



Manfred Hermann Schmid

Notationskunde

Schrift und Komposition

900–1900

Mit digitalem Lehrgang

Bärenreiter Studienbücher Musik

von Graphie ist nicht Klang, sondern Sinn. Die Zeichen stehen in einer Funktion, die sie mit Piktogrammen wieder gemeinsam haben, für ein Etwas, ein greifbares Etwas (einen »Gegenstand«) oder ein gedachtes Etwas (einen »Begriff«). So verdankt die Buchstabenfolge M-ä-d-ch-e-n ihre Bildung zwar einer phonetischen Analyse. Doch einmal gefunden, kann sich die Folge verselbstständigen und ohne Umwege auf den intendierten Sinn zielen. Sie steht für jenes Etwas, das alle Sprechvarianten, lauten sie nun Mätche, Medel, Mädle oder Madl, vereint. Die Schrift funktioniert auch, wenn der Leser nicht »nach ihr spricht«. Besser noch als an Dialektformen wird das Kommunikationsprinzip an Fremdsprachen deutlich. Ein Amerikaner und ein Italiener können sich im Zeitalter von E-Mails perfekt auf Englisch austauschen, solange sie nicht reden müssen. Das könnte mit seinen individuellen Unwägbarkeiten, wenn sich in einem einzigen »e« mehr als 50 unterscheidbare Tönungen verstecken, ein Verstehen nur beeinträchtigen. Zudem haben die beiden Sprachen zwar Zeichen gemeinsam, aber bei den Vokalen so gut wie keine Laute. Doch Sprache erlaubt eben ein Lösen vom phonetischen Prinzip. Das ermöglicht zudem Lesegeschwindigkeiten fern jeder akustischen Realisierbarkeit.

Die potenzielle Unabhängigkeit der Schrift vom Klang ist am eindrücklichsten bei Zahlen zu erfahren, deren römische Zeichen ohnehin Piktogramme sind. Wir entrichten in jedem Kaufhaus der Welt den geforderten Betrag, wenn die Kasse Ziffern zeigt, ohne uns darum kümmern zu müssen, wie sie genannt werden. Ganze Sprachen sind auf der Basis von Schrift benutz- und verstehbar, obwohl das Wissen um ihre genaue Lautung längst verloren ist wie bei »toten« Sprachen, dem Altgriechischen oder dem Akkadischen. Daraus erklärt sich eine Idee von Gottfried Wilhelm Leibniz, der davon träumte, über Logogramme – wie sie durch moderne Verkehrszeichen oder Computer-menüs wieder an Aktualität gewonnen haben – eine Universalschrift zu entwickeln, die unabhängig von jeder Lautlichkeit über alle Sprachgrenzen hinweg lesbar wäre. Tendenziell hat die überkommene Schrift von sich aus diese Richtung eingeschlagen. Bezeichnenderweise werden lautliche Verschiebungen im Leben einer Sprache von der Schrift gewöhnlich nicht mehr nachvollzogen. Graphie und Klang haben sich auseinanderentwickelt, am weitesten unter den europäischen Schriftsprachen beim Französischen und Englischen. Ersatzweise wurde von Spezialisten im späten 19. Jahrhundert die »internationale Lautschrift« geschaffen. Für normale Schriftbenutzer ist sie ohne Belang. Aber ihre Existenz besagt in aller Klarheit, dass die »offizielle« Schrift eben gar keine Lautschrift mehr ist. Eine ursprünglich phonetische Schrift hat sich trotz aller lautlichen Prägung von Sprache und Denken im Zeichen von Semantik verselbstständigt. Der mediale Transformationsprozess vom Klang zur Schrift kann mit dem Erreichen der optischen Dimension ein sinnvolles Ende finden.

Bei Musik hingegen ist Schrift kein End-, sondern immer nur ein Durchgangsstadium. Sie meint den Ton und nichts anderes als den Ton, so unmittelbar, dass Zeichen und Klang nahezu ineinanderfallen und häufig sprachlich austauschbar werden. Wenn John Galsworthy in Abwandlung einer schon bei Torquato Tasso topischen Formulierung (*Gerusalemme liberata*, Canto XVI) anlässlich der Erzählung *The Japanese Quince* einen Vogelfreund sagen lässt, er ziehe Amseln ihres Tones wegen den Drosseln vor – »I prefer them to thrushes myself; more body in the note« –, ist

klar, was er meint: mehr Körper im Ton. Aber er sagt nicht »Ton«, er sagt »Note« und spricht vom Zeichen, das ihm eins wurde mit dem Klang. Ein solches Zusammenfallen könnte bei Sprache keinem Dichter in den Sinn kommen. Ein »body in the letter« wäre absurd. Doch bei Musik vermögen Zeichen und Ton geradezu identisch zu werden. Denn das Zeichen muss wieder Klang werden. Sonst hat es kein Recht.

Die unterschiedliche Funktion sprachlicher und musikalischer Zeichen zeigt sich nicht zuletzt an abweichenden Stufungen. In der Sprachschrift sind Zeichen in einer Potenzierung Repräsentanten von Repräsentanten: Zeichen → Phonem → Gemeintes. Das Zeichen verweist auf ein Phonem (eine lautliche Einheit), das Phonem wiederum bildet die Brücke zu etwas Sinnhaftem, zu etwas Gemeintem. Das bloße Einstehen für ein Phonem im ersten Schritt, die Repräsentanz eines Repräsentanten, mag Sokrates im *Phaidros* dazu bewogen haben, in der Schrift auch ein Moment der Täuschung zu sehen. Sie biete Schülern nur den Schein der Weisheit an, nicht die Weisheit selbst. In der Musik ist die Graphie hingegen direkt auf den Gegenstand gerichtet und mit ihm verknüpft: Zeichen → Gemeintes. Das Zeichen verweist unmittelbar und ohne Zwischenschritt auf sein Ziel. Deshalb auch muss die Schrift zwingend allen Veränderungen des Gegenstandes folgen. Sie wird nie »fertig«, solange ihr Gegenstand sich mehrt. Die Sprachschrift mit ihren lateinischen Buchstaben ist bei marginaler Erweiterung des Zeichenbestandes dagegen seit über zweitausend Jahren konstant. Es macht ihr keinen Unterschied, ob sie Texte von Vergil, Shakespeare oder Thomas Mann konserviert. Sie bleibt sich stets gleich.

Die Notenschrift ist dagegen ständigen Änderungen unterworfen. In permanenten Wechselwirkungen folgt sie nicht nur Erfordernissen veränderter Kompositionstechniken, sondern bahnt ihnen gleichzeitig neue Wege. Der Musikhistoriker muss anders als der Philologe mit vielen Schriften umgehen. Auch der Musiker tut gut daran, sich mit wechselnden Schreibgepflogenheiten vertraut zu machen. Dazu ist er nicht erst seit den Zeiten des Historismus genötigt. Der gleiche Sänger, der im Jahr 1500 den Introitus eben noch nach Neumen gesungen hatte, wechselte mit dem folgenden mehrstimmigen Kyrie die Schrift. Die Doppelung spiegelt sich in Chorbüchern des 15. und 16. Jahrhunderts, wenn Choralintonationen mit schwarzen Zeichen in einer rhythmuslosen Schreibweise des 12. Jahrhunderts notiert werden, die Fortsetzung von Messe oder Motette aber in hohlen Formen mensurierter Schrift aktuellster Version. Heinrich Schütz kombinierte die beiden Schriften wie selbstverständlich in seiner *Auferstehungshistorie* von 1623. Noch in einem scheinbar einheitlichen Schriftbild versammeln sich Zeichen unterschiedlichster Herkunft und wechselnden Alters. Auf der ersten Partiturseite von Beethovens 9. Sinfonie erscheinen nebeneinander Linien des 11. Jahrhunderts, Zierformen von Buchstaben des 6. Jahrhunderts bei den Schlüsseln, Pausenzeichen des 14., Bindebögen des 16., Taktstriche des 16./17., Lautstärkeangaben des 17., Instrumentenangaben und Spielanweisungen des 18. sowie Metronomzahlen des 19. Jahrhunderts. Allein in den Notenköpfen und ihren Werten steckt ausgefächert eine Geschichte vom 13. bis zum 18. Jahrhundert.

Angesichts derartiger Vielschichtigkeit mutet es merkwürdig an, wenn Schriftkundige wie Andrew Robinson Musiknoten zu »Vorstufen der Schrift« rechnen oder sie wie Harald Haarmann rundum übergehen. Musikalische Schrift europäischer Prä-

gung, die Textschrift als Bestandteil in ihr System integriert, ist das komplizierteste graphisch-lautliche Gebilde, das die Menschheit je ersonnen hat. Zu seiner Komplexität gehört unweigerlich die Vielfalt. Sie ist allerdings in jüngerer Zeit mitunter als störend empfunden worden. Es gab auch in der Musik die Sehnsucht nach einer konstanten Schrift wie bei sprachlichen Texten. Musik aller Epochen sollte in einheitlicher Graphie verfügbar sein. Moderne Editionspraxis des 20. Jahrhunderts hat solche Vorstellungen genährt. Sie sind aber illusionär. Schrift haftet an ihrem Gegenstand wie umgekehrt dieser Gegenstand sich seine adäquate Graphie sucht, in dem, was mitgeteilt, wie in dem, was *nicht* mitgeteilt wird. Die Musik von Leonin, Palestrina und Wagner nach gleichen Normen wiedergeben zu wollen, zeugt von einem ähnlich gegenstandsfernen Denken wie ältere und inzwischen gründlich verworfene Theorien, man könne mit *einer* analytischen Methode wie der Funktionslehre Hugo Riemanns oder dem Urlinienkonzept Heinrich Schenkers alle mehrstimmigen Vorgänge gleichermaßen sinnvoll erklären. Jedes Werk der Musikgeschichte ist in einem zugehörigen musiktheoretischen Kontext verankert, zu dem unlösbar auch spezifische Formen der Schrift gehören.

Literatur

Roman Ingarden: Untersuchungen zur Ontologie der Kunst, Tübingen 1962

Marshall McLuhan: The Gutenberg Galaxy, Toronto 1962; deutsch als: Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters, Düsseldorf und Wien 1968

Thrasybulos G. Georgiades: Nennen und Erklängen. Die Zeit als Logos, Göttingen 1985

Andrew Robinson: The Story of Writing, London 1985; deutsch von Martin Rometsch als: Die Geschichte der Schrift, Düsseldorf 2004

Harald Haarmann: Universalgeschichte der Schrift, Frankfurt und New York 1990, 4¹⁹⁹²

Ralph Köhnen: Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens, München 2009

2. Antikes Erbe

Die Tür zu Schrift wird immer dann aufgestoßen, wenn über Musik in ihren technischen Elementen gesprochen wird, denn verbale Aussagen lassen sich über Logogramme leicht zu weiter abstrahierenden Zeichen verkürzen. Insofern steckt in den Stimmanweisungen für ein Saiteninstrument aus einem altbabylonischen Lehrtext aus Ur von ca. 1800 v. Chr. (Sig. U. 7/80) mit dem Ziel der Unterscheidung von Tonarten latent ein Schriftpotenzial. Konsequent genutzt wurde es aber erst in Griechenland. In einem Ordnungssystem für absteigende Tonreihen bekamen die einzelnen Positionen Namen, die Qualitäten benennen wie beim »mittleren« oder »dritten« Ton. Im »vollkommenen System« eines Euklid ca. 300 v. Chr. (*sýstema téleion*) – die Zuordnung an lateinische Tonbuchstaben im folgenden Schema ist so gewählt, dass keine Akzidentien nötig werden – hat jeder Ton einen Doppelnamen. Sein zweiter Teil in Form eines Genitiv Plurals (»der Mittleren«) gilt wie ein Familienname der Zugehörigkeit zu einer Gruppe, der erste Teil der individuellen Position in dieser Gruppe (»Höchster« oder »Neben-Höchster«).

»sýstema téleion« nach Euklid und Ptolemaios

| | | | |
|-----------|-------|-----------------------|-----------------------------------|
| | a^1 | nētē hyperbolaiōn | (Rang-)Niedriger der Überragenden |
| | g^1 | paranētē hyperbolaiōn | Neben-Niedriger der Überragenden |
| | f^1 | tritē hyperbolaiōn | Dritter der Überragenden |
| synaphē | e^1 | nētē diezeugmenōn | (Rang-)Niedriger der Getrennten |
| | d^1 | paranētē diezeugmenōn | Neben-Niedriger der Getrennten |
| | c^1 | tritē diezeugmenōn | Dritter der Getrennten |
| | h | paramesē | Nebenmitte |
| diazeuxis | a | mesē | Mitte |
| | g | lichanos mesōn | Zeigefinger der Mittleren |
| | f | parhypatē mesōn | Neben-Höchster der Mittleren |
| synaphē | e | hypatē mesōn | (Rang-)Höchster der Mittleren |
| | d | lichanos hypatōn | Zeigefinger der (Rang-)Höchsten |
| | c | parhypatē hypatōn | Neben-Höchster der Höchsten |
| | H | hypatē hypatōn | Höchster der Höchsten |
| diazeuxis | A | proslambanomenos | Hinzukommender |

Entsprechend der schon bei Aristoxenos belegten Vorstellung, dass die Quart das kleinste konsonante Intervall sei, bestehen die Grundbausteine des Systems aus Viertongruppen, die Tetrachorde genannt werden. Eines ihrer Hauptmerkmale ist der immer gleiche interne Bau mit dem jeweils kleinsten Intervall beim unteren Rahmenton. Die gleich gebauten Tetrachorde fügen sich entweder so zusammen, dass ihnen durch »Bindung« (*synaphē*) ein Ton gemeinsam ist, oder eine »Trennung«

(*diazeuxis*) sie scheidet. Der Wechsel des Prinzips garantiert die Oktav. Zwei verbundene Tetrachord-Paare stehen jeweils im Oktavabstand. Die Trennung gibt den Tönen des Tetrachords oberhalb der »Mitte« auch ihren Namen (»der Getrennten«). Das System ist aber flexibel. Es erlaubt bei der »Mitte« alternativ einen Austausch von *synaphē* und *diazeuxis*.

| | | | | |
|-----------|-------|---|---------------------|----------------------------------|
| diazeuxis | d^1 | } | nētē synemmenōn | (Rang-)Niedriger der Verbundenen |
| | c^1 | | paranētē synemmenōn | Neben-Niedriger der Verbundenen |
| | b | | tritē synemmenōn | Dritter der Verbundenen |
| synaphē | a | } | mesē | Mitte |
| | g | | | |
| | f | | | |
| | e | | | |

Ziel ist es, im siebentönigen (»heptatonischen«) System an einer Stelle eine Variable zu schaffen; der dritte Ton des Tetrachords oberhalb der Mitte kann so entweder *h* oder *b* lauten. Das hat Folgen bis ins Mittelalter mit der Doppelstufe *h/b*, deren vertiefte Variante in der lateinischen Musiktheorie noch lange »*b synemmenon*« (»verbundenes *b*«) hieß, alternativ »*b molle*« (»weich«) gegenüber dem »*b durum*« (»hart«) – Namen, die den alternativen Schriftformen *b* und *h* entsprachen. Die Benennung hat sich im deutschen Sprachraum während des 16. Jahrhunderts im Gefolge von Drucktypen verändert, weil in deutschen Orgeltabulaturen der Bequemlichkeit halber von den Setzern die eckige Form durch den einfacher verfügbaren Buchstaben *h* ersetzt wurde (um das systemfremde *h* zu vermeiden, ist in diesem Text, soweit es um Musik des Mittelalters geht, ein *b^h* in Unterscheidung von *b* verwendet).

Mit Hilfe der Namen ließen sich nicht nur Tonverhältnisse beschreiben, sondern prinzipiell auch Tonfolgen aufzeichnen. Bequemer wäre es freilich, Kürzel für die langen Namen zu benutzen. Solche Möglichkeiten muss es schon im 4. Jahrhundert v. Chr. gegeben haben, denn im ersten großen Lehrtext der griechischen Antike zur Musik äußert sich der Aristoteles-Schüler Aristoxenos kritisch zu Schrift, der er keinen großen Stellenwert einräumt. Das Notieren von Melodien sei nicht Ziel musikalischer Wissenschaft, ja nicht einmal Teil von ihr. Überliefert sind Einzelzeichen für Töne erst in der römischen Kaiserzeit. Erklärt werden sie in der nachchristlichen Epoche von Gaudentios und Alypius. Dabei handelt es sich um zwei unterschiedliche Systeme, die auf griechischen Buchstaben beruhen. Wofür diese Buchstaben ursprünglich standen, lässt sich nicht mehr erschließen. Es ist aber wahrscheinlich, dass ein Zusammenhang mit dem Lieblings- und Demonstrationsgerät früher Musiktheorie, dem Monochord, bestanden hat (siehe [Abb. 4](#)). Auf diesem länglichen Kästchen mit einer einzigen Saite war ein beweglicher Steg beliebig verschiebbar. So ließen sich unabhängig von Saitenspannung und -dicke Längenmaße vergleichen und Intervallproportionen erschließen. Musiktheorie wurde auf diese Weise eine Paralleldisziplin der Geometrie. Bei dieser aber war es üblich, Orte mit Buchstaben zu bezeichnen. Das war unschwer auf Musik übertragbar, wenn die verschiedenen zulässigen Stegpositionen der Reihe nach mit Buchstaben angegeben wurden. So jedenfalls wird das