

## IV

# TON-KUNST

## 1. *Интонация*

In der Person eines sowjetischen Musiktheoretikers macht die Musik alte Rechte geltend, wenn sie die Musikalität der Sprache als „Intonation“ ganz für sich in Beschlag nimmt. Boris Wladimirowitsch Assafjew, am 17.7.1884 alten Stils (29.) in St. Petersburg geboren, am 27. Januar 1949 hochgeehrt in Moskau als einer der bedeutendsten marxistischen Musiktheoretiker gestorben, wird zwar von allen seinen Kritikern wegen der Verschwommenheit seines Stils und womöglich seines Denkens getadelt, er hat aber in aller Klarheit die „Intonation“ der gesprochenen Sprache genetisch und systematisch als Musik identifiziert, aber als eine defiziente Form von Musik.<sup>16</sup> In der Geschichte der Musiksemiotik ist sein Name stark mit der Vorstellung musikalischer Nationalstile verbunden, und seine Anpassungsfähigkeit an die sowjetische Kulturpolitik beeinträchtigt bis heute seinen Ruhm.

Intonation ist für Assafjew eine Art Integral: es versammelt so gut wie alle musikalischen Ausdrucksmittel samt ihren historischen und gesellschaftlichen Voraussetzungen, als Prozess der Lautwerdung. Intonation ist

---

<sup>16</sup> Sein Werk *Muzykal'naya forma kak protsess (Musikalische Form als Prozess)*, dessen erster Band mit einem abschließenden Kapitel „Grundlagen der musikalischen Intonation“ 1930 unter dem Pseudonym Igor Glebov erschien und dessen zweiter Band mit dem Titel *Intonation* hauptsächlich während der Belagerung und Beschießung Leningrads 1941/42 entstand und 1947 veröffentlicht wurde (dann erst wieder Leningrad 1963), wurde ins Englische und ins Deutsche übersetzt; Angabe der Seiten nach der deutschen Ausgabe, vgl. Marina Lobanova (1999) und Elina Viljanen (2008).

also zunächst das Lautmachen einer musikalischen Ausdrucksabsicht in den Formen, welche die Gesellschaft als musikalische Tradition oder „Sprache“ dafür schon bereitstellt und welche es dem Hörer erlauben, sie als Ausdruck zu rezipieren.

Der Begriff Intonation unterhält bei Assafjew trotz seiner musikalischen Wucherung aber auch ein enges und unaufhebbares Verhältnis zur gesprochenen Sprache. Obwohl Assafjew in seinem ganzen Buch diesem Verhältnis keine eigene ausführliche Diskussion widmet, geht er doch wie selbstverständlich davon aus, dass die Tonhöhenveränderungen in der Sprache und in der Musik auf einen Nenner zu bringen, ja dass sie in gewisser Hinsicht miteinander identisch sind. Hinter der Rede in Wörtern und der Äußerung musikalischer Töne stehe eine gemeinsame Melodiehaftigkeit, die er ziemlich romantisch in bäuerlicher und oratorischer Rede, aber auch im Gespräch von Mutter und Kind zu hören meint (383). Die Rede als Ganzes stehe in einem kontinuierlichen Fluss emotionaler vokaler Spannung und Lösung, der mit dem Atem verbunden ist. „Eben diese Erscheinung oder diesen ‚Zustand tonlicher Spannung‘, der sowohl die ‚verbale‘ als auch die ‚musikalische Rede‘ bedingt, nenne ich *Intonation*“ (384). Ihr Ziel ist die Sinngebung von Klanggebilden.

Allerdings bringt die Intonation der Rede Töne hervor, welche in ihrer Höhe nicht festgelegt sind, während die musikalische Intonation die Hervorbringung von Tönen ist, die in einem System von Tonbeziehungen fixiert sind (210). Die festgelegten Tonbeziehungen, Intervalle, sind also gegenüber der Redeintonation ein bedeutungsvolles zusätzliches Ausdrucksmittel. Die Melodie scheint also zwar von der Tonhöhenveränderung der natürlichen Rede abgelesen zu sein, ist aber deren intellektualisierte oder rationalisierte Spiegelung, „immer vom Gehirn und vom Intellekt gesteuert, sonst wäre die Musik eine Kunst der Interjektionen“ (371 f.). Die Intervallbeziehung ist nicht etwas Natürliches, sondern sie ist eine kollektive, gesellschaftlich vermittelte, intellektuelle, abstrakte Leistung. Jede historische Veränderung der Intonation geschieht, um neue und andere Ausdrucksmöglichkeiten zu schaffen.

Eine Passage, die im Manuskript ausgeführt, aber nicht in das Werk übernommen wurde, feiert das Intervall als Fortschritt: Die Redeintonation ebenso wie die Intonation der Poesie muss sich mit dem bloßen

Gleiten der Töne begnügen. Sie äußern wohl „Fragen, Antworten, Ausrufe, Interjektionen zum Ausdruck von Leid, Schrecken, Zufriedenheit, Freude – sie alle repräsentieren aber nur ein äußerst begrenztes Feld im Vergleich mit den Intonationen in der Musik“ (nach J. R. Tull 1967).

Der Reichtum der Töne, den die Sprache als solche entbehrt, kann ihr aber feierlich verliehen werden, wenn man sie singt! Hier trifft sich Assafjew's Hochschätzung der Ausdrucksqualitäten der Musik mit der geläufigen Vorstellung von der besonderen Poetizität des Gesangs und der eigentlichen Liedhaftigkeit der Dichtung. Seine Intonation verwirklicht sich also materiell, körperlich, individuell, sie ist aber das Produkt einer ständig neu zu verhandelnden rationalen gesellschaftlichen Übereinkunft.

## 2. Nicht diese Töne!

Das Intervall erscheint bei Assafjew als der Garant der Rationalität der Musik, die sonst in Gefahr geriete, eine „Interjektionskunst“ zu sein. Man spürt in dieser ironischen Bemerkung die Verachtung, die der Autor für eine solche Kunst haben würde. Mehrfach legt er Wert auf die intellektuelle, rationale Organisation des Tonraums. Dies ist ja genau das Element, das der Musik in der Sicht von Assafjew die Freiheit des Ausdrucks gibt, indem sie sich als neue und bessere, von der realitätsgebundenen Semantik befreite „Intonationssprache“ konstituieren kann. Ich folge ihm leicht, was die Behauptung der Rationalität des Tons betrifft, und halte die Intonationssprache für ein melomanisches Phantasma.

Allerdings gibt es auch unter den musikalischen Ausdrucksmitteln seit jeher Formen der Verbindung von Tönen, die nicht auf die Kulturleistung des Intervalls zurückgreifen, sondern nach Art der kontinuierlichen Bewegung der Sprechstimme im Tonraum auf und ab gleiten. Assafjew benutzt das Wort „Glissando“, um aus musikalischer Sicht die spontane Rede zu charakterisieren: „Spontanes Intonieren – ein affektiv-emotionaler Redetonus – ergibt im Grunde ein Glissando, d.h. die Unmöglichkeit, einzelne Töne und deren Verbindungen oder Korrelationen zu unterscheiden“ (372). Er bemerkt also sehr wohl, dass es im Glissando der

Musik immer noch festgelegte Tonstufen gibt und das Gleiten nicht unkontrolliert, sondern von einer Notenstufe zu einer anderen geschieht. Wir haben gesehen, dass die Ausdruckskraft der Intervalle für ihn aus einem ursprünglichen Glissando abstrahiert worden ist und aus diesem Erbe ihre direkte Verbindung zur menschlichen Emotionalität gewinnt, dass ihr Wesen und ihre Würde aber ganz von der Rationalität der Intervalle abhängt. Wie jeder gute Musiklehrer legt Assafjew besonderen Wert auf die Reinheit der Intervalle und sieht in ihr den „Schlüssel zum Verständnis der Grundlagen des realistischen Sinngehalts der Tonkunst.“ Die Realität des Tons, des Intervalls und der ganzen Tonkunst ist also abstrakt, rational, geistig.

Assafjew hat selbst oft darauf hingewiesen, dass die kulturelle Organisation des Tonraums nur in einer langen Geschichte und durch viele Anstrengungen zustande gekommen ist. Das System ist so stabil, dass es auch Abweichungen, aber eben als solche, integrieren kann. Als Assafjew sein Buch schrieb, hatte geradezu ein „Intonationsschub“ des Glissando stattgefunden. Was bei Wagner noch rein lautmalerisch und damit auch semantisch zu verstehen war (ein Harfenglissando<sup>17</sup> über drei Oktaven als das Gleiten von Klingsors Speer gegen Ende des zweiten Akts von „Parsifal“), wird ein verbreitetes impressionistisches Ausdrucksmittel mit vielen Möglichkeiten. Instrumente, welche den Tonraum ungegliedert zur Verfügung stellen und deren Hauptproblem eigentlich immer darin bestand, diese Tatsache vergessen zu machen, kommen zu neuen Ehren: die Posaune bekommt bei Schönberg in *Pelleas und Melisande* das ihr natürliche Glissando (e-b, b-f ...), Ravel nutzt es in *L'enfant et les sortilèges*, wieder illustrativ, für die Katzen. Es gehört zu den neuen Ausdrucksmitteln der Martenot-Wellen, die mit gesangähnlichen Tönen ein Kolorit von Weinen verbinden, ähnlich der ebenfalls in Mode kommenden singenden Säge. Es ist keine Frage, dass die neuen Glissandi auf dem Hintergrund der Intervallreinheit als Abweichung von der Rationalität

---

<sup>17</sup> Das Harfenglissando ist freilich weniger ein Gleiten als ein Sirren, das immer noch aus Tönen besteht, die wegen der Geschwindigkeit des Spiels nur nicht mehr als einzelne unterschieden werden können. Auch das Klavier-Glissando ist kein Gleiten, ein gewollt aufdringlicher Effekt, der immer auch etwas Gewalttames behält.

des musikalischen Tonvorrats gemeint waren und auch so gehört wurden. Das neue Glissando ist also auch – im Sinne von Assafjew's Intonation gesprochen – kein Rückfall in eine Kulturstufe, welche von der Intervall-Intonation überwunden worden war, sondern ein artifizierter Rückgriff.

Gleichzeitig und auf komplexe Weise gerät dieses Glissando auch mit der Sprechstimme des Melodrams auf eine Ebene, wirkt sie doch wie der Ausbruch aus dem Garten der Töne in die Wildnis der Emotionen, wie eine Abweichung vom Gesang, wenn man mit Assafjew die Sprech-Intonation als einen vormusikalischen Intonations-Zustand betrachtet. Für die klassische Intonation im Sinne von Assafjew ist insbesondere der Jazz ein Affront: der eingefärbte Ton, die Übertragung von Stimmeffekten auf Instrumente, dirty notes, smear, whip: es ist klar, dass alle diese Vortragsweisen die Intervallreinheit untergraben. So wie sich nach Assafjew einst in einer kulturellen Anstrengung der rationale Tonraum aus dem Glissando erhoben hatte, fällt er hier scheinbar wieder dorthin zurück. Was dem Jazz-Musiker in der rationalen Tonwelt der reinen Intervalle fehlt, ist ja die menschliche Stimme, ihr „Sprechen“, worunter nicht ein semantischer Aussage-Inhalt gemeint ist, sondern die emotionale Stimmbewegung prämusikalischer Art. Das Glissando, das unklassische Vibrato, der „dirty sound“ sind in dieser Hinsicht Elemente künstlerischer Rückkehr der Musik in die Intonation von Sprache, und zwar in ihr dunkles, unaufgeklärtes, instinktives, affektives und persönlich-intimes Reich. Es ist nicht verwunderlich, dass eine bis zur Erstarrung konservative Gesellschaft im Glissando des Jazz eine barbarische Regression erblickte, auf die sie mit hysterischer Abwehr reagierte.

### 3. Adrian Leverkühn und die Barbarei

Thomas Manns Dr. Faustus erschien im selben Jahr 1947 wie das Buch über die Intonation von Assafjew. Die berühmte Beschreibung der „Apokalipsis cum figuris“ des Adrian Leverkühn im dritten Teil („Schluss“) des 34. Kapitels ist selber eine Art von nachträglichem Eingriff in die Intonation der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts in Deutschland.

Den Untergang begleitet das Buch in komplexer Spiegelung. Thomas Mann lässt hier Serenus Zeitblom, den Erzähler und Freund des Komponisten Adrian Leverkühn, ein fiktives musikalisches Werk beschreiben, das durch seine Thematik, sein biblisches Vorbild und die Dürersche Serie von Holzschnitten sowie vor allem durch seine historische Verflechtung in die Kriegsgegenwart mit Bedeutung gesättigt, vielleicht gar übersättigt ist. Die musikalischen Eigenschaften, die Thomas Mann für dieses Opus aus seiner eigenen musikalischen Erfahrung und der Gelehrsamkeit seiner Freunde und Bekannten komponiert, werden also nicht „intoniert“, sie sind keine Formen und schon gar keine Formen als Prozess. Sie sind reine Bedeutungen, deren Ausdrucksseite nicht musikalisch, sondern sprachlich gegeben ist.

Anders als Assafjew imaginiert Serenus Zeitblom die ursprüngliche Intonation der Rede nicht als eine Intonationssprache, sondern als Chaos: „Wir wissen alle, dass es das erste Anliegen, die früheste Errungenschaft der Tonkunst war, den Klang zu denaturieren, den Gesang, der ursprünglich-urmenschlich ein Heulen über mehrere Tonstufen hinweg gewesen sein muss, auf einer einzigen festzuhalten und dem Chaos das Tonsystem abzugewinnen“, und darum konsequent weiter: „In ihr stehengeblieben, sozusagen als ein naturalistischer Atavismus, als ein barbarisches Rudiment aus vormusikalischen Tagen, ist der Gleitklang, das Glissando.“ Leverkühn (wie sein Vorbild Schönberg) benutzt dieses Ausdrucksmittel natürlich genau in der furchtsam eingeführten Bedeutung eines Rudiments von Chaos, als Begleitung der Würgeengel zunächst in den Posaunen, dann in den Pauken (wo die Glissando-Technik eigens mechanisch erklärt wird), „aber das Markerschütterndste ist die Anwendung des Glissando auf die menschliche Stimme, die doch das erste Objekt der Tonordnung und der Befreiung aus dem Urzustande des durch die Stufen gezogenen Heulens war, – die Rückkehr also in diesen Urstand, wie der Chor der ‚Apokalypse‘ sie bei der Lösung des siebenten Siegels, dem Schwarzwerden der Sonne, dem Verbluten des Mondes, dem Kentern der Schiffe in der Rolle schreiender Menschen grausig vollzieht.“ Ich habe den ganzen Satz zitiert, um die Lückenlosigkeit oder besser noch Überdeterminierung der semantischen Füllung deutlich zu machen: das Glissando bedeutet das Chaos und ist das Chaos in einer ihm eigenen Veranstaltung, dem Schreien

des Untergangs. In dieser Idiosynkrasie ist das Glissando lexikalisiert, seiner Herkunft und seinem Inhalt nach determiniert. Die an Alban Berg erinnernde Abstufung vom Sprechen zum Singen wird hier noch um eine primitivere Stufe erweitert, das heulende Geräusch, ein Zeichen der Barbarei: „Chöre also, die durch alle Schattierungen des abgestuften Flüsterns, geteilten Redens, Halbsingens bis zum polyphonen Gesang gehen, – begleitet von Klängen, die als bloßes Geräusch, als magisch-fanatisch-negerhaftes Trommeln und Gong-Dröhnen beginnen und bis zu höchster Musik reichen.“ In gründlicher eurozentrischer Verkennung rhythmischer Kultur ist auch das Trommeln barbarisch. Obwohl es Thomas Mann und seiner Erzählerfigur hier natürlich nicht um musikalische Form, sondern um kulturelle Bedeutung, um „das Tier im Menschen“ geht, greift die semantische Identifikation des Glissando als barbarisches Relikt doch epidemiehaft um sich: das Saxophon begleitet „Teufelsgesänge“, und Jazz-Elemente treten in einer typisch europäischen Funktion auf: „die allerdings sehr gelegentlichen, zu rein infernalischen Zwecken benutzten Jazz-Klänge“. Der Erzähler wehrt den Vorwurf des Barbarentums gegenüber dieser „Musik“ mit dem einleuchtenden Argument ab, dass es ja hier nicht um etwas Barbarisches, sondern um die intellektuelle Erkenntnis des „Frühesten“ im „Spätesten“ gehe. Das berührt aber in keiner Weise die Voraussetzung, dass das Früheste barbarisch und dass das Glissando ein Relikt des Frühesten sei. Fast unmerklich geht der Erzähler zum Rhythmus über und bemerkt, dass in der modernen Musik der Rhythmus wieder „dem Sprachakzent angenähert“ sei, wie es in früherer Musik gewesen sein müsse, wo der Gesang „nicht in taktmäßig und periodisch gegliedertem Zeitmaß“ verlief.

Thomas Mann nimmt hier also zum Zwecke der Darstellung des Problems der Barbarei in der Kultur Zuflucht zu einer Fiktion, mit der er direkt in die Intonation, d.h. in die konventionelle Basis der musikalischen Form- und Bedeutungselemente im Sinne Assafjews eingreift. Der intensiven Darstellung der barbarischen Gefahr in der Ausdrucksform des Glissando, deren Semantik als motiviert, sozusagen selber noch als Barbarei erscheint, steht auf der Seite des Humanen eine ebenso gebaute semantische Chiffre gegenüber „in dem so ganz und gar wundersamen Kinderchor“ mit „kosmischer Sphärenmusik“: auch hier also keine Form

als Prozess, sondern Bedeutung und Symbol. Der Kinderchor repräsentiert scheinbar die Kultur gegenüber der Barbarei, er tut es aber mit dem Verweis auf die Reinheit, die vor-freudische Asexualität. Die vibrato-arme Qualität von Kinder- und besonders Knabenstimmen kann mit dieser Konnotation beladen werden, ein Intonations-Element im Assafjewischen Sinne. Hier aber finden wir wieder die literarische Umkehrung des Bedeutungsvorgangs: die lexikalisierte Bedeutung von Kinderchor als „himmlische Reinheit“ wird in das fiktionale Werk injiziert wie das Infernalische ins Saxophon. Thomas Mann benutzt selber das Wort „Einprägung“, um diese Musik für Unmusikalische zu beschreiben. Beinahe grotesk parodiert sie sich noch einmal selbst, denn „in dem sirrenden, sehrenden Sphären- und Engelsgetön ist *keine* Note, die nicht, strengkorrespondierend, auch in dem Höllengelächter vorkäme.“

Dabei gerät also die Sprech-Intonation in den Sog von zwei übermächtigen semantischen Strömungen: die erste ist die entwicklungsgeschichtliche Vorstellung der „Rationalisierung“ des Sprechens durch das Tonsystem in der Musik, die zweite die Identifikation des Glissando als Heulen der Barbarei. Wenn das auch nicht ausdrücklich gesagt wird, müssen wir doch verstehen, dass die gleitende Intonation der natürlichen Sprache unter der Voraussetzung der Idiosynkrasie des Serenus Zeitblom etwas Barbarisch-Infernalisches behalte, obwohl sie natürlich ein völlig unbemerktes Phänomen darstellt und außerhalb dieses Erklärungszusammenhangs auch nie in einen solchen üblen Verdacht geraten war. Das reale Tag und Nacht beherrschende Glissando der Jahre, in denen Serenus Zeitblom schreibt, der Fliegeralarm, ist der damaligen Generation wohl als tief verstecktes Trauma eingeprägt, unlösbar verbunden mit dem atemlosen Rennen an Mütterhänden, eine barbarische Intonation ohne Zweifel ...

## 4. Λόγος ἄγραφος

### ***Der Ton ist ein Geschöpf des Menschen***

In der größten aller Enzyklopädien zur *Musik in Geschichte und Gegenwart* sucht man den Eintrag „Ton“ vergeblich, obwohl es ihn in der „alten“ MGG 1966 von Fritz Winckel und Hans-Peter Reinecke schon einmal gegeben hatte. Schon damals schloss der Artikel mit einem ominösen Satz zum immanenten „Verlust des Tones“ in der neuesten Musik und der Reflexion darüber, ob ohne den Begriff vom Ton nicht auch der Begriff Musik selber unbrauchbar werde. Bis dahin mag er aber auch für uns die „kleinste Einheit des musikalischen Geschehens“ bleiben. Die mögliche Relevanz des Tons für die gesprochene Sprache und den Vers ist dabei ausgeblendet. Eine tragfähige Brücke zwischen dem Ton der Musik und dem Ton der Sprache scheint es nicht zu geben, wenn sie sich auch wie die zwei Königskinder nach einander sehnen.

Die musikphilosophische Reflexion über das problematische Verhältnis von Musik und Sprache wird im Anschluss an Albrecht Wellmers „Versuch“ intensiv geführt. So etwas wie eine kopernikanische Wende vollzieht Georg W. Bertram, wenn er das musikalische Geschehen und das Sprechen nicht mehr in ihrer gegenseitigen, sondern in einer Außenperspektive betrachtet. Er begreift, auf den Spuren Heideggers, „Musik als eigenständige Artikulationsform des Denkens“. Er erkennt im musikalischen Geschehen eigenständige Gestalten: sie „müssen als Artikulationen begriffen werden. Sie hängen also mit der affektiven Grundsicht der menschlichen Existenz konstitutiv zusammen“ (251). Das heißt für uns auch, dass Musik und Sprache nicht aneinander zu messen oder durch einander zu erklären sind. Was man die affektive Grundsicht der menschlichen Existenz nennen kann, wurde und wird aber oft gar nicht auf das Denken bezogen, sondern auf etwas, das sozusagen darunter liegt. Auch Albrecht Wellmer frönt, ebenfalls von Heidegger angeregt, diesem Wurzeltrieb: „Was Heidegger im Begriff der ‚Erde‘ zu umschreiben versucht, ist in der Musik Ton, Klang, Geräusch ... Die Erregungskurven der Musik sind zugleich solche des Körpers, eines dunkleren Territoriums zwischen Subjekt und Objekt, das heißt eines affektiv und erotisch in die

Welt verwickelten Körpers. Im dynamisch-energetischen Aspekt von Klangverläufen ist zugleich das affektive Potential der Musik begründet" (Utz 19, Grüny 205).

Führt dieser Gedanke aber nicht aus der Musik heraus? Wenn wir Assafjews Ton als rationale Errungenschaft und Bertrams „Musik als eigenständige Artikulationsform des Denkens" festhalten, dann gehört in der Aufzählung „Ton, Klang, Geräusch" der Ton (ebenso wie der Klang) nicht zur „Erde", sondern zu einem Tonsystem; er ist eine radikale Rationalisierung des natürlichen Schalls, die es in der Natur so wenig gibt wie die Zahl oder den Kreis oder die Gerechtigkeit. Der Ton ist ein Geschöpf des Menschen! Es gibt ihn auch nur für den Menschen. Wir können also noch etwas strenger und fast tautologisch sagen, dass der Ton schon Musik ist, so wie wir sagen können, dass der Sprachlaut schon Sprache ist. Georg W. Bertrams Perspektive hat ja auch das Verdienst, den gesamten Bereich einer der Kunst-Musik vorgelagerten Sub-Musik zu erklären. In einem strengen Sinne ist der Ton also auch kein Material für den Komponisten wie Elfenbein, Holz oder Marmor für den Bildhauer. Der menschliche Geist scheint darauf verzichtet zu haben, auch die Erfahrungsbereiche anderer Sinne in ähnlicher Weise zu humanisieren, so dass wir mit dem Riechen, Schmecken, Tasten offensichtlich der (tierischen) Natur näher bleiben als mit dem Hören: wir kennen weder eine Gefühls- und Geschmacks- noch eine Geruchsleiter – Patrick Süskind hat letztere imaginiert, aber wir riechen sie noch weniger, als wir Adrian Leverkühns Komposition hören.

### ***Geschriebene Töne***

Aber gerade als eigenständige Artikulation des Denkens ist Musik für uns heute prioritär Kunstmusik und etwas sehr Junges. Jakob Ullmann sucht als Historiker eine Antwort auf die Frage nach der Herkunft unserer abendländischen Musik, welche die ganze Welt erobert hat und die Perspektive bestimmt, in welcher über Musik gesprochen werden kann; als Komponist kann er sich mit einer historischen Erklärung freilich nicht begnügen, denn die Kreativität nährt sich vielleicht aus der Tradition, aber ihr Sinn ist die unbekannt, die zu erfindende Zukunft. Das selbstverständ-

lich gewordene „Material“ der musikalischen Komposition, eben der Ton, ist nach Ullmanns tiefeschürfender historischer Kritik „eben nicht ein Naturlaut“, dem der Künstler seine Kreativität einprägt, sondern „Ergebnis eines Arbeitsprozesses“ (159). So weit hat uns auch Assafjew bereits geführt. Wes Geistes Kind dieses Ergebnis eines langen kollektiven Arbeitsprozesses ist, das hat der Musiker im eigenen Interesse historisch erforscht: Zwei Ereignisse haben danach die sogenannte abendländische oder westliche Musik und ihre Geschichte möglich und wirklich gemacht. Das erste ist die frühchristliche „Intonation“ des Gesangs in engster Abhängigkeit von der theologischen Überzeugung der göttlichen Gegenwart. Hatte nicht Jesus selber versprochen: „wo zwei oder drei versammelt sind in meinem Namen, da bin ich mitten unter ihnen“? (Mt 18,20). Nach seiner Himmelfahrt geschah dies in einer Liturgie. Ihre Töne repräsentierten weder die griechische Vorstellung einer ewigen kosmischen Harmonie noch die jüdische gesungene Präsenz der Schrift, sondern eben die sakramental verstandene Gegenwart Gottes in der Liturgie. Sie ist im strengen Sinne des Wortes keine Botschaft, sie spricht zu keinem Hörer, sie spricht aus dem Gesang der Singenden, und als Singende sind sie schon Engel vor dem Thron Gottes. „Der ganze Sinn der Botschaft, deren Tradition die liturgische Praxis begründet, ist es, nicht *überliefert*, sondern *gegenwärtig* zu sein“ (364), schreibt Ullmann. Freilich „singen“ die Christen, aber ihr Singen ist etwas absolut Neues, das niemand hören kann, wenn er nicht „mitsingt“ – vor Gottes Thron. Aber das christliche Leben musste sich wohl oder übel mit seiner vorläufigen Existenz hienieden auf Erden abfinden und Formen für eine Religionsausübung finden, die es eigentlich nicht zu geben brauchte. In der Ostkirche wurde der liturgische Gesang der exklusive Raum, in welchem „ungeschriebene Überlieferung“ anwesend schien.

Das zweite Ereignis ist der Export in den Westen. Dort, im Reich Karls des Großen, sprach der heilige Geist nicht spontan aus den Völkern, die oft erst kurz zuvor und oft mit Gewalt christianisiert worden waren. Sie waren ausschließlich auf die lateinisch geschriebene Überlieferung angewiesen, um Vater, Sohn und Heiligen Geist überhaupt erst einmal kennen zu lernen, ehe eine ungeschriebene göttliche Präsenz ihr geistiges Ohr erreichte. Kulturpolitik, Vereinheitlichung der kanonischen Texte

ebenso wie der liturgischen Melodien, bis in die einzelnen Buchstaben ihrer Schrift hinein, ist die Voraussetzung, die erfüllt sein muss, wenn eine abendländische Christenheit sich verwirklichen soll. Die Diskrepanz von überlieferten Texten und liturgischen Formen einerseits und der damit allein erstrebten geistlichen Gegenwart des Heiligen Geistes andererseits wird hier neu gemeistert: Die Melodie wird zu einem *signum* des Geistes, zu seinem Zeichen. Das ist eine Abspaltung, aber eine unvermeidliche, welche die göttliche Präsenz sozusagen in Prokura sichert. Die Melodie spricht den Geist aus, wenn sie gleich nicht gesungen, sondern – in Vertretung – auf einem Instrument gespielt wird, eben beispielsweise auf der Orgel, welche mit dem Besuch oströmischer Gesandten im Jahre 812 nach Aachen gelangt sein soll. Die Trennung der Melodie vom Text ist das Neue. Die Melodie ist nicht mehr eine besondere Stimmbewegung bei der Rezitation des Textes, sondern eine musikalische Erscheinung eigenen Rechts, mit einer eigenen Syntax von festgelegten Elementen, eben den Tönen. Diese Töne-Kunst gibt es nur, weil sie die im liturgischen Gesang wirklich und als vorhanden geglaubte geistliche Präsenz sozusagen repräsentiert im Sinne von vergegenwärtigt. In den linienlosen Neumen mit ihrer ikonischen Abbildung der Stimmbewegung ist noch eine Erinnerung an diese Praxis erhalten, welche in der byzantinischen Notation reich ausgebildet und bis in spätere Jahrhunderte praktiziert wurde. Nicht zwei Grenzen mit einer dazwischen liegenden Leere (ein Tonabstand) ist das Element des Gesangs, sondern die als Einheit verstandene Bewegung eines Intervalls in einer Silbe oder beim Fortgang einer Silbe zur anderen. Da wiederholte Töne auf mehreren Silben in diesem Melodieverständnis eigentlich keine Bewegung darstellen, entsteht für ihre Aufzeichnung ein theoretisches Problem. In der byzantinischen Schreibtradition ist dieses Ison, wörtlich „das Gleiche“, darum eine Aporie.

Die westliche Schreibpraxis wird dagegen im Einvernehmen mit der Emanzipation der Melodie vom Text versuchen, die Neumen vom Gesang zu emanzipieren, indem man sie zunächst ikonisch höher oder tiefer auf das Pergament schreibt. Guido von Arezzo (bezeugt um 1020-1035) rationalisiert diesen Vorgang durch Linien, welche abstrakt fixierten und mit Tonbuchstaben bezeichneten Tonstufen entsprechen. Man darf hierin den Endpunkt jener von Jakob Ullmann beschriebenen „Entdeckung des

Tones" erkennen: in der frühchristlichen und östlichen Singpraxis ist das Intervall bildlich gesprochen ein Vektor, eine zielgerichtete Größe, in Guidos von Arezzo neuem System ist das Intervall eine von ihren Endpunkten definierte leere Strecke. Ideologisch gesehen, ist diese Notenschrift der letzte Schritt, mit dem sich die westliche Musik von der geistlichen Präsenz ihres Inhalts emanzipiert. Guido selbst hat mit Stolz darauf hingewiesen, dass man dank seiner Erfindung nun Melodien ohne persönlichen Mentor „vom Blatt" singen lernen und sie auch ohne persönlich-stimmliche Vermittlung per Post verbreiten könne. Dass die Guidonische Notation und die darauf gegründete Solmisation samt der Guidonischen Hand von der Stimme abstrahiert, gehört zum Wesen der abendländischen Musik. Dabei ist nicht zu vergessen, dass diese mit großem Einsatz betriebene Emanzipation der Melodie von der Liturgie dem einzigen Zweck galt, das Evangelium zu verkünden. Im frühchristlichen Gesang war der singende Mensch allerdings Verkünder und Hörer der ungeschriebenen, unüberlieferten, lebendigen Botschaft in einer Person, ihr Inhalt und ihre Erscheinung ließen sich nicht trennen. An die Tasten der Orgel und die Linien des Guidonischen Systems überantwortet, wird der Gesang aus seinem ursprünglichen Paradies vertrieben – aber er wird, wie Adam und Eva, die Erinnerung daran und die Sehnsucht danach nie verlieren.

### ***Pax vobiscum***

Der Ton hat sich von der liturgischen Praxis emanzipiert, aber um ihr „signum" zu werden. Merkwürdig nennt Ullmann dann, was dank seiner Forschermühen historisch richtig und immer noch plausibel scheint: dass die Verbindung von Musik mit einer geheimen Botschaft, welche die Töne offenbaren und gleichzeitig verstecken, „ein charakteristisches Merkmal der abendländischen Musik auch dann noch blieb, als der Raum der semantischen Dimension musikalischer Gestalten längst nicht mehr unauflöslich mit ... der christlichen Botschaft verknüpft war." Das ist also das Schicksal der abendländischen Musik, dem in der allerersten Linie der Komponist von heute ins Auge schauen muss: „Solange es Töne gibt, ... solange wird diese Musik das Erbe der Entstehung der Töne aus der Tradition der ‚ungeschriebenen Lehre' ... mit sich tragen müssen." (494).

Nachdem die westliche Musik ihren eigenen Weg jahrhundertlang verfolgt hat und allen Kulturen der Erde vermittelt, vielleicht eher auferlegt worden ist, gilt sie heute als die Musik schlechthin: als Sprache, die alle Menschen vereint. Als Friedensbotschaft und Friedenssymbol scheint sie immer und überall ein säkularisiertes, manchmal hoffnungsvolles, manchmal verzweifertes „pax vobiscum“ zu singen, im Warschauer Getto, unter Barenboim sogar mit Wagner in Jerusalem, nach dem Mauerfall in Berlin, mit Gergiev in den Ruinen Palmyras, als sich selbst Beifall spendender Götterfunken von Balkonen großstädtischer Wohnanlagen gegen Covid19 ... Fremde Musikpraktiken, welche am Rande der herrschenden Musik als Ethnomusik oder in manchen religiösen Funktionen erhalten geblieben sind, werden konsequenterweise westlich ästhetisiert und als Hörobjekt in die westliche Musikpraxis integriert. Als allgemeinste Bestimmung ließe sich diese Musik also als eine Kunst des guten Willens bezeichnen. Für uns ist wichtig, dass es neben der antiken Göttlichkeit der Musik diese historisch nachweisbare christliche Aufladung des Tons gibt, die Jakob Ullmann beschrieben hat und die wir als geheime Kraft identifizieren können, welche wie ein Sakrament den Ton und die Musik mit einem unauslöschlichen Heiligenschein ausstattet. Ullmann betont, dass diese Eigenschaft gerade nach der semantischen Ablösung der Musik von der Liturgie als eine freischwebende blinde Nostalgie erhalten geblieben ist. Das natürliche Sprechen, besonders in Versen, nimmt an dieser Nostalgie teil, wenn wir ihm in der Nachfolge Herders mit konstantem Begehren eine Musikalität unterschieben.

### ***Nänie und Verheißung***

Jakob Ullmann ist das Wagnis eingegangen, auch das Echo der „ungeschriebenen Botschaft“ zu hinterfragen. Mit Jean-François Lyotard begibt er sich in eine Meditation über das „wirkliche Seufzen aller Kreatur“, das in jeder Musik seinen Ausdruck suche. Luther hat das paulinische *συστηνᾶζει καὶ συνωδίνει* im Römerbrief (8, 22) gegen seine Gewohnheit abgemildert: „alle Kreatur sehnt sich mit uns und ängstet sich noch immerdar“, wo er „stöhnen“ und „in Wehen leiden“ hätte schreiben können. Letzteres („wie ein Weib in Kindsnöten“) notiert er aber doch in einer Randbemerkung (2282).

Dass die ganze Schöpfung leidend und erlösungsbedürftig, nicht nur das menschliche, sondern alles Leben und sogar die unbelebte Natur ein Jammertal sei, ist nur als schreckliche und unendliche Klage vorstellbar. „Was wir ‚Empfindung‘ nennen, ist vielleicht nichts anderes, als unsere Fähigkeit, den Widerhall der Klage zu erspüren“ (182). Aber es ist auch mehr als der Widerhall: „In der Vernehmbarkeit der Spur des unaussprechlichen Seufzens wird ein Versprechen hörbar ...: die Anwesenheit einer Stimme, deren Zukunft gegenwärtig ist und darum das Zeugnis übersteigt. Um dies zu *bezeugen*, nicht um es *auszusprechen*, ‚gibt‘ es ‚Musik‘“ (184). Ohne Anführungsstriche sagt dies noch einmal der letzte Satz des Buchs, und wenn beim erstenmal auch noch Lyotard mitgehört werden muss, ist es am Schluss der Autor ganz allein, der diese apokalyptische Perspektive einnimmt. Ullmanns Gewährspersonen, Lyotard und der von ihm zitierte Pascal Quignard, laden dazu ein, die schreckliche Wirklichkeit, den Hintergrund, besser Untergrund des Klangs als etwas anzusehen, das sich in die „hörbare Klangwirklichkeit einzuschreiben“ versucht (174). Nun denken die Philosophen dabei allerdings vornehmlich an die Sprache, aber die Musik ist mitgemeint, „denn auch die gesprochene Sprache ‚klingt‘“ (177), wie Ullmann anmerkt. Er befindet sich damit für uns in einer ehrwürdigen Tradition, die also keineswegs nur der idealistischen Vergangenheit angehört. Herder schrieb ja, weniger apokalyptisch, aber doch mit innerster Überzeugung dem Schall eine Ausdrucksqualität zu, und der gesprochenen Sprache den Klang des Gesangs. Ullmann referiert mit Staunen, dass Lyotard jenen mysteriösen Untergrund des Klangs selbst als „Sprache unter oder hinter den Sprachen“ (174) erahnen möchte – aber das war ja Rilkes poetische Erkenntnis, als er die Musik apostrophierte als „Sprache wo Sprachen enden“, nicht etwa im Nichts, sondern in einem überschwänglichen Jenseits. Das betont auch Ullmann noch einmal: „Das wirkliche Zeugnis der Spur aus der Unterwelt der Klänge sucht das Echo dessen, was über die Empfindung, über das Hören des Körpers hinausgeht“ (184).

Musik bezeugt die Anwesenheit und die Vernehmbarkeit einer Stimme aus einem Ur-Grund, keine Sphärenharmonie, keinen Gesang der Engel, aber die unendliche Klage über das Verklingen im Verklingen selber: „Jedem Klang ist das Verklingen unablässig eingeschrieben“

(181).<sup>18</sup> Wenn wir uns versichern, dass die Stimme im eigentlichen Verständnis zu einer Person gehört, dann ist jene im Seufzen der Kreatur vernehmbare Stimme eine Metapher, welche hier keiner Person gehört, welche aber mit einer Art theologischer Unausweichlichkeit die semantische Unterstellung aufrecht erhält, Botschaft, Kunde, sogar Versprechen zu sein.

---

<sup>18</sup> Reinhart Meyer-Kalkus (2001, 210 ff.) folgt in einem diesem Thema adäquaten Fußnote über drei Seiten Ernst Jüngers magischer Lautlehre, bis in den „letzten Urgrund alles Sprechens und Denkens“: die Gottesstimme, und beschreibt Walter Benjamins Auffassung der Musik als Klage (2020, 13.4 [12073 ff.]). Sigrid Weigel erläutert diesen Aspekt in ihrer Untersuchung zu Walter Benjamins Musiktheorie, insbesondere seine Formulierung, die Klage der Trauer gehe „in die Sprache des reinen Gefühls über, in Musik“ (176 f.).