an die Menschen sich weiterleitet, ist ein Kräfte-Geben und ein Kräfte-Nehmen: «dar rum», auf Portugiesisch, und «tomar rum».[60] Entsprechend ihrer ‹objektiven› Realität, naturwissenschaftlich, wäre sie als informationeller Prozess zu werten. In der seelischen Wirklichkeit der Candomblé-Partizipanten handelt es sich um Energie-Übertragungen.

Es scheint mithin, als könnten Praktiken, die wir Musik nennen, nicht zuletzt auch instrumentale Techniken, mit Sprechakten gleichgesetzt, ja planmässig verwechselt werden. Ein erster Grund ist die gemeinsame Kraft,

58 Barley, *Tropen*, S. 98.
59 Tiago de Oliveira Pinto, *Capoeira, Samba, Candomblé*, Berlin 1991, S. 179 ff.
60 Ebd., S. 174.

die power, die im Musizieren und Reden waltet. Sprechen, Rufen, ein Klanggerät erschallen lassen: das muss auf Menschen aller Zeiten elementarsten Eindruck hinterlassen haben, angesichts seiner Reich-, seiner unerwarteten Wirkungsweite. Fernräume konnten so durchdrungen, so erschlossen werden. Dass Ahnungen von Welt, von Welterleben im Klang sich einstellten, liegt ganz nahe. In den ältesten Überlieferungen griechischer Philosophie gilt der logos als «immanentes Prinzip im kosmischen Werden», als «inneres Feuer».[61] Auch Eros, Sexualität steht unter diesem Weltgesetz, bezeugt dasselbe. An die Dowayos dürfen wir zurückdenken, nicht minder an die Vorsokratiker, die, wie der Sizilianer Empedokles, die Vereinigung von Frau und Mann zum Daseinsparadigma erhöhen, Beispiel dafür, wie «Eines zu alleinigem Sein aus Mehrerem» erwachse, bald wieder auch sich scheide: in unaufhörlicher Harmoniebewegung.[62]

Ein zweiter Grund, der Affinität zwischen Musik und Sprache, Musik und Sprechen stiftet: Sie stehen, nach Georg Picht, im «Klangraum», im Raum des Mythischen.[63] Denn das Unsichtbare kann, aus sich heraus, nicht gesehen, aber gehört werden. Bis weit ins Mittelalter trägt der biblische Gedanke, dass vorzüglich das Ohr, nicht das Auge, die Glaubenserfahrung an sich ziehe.[64] Vor dem brennenden Dornbusch verhüllte Mose «sein Angesicht; denn er fürchtete sich, Gott anzusehen» (2. Mose, 3,6). Aber er vernahm die Stimme des Allmächtigen – und vermochte, ihr Stand zu halten. Meine These: Nicht irgendwelche morphologischen oder syntaktischen Ähnlichkeiten machten es, dass Sprache und Musik stets neu verglichen wurden; vielmehr: beider Bezug aufs Grosse und Ganze, aufs Göttliche. Dass musiké eben «musiké» hiess bei den Griechen, nicht «melos», mag in diesem Umfeld erklärlich werden. Es war die Referenz auf Apoll und die Zeustöchter, welche das Musizieren zu seiner Besonderung brachte. Und: zu einer ethnisch-kulturellen Auszeichnung. Denn die Musen wohnten in jenen Gegenden, auf die man sich während des 5. Jahrhunderts v. Chr. als die kerngriechischen Territorien zu berufen pflegte,[65] an den Hängen des Helikon, in Prierien, auf den Grat- und Gipfellagen des Olymp. In den Schatten trat bei dieser kulturellen Neubewertung das östlicher gelegene Kleinasiatische, Phrygische, wo seit alters Griechen gesiedelt – und wo

61 Verbeke, «Logos», Sp. 492; vgl. Fränkel, *Dichtung und Philosophie*, S. 422 ff.

62 Fragment 17, zit. nach Hermann Diels (Hrsg.), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Hamburg 1957.

63 Georg Picht, *Kunst und Mythos,* Stuttgart 1986, S. 466.

64 Horst Wenzel, *Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter,* München 1995, S. 60.

65 Hermann Koller, *Musik und Dichtung im alten Griechenland,* Bern, München 1963, S. 27, 36 ff.

Dionysos und Marsyas ihre Wiege hatten.[66] Der Begriff «musiké» stand mithin für eine gebündelte, westlich-geballte Griechen-Power. Wenn man, zu allem Überfluss, die Klangmagie der (auch instrumentalen) Musikübung mit dem Weltenfeuer des logos, des griechischen logos, zusammenfügte, im logos-melos, im melos-logos, war das Ergebnis eine summierte, multiplizierte Kraft des Identitätswissens. Blosse Instrumentalität erschien bereits dahingehend minder mächtig, dass sie keine Seele hinter sich wusste, bei den Griechen: keine Tier-Seele.[67] Das Mittelalter schrieb diese Diagnose dann fort im Topos vom instrumentalen «sonus inanimatus».[68] Aber man kann die Argumentation durchaus als Ideologie sehen: die nicht alle verfügbaren mythischen Energien, sondern lediglich die richtigen, die musisch-apollinischen, später die christlichen auszuschöpfen trachtete. Denn zumindest im Verständnis der Dowayos, oder auch dem der australischen Aborigines, mit dem legendären Didjeridu,[69] hätten Blasinstrumente ganz gewiss sprechen können: da sie Kraft, Zeugungskraft inkorporierten und anregten. Sichtet man die Vielzahl attischer Vasenbilder, auf denen Aulosspieler festgehalten sind, kann man denn auch bei den Zuhörern und Mittänzern schier ausnahmslos signifikante Responsen entdecken: steile Erektionen. Und dass der Aulos, seiner Seelenlosigkeit zum Trotz, nahezu emphatisch dem Regelkreis von Musik und Sprache zugeordnet wurde (wenn auch zunächst äusserst zögerlich der musiké selber zugeschrieben),[70] kann die Rede des Alkibiades aus Platons *Symposion* verdeutlichen.[71] Sie ist eine Laudatio auf Sokrates, eingekleidet in einen Vergleich mit Marsyas, dem Super-Ossi. Die Geschichte läuft nun aber nicht so, wie Martin Vogel sie erzählen möchte: dass der Ziehsohn des Perikles die Rhetorik des Philosophen just an der Virtuosität des Satyrs, und diesem sogar wohlwollend, abgemessen hätte.[72] Die Pointe ist: Was jener, der Aulet, nur «vermittelst fremder Werkzeuge» in die Welt setzte, das kann er, Sokrates mit dem leiblichen Stimmorgan erst recht und weitaus besser – Menschen zu bezaubern, zu fesseln, tief in

66 Vgl. die Einträge bei Wilhelm Vollmer, *Wörterbuch der Mythologie aller Völker*, neu bearbeitet von W. Binder, Stuttgart 1874.

67 Borsche, «Sprache», Sp. 1442.

68 Noch Thomas von Aquin wertete ihn ab als unbelebt, unbegeistert – und liess die Vorstellung, dass auch Instrumente eine Stimme, eine «vox» hätten, lediglich als Metapher gelten; vgl. Hans-Joachim Burbach, *Studien zur Musikanschauung des Thomas von Aquin*, Regensburg 1966, S. 34, 30.

69 Margaret J. Kartomi et al., Art. «Didjeridu», in: *MGG2*, Sachteil 2 (1995), bes. Sp. 1236 f., 1239.

70 Koller, *Musik und Dichtung*, S. 10.

71 Platon, *Symposium*, Ziffer 215c.

72 Vogel, *Apollinisch*, S. 76 f.

ihr Inneres einzudringen.[73] Einmal mehr siegt der melos-logos über das Instrumental-Melos: aber nur als das Höher-Mächtige, Höher-Sprachliche, nicht als die Macht per se gegenüber dem Ohnmächtigen.

Und noch eine Sonderbarkeit wird ‹sprechend› auf diesem Hintergrunde: der Umstand, dass «logos» auch «Zahlenverhältnis» war, «ratio». Zunächst ist hier ganz unmittelbar die Brücke von der Sprachrede zur Musikstruktur geschlagen. Letztere konnte durch ihre Gestimmtheit nach festen Tonhöhen die Proportionen weit besser veranschaulichen, mit Saiteninstrumenten zudem vor Augen und Ohren bringen, als kontinuierlicher Redefluss es je vermocht hätte.[74] Aber wieder ist es das Tertium der Aneignung von Welt und des Umgangs mit den Weltkräften, das die Relation des einen zum anderen und des anderen zum einen als eine symmetrische Beziehung stiftet. In Proportionen, sonderlich im Phänomen des Oktavischen, fand pythagoreische Tradition das Wesen des Kosmos eingebildet: das Zusammengehen von Gleichem und Ungleichem, Geradzahligem und Ungeradzahligem, die Einheit, ja Unität des Mannigfaltigen. Und: Sie fand darin die Weltformel, die Tetraktys 1:2:3:4. Diese vierstellige Zahlensequenz herrschte nun aber nicht bloss an und für sich und über allen Dingen, auch den Klang-Dingen. Man musste sie – erneut lässt sich der Bogen bis ins Medium Aevum schlagen – feierlich aussprechen.[75] Potenzieller logos wurde gleichsam in kinetischen logos umgewandelt, bei Eidesleistungen, dort, wo Wahrheit sich zu erweisen hatte.

Kosmologie, als praktisch gelebte Religiosität, ist es mithin, die Musik und Sprache bei den Alten so innig aneinander bindet. Freilich war sie es auch, die beide dann, an einem speziellen historischen Ort, auseinander brachte. Einige letzte Sätze widme ich der Krise griechischen Denkens in der Spätantike. Musiké, lateinisch gemodelt zu «musica», wurde in ihr beschworen als «scientia bene modulandi».[76] Formulierungen des noch unbekehrten Augustinus, von Ethos fundiert, keine Frage. In der gleichen Schrift des werdenden Kirchenvaters enthüllt sich die empirische Verderbtheit der musica: ihr geiles Geldscheffeln und die Publikumsanmache.[77] Auch der logos war um die Zeitenwende zwielichtig geworden, angesichts dessen,

73 Hier zitiert nach Platon, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. W. Stahl, Bd. 4, Stuttgart 1999, S. 109; Hervorhebung C. K.

74 Vgl. Aristoxenos, «Elementa harmonica» I, 8, in: *Greek Musical Writings*, hrsg. v. A. Barker, Bd. 2, Cambridge 1989.

75 Barbara Münxelhaus, *Pythagoras musicus. Zur Rezeption der pythagoreischen Musiktheorie im lateinischen Mittelalter*, Bonn 1976, S. 23.

76 Augustinus, *De musica*, hrsg. v. G. Marzi, Florenz 1969, Kap. 1, S. 86.

77 Ebd., Kap. 1, passim.

dass man politisch Übles und Eitelstes mit ihm rechtfertigte. Pilatus› Frage, was Wahrheit sei – Symptom einer römischen Diskursmentalität, die Rede durch Gegenrede ausbremste[78] –, konnte Christus nur im Stillschweigen beantworten. Andererseits hielt just die jüdisch-biblische Narration sich das aus dem Dunkel heraus zeugende Gottes-Wort gegenwärtig.[79] Und sie kannte etwas, das den Griechen eher ferne stand: die Unzulänglichkeit menschlicher Rede in der Begegnung mit dem Unaussprechlichen. Jüdisch-christliche Theologie hatte daher eine Kommunikationsinstanz ‹erfunden›, ein pulsierendes Organ, das unsichtbar war – und doch vom Herrn der Dinge angeschaut werden konnte. Es war das menschliche Herz, das sich wortlos mitteilte.[80] Von Augustinus, nach seiner Taufe, wird das emphatisch aufgegriffen. Es ist die Daseins-Wende eines Gross-Rhetorikers. Die typisch griechische Spannung zwischen dem logos-melos und den unbeseelten Instrumentalweisen, dem ‹rein Musikalischen› (wie wir sagen würden), kam so aus der Antipodie heraus und zu einer seltsam originellen Auflösung. Sie wurde auf einen Dritten Weg geleitet. Mit dem Herzen zu singen, «corde canere», wie die Devise in den Augustinischen Psalmenkommentaren lautet,[81] konnte als Cantus «sine verbis» verstanden werden: jenseits der intrikaten Menschensprache.[82] Aber es verblieb ebenso jenseits des Unbeseelten, Herzlosen. Dabei ist nachrangig, ob man die Abstammungslinie solch wortlosen Gesangs vom alttestamentarischen Alleluia über den Jubilus spätrömischer Zeit, auch die Glossolalien, lückenlos bis zum Alleluia der gregorianischen Liturgie durchzeichnet. Oder ob man, was sich als up-to-date-Auffassung einbürgert, die Gleichsetzung von Jubilus und Alleluia erst auf das 9. nachchristliche Jahrhundert datiert, den Auskünften von Amalars *Liber officialis* folgend.[83] Sicher: Jubilieren verwies in der Erfahrungswelt des Augustinus auf Weltliches, wenn nicht ‹Heidnisches›, auf Signalrufe von Winzern oder Seeleuten. Und jene christlichen Missionare, die sich im Jahr 397 ins Nons-

78 Christian Meier, *Caesar*, München 1997, S. 515 ff.

79 Philon von Alexandria, angesichts seiner Verwurzelung in jüdischer Geisteshaltung, aber auch der Neoplatoniker Plotin dürfen mit diesen Vorstellungen behutsam parallelisiert werden; vgl. Verbeke, «Logos», Sp. 496 ff.

80 Walter Fuhrmann, *Herz und Stimme. Innerlichkeit, Affekt und Gesang im Mittelalter* (= Musiksoziologie 13), Kassel 2004, passim.

81 Augustinus, «Enarrationes in psalmos» 32, in: *Patrologia latina*, Bd. 37.

82 Ebd., auch die Enarr. in ps. 65, 97, 99, 147, 148; vgl. Jan Brachmann, «Die heilige Stille. Zur religiösen und anthropologischen Dimension der Sprachlosigkeit in der Metaphysik der absoluten Musik», in: *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft*, hrsg. v. K. Eberl und W. Ruf, Bd. 1, Kassel 2000, S. 66–75.

83 Vgl. James W. McKinnon, Art. «Frühchristliche Musik», in: *MGG2*, Sachteil 3 (1995), Sp. 923 f.; auch Anders Ekenberg, *Cur cantatur? Die Funktionen des liturgischen Gesanges nach den Autoren der Karolingerzeit*, Stockholm 1987.

berger Tal, unweit Trient, vorwagten, ebenfalls Zeitgenossen des Kirchenvaters, wurden von den Südtiroler Bergbauern unter dem Schall ihrer Herdengeläute und «iubili pastorales», gurgelnder Hirten-‹Jodler›, auf den Scheiterhaufen gebracht und vom Leben zum Tod befördert.[84] Derlei Jodler indes, die sich an Tiere wie an gute und böse Geister wandten, erst recht an die vor-christlich Alten Götter, besassen apotropäisch-magische Gewalt. Wie die Candomblé-Trommeln oder das Didjeridu waren sie ein das menschliche Mass übersteigendes Kommunikationsmittel. Auch sie sprachen das Unaussprechliche aus, sine verbis.

In der Tat also ist es gleichgültig, ob wir bei Augustin oder Amalar die Geburtsstunde jener Sprache ansetzen, kraft derer die Begegnung von Mensch und Gott in den Heiligen Messgesängen Ereignis wurde – oder ob wir gar festhalten, dass es sich dabei um uraltes, zahllosen Völkern vertrautes Wissen handele. Die Lieder ohne Worte, die der Choral und sonderlich das Alleluia bereit hatten, markierten eine Option, die für abendländische Kultur zum Durchbruch wurde. Sprache waren sie, aber nicht verbaler logos. Musiké, musica konnten sie sein, indes jenseits des logos-melos bzw. alternierend mit diesem – so dass das Mittelalter, auf solcher Abstraktionsebene, nicht eine Musik besass, sondern deren mehrere. Hinter all dieser Fülle steht dennoch das Problem des Sprachlichen: Verbundenheit herzustellen, zwischen den Menschen, zwischen Gott und den Menschen. Alle möglichen Lösungen zu suchen, alle möglichen zu (er)finden, konnte gar nicht genug sein, um Schöpfung zu erfahren – und heimisch zu werden in der Schöpfung. Vielleicht sind es also weniger die Linguisten, die uns etwas über Sprache und Musik zu sagen haben, als vielmehr die Ethnologen, Religions-, Mentalitätshistoriker. Und jene, die selten geworden sind: die reden, wenn sie musizieren[85] – und, indem sie sprechen, indem sie schreiben, Musik machen.[86]

84 Walter Wiora, Art. «Alpenmusik», in: *MGG* 1, Kassel 1949, Sp. 361.

85 Nikolaus Harnoncourt, *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis,* Salzburg 1982.

86 Peter Gülke, *Mönche, Bürger, Minnesänger*, Leipzig 1975; ders., *‹Immer das Ganze vor Augen›. Studien zu Beethoven,* Kassel 2000; ders., *Die Sprache der Musik. Essays zur Musik von Bach bis Holliger*, Kassel 2001; ders., *Guillaume Du Fay. Musik des 15. Jahrhunderts,* Kassel 2003.