

1. Musik wird aufgeschrieben – Notation

Die Notenschrift. Eine Schöpfungsgeschichte

Dietrich Helms

Im Anfang war der Gesang, und der Gesang war bei Gott, und Gott war der Gesang.
frei nach Johannes 1,1

Allen Geschichten mit Vollständigkeitsanspruch – auch den wissenschaftlichen – ist gleich, dass sie quasi vorgeschichtlich mit einem Schöpfungsakt beginnen. Wir denken Geschichte als Evolution und brauchen doch für ihren Anfang das plötzliche Ereignis, mit dem alles beginnt. Aus dem Nichts oder dem chaotischen Alles-in-Einem werden durch Urknall, Hand des Schöpfers oder Vorstellung des Historikers Kategorien geschaffen: Meer von Land getrennt, Materie von Zeit, geschichtliche Entwicklungsstränge von Unbedeutendem und Folgenlosem. Dabei werden Wege eingeschlagen, Entscheidungen getroffen, Möglichkeiten ausgeschlossen. Und so wohnt jeder Schöpfung auch gleich der Sündenfall inne, jeder Erkenntnis der Keim des Vergessens. Diese kleine Geschichte beginnt mit der Schöpfung einer Schrift, die zur Folge hat, dass festlicher Textvortrag geschieden wird in Sinn und Aussprache und schließlich in Text und Musik. Ihr Sündenfall führt zum Vergessen der Mündlichkeit und zum Sieg des Individuums über die Gemeinschaft.

Im frühen Mittelalter spricht man von *musica* und *cantus*, nicht aber von Musik in unserem Sinne. *Musica* ist eine spekulative Wissenschaft von der Harmonie der Schöpfung, die versucht, das Universum, die menschliche Lebenswelt und auch die Klänge von Instrumenten und Stimmen als göttliche Ordnung – ausgedrückt in mathematischen Proportionen – zu erklären. Sie wird von (Schrift-)Gelehrten betrieben, schriftlich überliefert und hat einen Kanon namentlich bekannter Autoren. Der *cantus* dagegen, der Gesang, ist eine mündliche Praxis, tradiert durch das Vor-, das Nach- und vor allem das Mitmachen, eine Pra-

xis, die zu ihrer Absicherung das Gedächtnis der Gemeinschaft und die ständige gemeinschaftliche Wiederholung braucht und damit auch Gemeinschaft schafft.

Von Boethius, der um 500 n. Chr. beim Niedergang des römischen Reiches das antike Wissen noch einmal zusammenfasste und damit zu dem wichtigsten kanonischen Autor der *musici* wird, erben die Gelehrten den Spott über die *cantores*, die – wie die Esel – zwar singen können, nicht jedoch über das sprechen oder gar schreiben, was sie tun.¹ Zu einer sozialen Distinktion der *musici* taugt diese Diffamierung der Musikpraxis freilich kaum, waren sie doch Kleriker und damit gleichzeitig im Gottesdienst auch *cantores*. Die Differenz verweist vielmehr auf ein größeres Problem: Die karolingischen Könige und seit dem Jahr 800 auch Kaiser hatten in ihrem Reich die Bildung gefördert. Gelehrte beschrieben das Wissen ihrer Zeit und so auch die Musikpraxis. Doch sie machten die Erfahrung, dass man den *cantus* zwar machen und hören kann. Will man jedoch darüber sprechen oder schreiben, braucht man Metaphern, die immer Krücken zum Verständnis bleiben und nie die Musik wirklich abbilden. Für die Lehre von den Intervallen und den Tonsystemen hatte die *musica* aus der Mathematik den Vergleich mit Zahlenverhältnissen übernommen, die z. B. festlegten, dass man eine Quinte über dem Ton einer frei schwingenden Saite erhält, wenn man sie auf $\frac{2}{3}$ kürzt. Doch hilft die Mathematik nicht weiter, wenn man den Zusammenhang der Töne beschreiben will, eine Melodie z. B. mit Anfang und Ende und ihrem typischen Verlauf. Die *musici* suchten hier nach Regeln vergleichbar der Grammatik der Sprache, um doch gleich die Problematik einer Übertragung gramma-

¹ Vgl. zu einer Darstellung der beiden Prinzipien Erich Reimer: *Musicus und Cantor. Zur Sozialgeschichte eines musikalischen Lehrstücks*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 35, 1978, S. 1–32.

tikalischer Regeln eingestehen zu müssen.² Die *soni*, die Klänge oder Töne, so der große Gelehrte des Frühmittelalters, Isidor von Sevilla (ca. 560–636), können nur im Gedächtnis überliefert werden, da man sie nicht aufschreiben kann.³

Die Schriftgelehrten des 9. Jahrhunderts gingen das Problem der Schriftlosigkeit musikalischen Wissens von zwei Seiten an: Auf der Basis der Vorstellung von Tönen oder Intervallen als mathematisch zu definierende kleinste Einheiten entwickelten sie verschiedene Schriften aus Buchstaben oder aus von Buchstaben abgeleiteten Symbolen. Für die Fixierung des *cantus* wurden diese Schriften selten benutzt. Sie blieben theoretische Notationen. In der Praxis setzte sich in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts ein System durch, das in der Ausstellung durch eine seiner frühesten Quellen repräsentiert wird (Nr. 1.1: Cod. Guelf. 404.1 Novi (12)), die so genannte Neumenschrift. Die Punkte, Striche und Schlängellinien, alle auf derselben Höhe über dem Text, erscheinen uns heute unverständlich und sind in der Tat nicht in unsere Notation und auch nicht in unsere Vorstellung von Musik zu übersetzen. Kodiert werden in dieser Schrift für die Praxis nicht die für Sänger eher abstrakten, mathematisch beschriebenen Tonhöhen, sondern – für den Praktiker näherliegend – bildliche Repräsentationen der Bewegungen der Stimme, ihres Auf- und Ab. Ausgangspunkt des Denkens ist nicht unser modernes Verständnis von Musik (das eine Folge der Erfindung der Notenschrift ist), sondern die Kunst des feierlichen Textvortrags, die festliche Prosodie, in der die Worte des Textes, ihre Akzente, Hebungen, Senkungen, Längen, Kürzen, Pausen, Tempo, Wort- und Satzmelodie für den Ausführenden eine gedankliche Einheit bilden. In mündlichen Kulturen, und wir müssen davon ausgehen, dass alle Elemente der Liturgie, also auch der Text, in den meisten Fällen mündlich überliefert wurden, wurden alle diese Parameter als Einheit gelernt.

Schriften helfen, das zu sichern, was am schwierigsten memoriert werden kann. Der größte Informationsgehalt der

frühen Neumenschrift ist nicht in den Neumen enthalten, sondern im Text, der als integraler Bestandteil gesehen werden muss. Ein geübter Vortragender kann ihm bereits Informationen über Anfang und Ende von Abschnitten (und damit über Pausen), über das Metrum bzw. Längen, Kürzen und Betonungen sowie über (Vokal-)Klang entnehmen. Die Neumen ergänzen zunächst nur Informationen über die ebenfalls schwierig zu merkende Intonation der einzelnen Silben. Je komplizierter diese Intonation wird, desto genauer wird die Neumenschrift. Das gilt vor allem für Abschnitte, die deutlich vom gehobenen Textvortrag hin zu einer komplexen Sänglichkeit tendieren. Wir unterscheiden einen gesprochenen von einem gesungenen Text vor allem nach dem Grad der Bedeutung, die die Intonation der einzelnen Silben für die Prosodie, d. h. den Vortrag, spielt. Zwar hat auch die gesprochene Sprache eine Wort- oder Satzmelodie. Je konturierter diese jedoch wird, je deutlicher die Sprünge, je seltener Wiederholungen auf derselben Höhe und je häufiger Intonationen unterschiedlicher Höhe auf einer Silbe vorkommen, d. h. je weniger die Intonation zur Semantik eines Satzes beiträgt und je mehr sie zum Selbstzweck wird, desto eher spricht man von Gesang (wenn auch vielleicht nicht von Musik).

Allen Formen von Neumen – und der Forschung treten gleich mit den ersten Quellen verschiedene Schriftfamilien entgegen – ist gemeinsam, dass sie die Zahl und die Richtung der Intonationen einer Silbe kodieren. Mehr als eine Andeutung der Kontur des (Ton-)Höhenverlaufs des Gesangs braucht es an sich nicht, um die für ihn charakteristische Prosodie wiedererkennbar zu sichern.⁴ Mehr brauchten auch die Sänger des 9. Jahrhunderts nicht als Anhaltspunkt, denn nach wie vor verfügten sie ja über das Wissen und die Fähigkeiten, die Gesänge aus dem Gedächtnis auszuführen.

Wozu benötigten sie diese Schrift überhaupt? Andere Weltreligionen, wie das Judentum und der Islam, haben bis in die Gegenwart auf Aufzeichnungen ihrer ähnlich

2 Fritz Reckow: *Vitium oder Color rhetoricus?* Thesen zur Bedeutung der Modelldisziplinen grammatica, rhetorica und poetica für das Musikverständnis, in: Text und Musik. Neue Perspektiven der Theorie, hg. v. Michael Walter, München 1992, S. 77–94.

3 Isidor von Sevilla: *Isidori Hispalensis episcopi etymologiarum sive originum libri xx*, hg. v. Wallace Martin Lindsay, Bd. 1, Oxford 1985 [Reprint der Ausgabe 1911], Buch 3, Kap. 15.

4 Ein Experiment kann diese Aussage stützen: Ein bekanntes Lied wird oft auch dann wiedererkannt, wenn (bei gleichem Rhythmus) falsche Intervalle gesungen werden, solange die Richtung der Intervalle (abwärts, aufwärts, Tonwiederholung) erhalten bleibt.

komplexen rituellen Gesänge verzichten können. Auch das Christentum hatte im 9. Jahrhundert längst ein System geschaffen, das die Überlieferung der Gesänge und Texte der Liturgie sehr gut abzusichern vermochte: Es gab mit dem Klerus einen sozialen Stand, der von anderen gesellschaftlichen Funktionen außer der Bewahrung der religiösen Riten und des Wissens weitgehend befreit war. Es war in den Klöstern ein System des gemeinschaftlichen Singens entstanden, mit dem sich die ganze Gemeinschaft, vom sechsjährigen Novizen bis zum greisen Mönch, ständig der eigenen Riten selbst versichern konnte. Zum Teil war die Erfindung von Notenschriften sicherlich durch die Bildungsbewegung des 9. Jahrhunderts und ihr Bestreben, das Wissen der Zeit im wahrsten Sinne zu beschreiben, motiviert. Doch erklärt das vor allem die theoretischen Schriftarten und nicht die aus der Praxis stammenden Neumen. Wir können über mögliche Gründe nur spekulieren. Sie werden wohl auch in den Funktionen der Schrift zu suchen sein. Schrift macht das Geschriebene unabhängig von der Gemeinschaft derjenigen, die die Tradition bewahren. Sie hilft dem Individuum, sich mit seiner eigenen Art und Weise gegen die Gemeinschaft durchzusetzen und das Eigen-artige, Individuelle vor dem Vergessen zu bewahren. Hierzu passt die Beobachtung, dass die frühesten Quellen mit Neumen nicht den Kernbestand der Liturgie, sondern eher Sonderfälle zu überliefern scheinen.⁵ Im 10. Jahrhundert wurde genau diese Funktion der Schrift dann zum Machtinstrument. Fehlen in mündlichen Kulturen ein regelmäßiger Austausch sowie eine zentrale Macht, die immer wieder die Standards kontrolliert, bilden sich durch kleine Abweichungen schnell lokale Traditionen aus, ohne dass das für ihre Teilnehmer spürbar ist. Ihnen fehlt der Vergleich. Diese Vielfalt der christlichen Liturgie wurde den Zeitgenossen – den Quellen nach – das erste Mal zu Zeiten Karls des Großen bewusst. Karl versuchte sein Reich durch einen einheitlichen Glauben und eine einheitliche Liturgie zusammenzuhalten. Er erklärte den Ritus der päpstlichen Kapelle in Rom zum Standard und versuchte mithilfe eines Austausches von Sängern eine Einheit durchzusetzen.⁶

Im 10. Jahrhundert wurde die Schrift dann als Autorität für die Entscheidung von Streitigkeiten um die „richtige“ Überlieferung entdeckt. Aus dieser Zeit stammen die ersten umfassenden liturgischen Schriften mit Neumen, die den Kernbestand der Liturgie vollständig abbilden.

Das Brevier Cod. Guelf. 145.1. Helmst. (Nr. 1.5), kopiert im 13. Jahrhundert, dient in der Ausstellung zur Veranschaulichung des Entwicklungsstandes der Notation im 11. Jahrhundert. Versuchten die Nutzer der Neumen zunächst nur, den Teil eines Ganzen aufzuzeichnen, der sich schwer memorieren ließ, führte die optische Trennung von Worten und Intonation bald zu einer Spaltung der Wahrnehmung in Text und Musik. Wir erkennen in der Quelle die uns vertrauten Notenlinien im Terzabstand – auch wenn es nur vier sind. Eine rote Linie dient als Notenschlüssel: Sie gibt die Lage des Tons F an. Wir erkennen nach wie vor gebundene Neumen, d. h. die „Schlängel“, die für die Intonation einer Silbe auf mehreren Höhen stehen. Doch wirken sie jetzt wie zusammengesetzt aus einzelnen Punkten, die die genaue Lage auf oder zwischen den Linien markieren. Technisch sind wir hier an einem Endpunkt der Entwicklung angekommen: Seit der Mitte des 11. Jahrhunderts bis heute wird dieser Typ der Notation für die Aufzeichnung der Liturgie der katholischen Kirche verwendet – wenn auch mit graphisch veränderten Zeichen, wie das Beispiel für die deutsche Hufnagelnotation (Nr. 1.6: Cod. Guelf. 965 Helmst.) und die frühen Messdrucke in der Ausstellung (Nr. 3.1–3.7) zeigen. Diese Schrift dient nicht mehr als Merkhilfe für den kunstvollen Vortrag eines Textes. Die so notierten Stücke kann man singen, ohne sie zuvor gekannt zu haben. Hier verschmelzen die Vorstellungen von einer mathematisch zu definierenden Tonhöhe der *musica* mit der Praxis des *cantus*. Statt der Bewegung der Stimme beim Textvortrag werden jetzt Töne notiert, die eine vom Text unabhängige Existenz führen.

Diese Gesangsschrift ist nicht völlig unabhängig vom Text. Nach wie vor sind die Worte wichtig für die Ordnung des Zeitverlaufs, für Längen, Kürzen, Pausen und Klang – doch nicht mehr lange. Seit dem 9. Jahrhundert hatte sich

5 Nancy Phillips: Notationen und Notationslehren von Boethius bis zum 12. Jahrhundert, in: Die Lehre vom einstimmigen Gesang, hg. v. Michel Huglo u. a., Darmstadt 2000 (Geschichte der Musiktheorie 4), S. 293–625, hier S. 432.

6 Vgl. z. B. die gut lesbare Darstellung in Hartmut Möller: Die Schriftlichkeit der Musik und ihre Folgen, in: Europäische Musikgeschichte, hg. v. Sabine Ehrmann-Herfort/Ludwig Finscher/Giselher Schubert, Bd. 1, Kassel/Stuttgart 2002, S. 129–144, hier S. 110–115.

laus omnes strenui lau
 des ferendo uirgini. ut nobis
 celi principem nunc faciat
 placabilem. **D**ecetamur nu
 go fulgida nobis faueto te
 dulā quo tibi melos glorie
 pangamus omni tempore.
Laus patris inuisibilis laus
 quoque eius flammis. laus
 sit unigenito orbis ter
 rarum domino amen.
Diffusa est gratia.



die improvisierte Mehrstimmigkeit, die es in vielen mündlichen Kulturen gab und gibt,⁷ an manchen Orten zu einer solchen Kunst entwickelt, dass der Wunsch entstand, sie mit Hilfe der Schrift für spätere Wiederholungen zu fixieren. Genau hier findet die Gesangsschrift die Motivation für ihre weitere Entwicklung. Mehrstimmigkeit und Notation entwickeln sich zukünftig gemeinsam.

Gegen Ende des 12. Jahrhunderts wird die Mehrstimmigkeit so komplex, dass der Text nicht mehr zur metrischen Koordination der zwei, drei oder etwas später sogar vier Stimmen ausreicht, zumal man jetzt minutenlange Abschnitte über einzelne Silben singt. Die Lösung dieses Problems sehen wir am Beispiel der Exponate Cod. Guelf. 628 Helmst. (W₁) und 1099 Helmst. (W₂) (Nr. 1.3). Nach wie vor denken die Nutzer dieser Modalnotation genannten Schrift von der Prosodie des Textes her. Festgelegt werden keine Zeichen für die Dauer eines einzelnen Tons, sondern – den Metren der Dichtung gleich – so genannte „Modi“ als Folgen von Längen und Kürzen, die für einen ganzen Abschnitt, markiert durch kleine Striche als Pausenzeichen, gelten. Ein Modus besteht z. B. – wie der antike Jambus – aus einer Serie von kurzen und langen Tönen, ein anderer – ähnlich dem antiken Daktylus – aus der wiederholten Abfolge eines sehr langen, eines kurzen und eines langen Tons. Kodiert wurden diese Modi nicht durch die Form des einzelnen Notenzeichens, wie wir es heute kennen, sondern durch Abfolgen gebundener Neumen, die so genannten Ligaturen. So verweist z. B. eine Reihe zweifacher Ligaturen mit einer dreifachen am Schluss auf den „iambischen“ Modus mit den Dauern kurz, lang, kurz, lang. Eine Einzelnote gefolgt von einer Reihe Dreierneumen repräsentierte den Modus mit der Dauernfolge sehr lang, kurz, lang. Der Abschnitt, für den ein Modus gilt, wird durch kurze Striche als Zeichen für eine Pause markiert. Schwerfällig und unflexibel wirken diese Notation und die mit ihr geschriebene Musik nur, wenn man anachronistisch die rhythmische Eigenständigkeit späterer Musik zum Vergleich heranzieht.

Der nächste Entwicklungsschritt führt die Notation endgültig weg vom Text. Bereits die Modalnotation brauchte ihn ja nicht mehr als Träger von Informationen für die Gesangsweise, sondern nur noch als Vorbild für das System der Modi. Die *musica mensurabilis*, die „messbare Musik“, die in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts gemeinsam mit der so genannten Mensuralnotation entstand, definiert nicht nur die Tonhöhe mit dem mathematischen Prinzip der Proportion. Auch die Dauer des einzelnen Tons wird jetzt endgültig als Teil eines Ganzen oder als sein Vielfaches verstanden. Die Form jeder einzelnen Note gibt jetzt Aufschluss über ihre Dauer: durch die Form des Notenkopfes, durch Notenhäse und später auch durch Fähnchen, Füllung und Farbe. Man notiert kein Metrum ähnlich der antiken Dichtung mehr, sondern einen musikalischen Rhythmus.

Anders als in der neuzeitlichen Notenschrift teilen sich die Notendauern der Mensuralnotation zunächst noch in drei nächst kleinere Einheiten. Das Streben nach Perfektion, verkörpert in der göttlichen Dreieinigkeit, durchdringt als Prinzip auch die Konstruktion mehrstimmiger Musik. Zu Beginn des 14. Jahrhunderts wird als gleichwertige Lösung die uns heute vertraute Zweiteiligkeit der Notendauern eingeführt. Ein Mensurzeichen am Anfang der Komposition gibt Auskunft, welche Notenwerte sich in zwei und welche sich in drei kleinere Einheiten teilen. Der Wolfenbütteler Chansonier (Nr. 1.4: Cod. Guelf. 287 Extrav.) repräsentiert in der Ausstellung das Entwicklungsstadium der Mensuralnotation in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Aus einer Vielzahl von Gründen hat sich zu dieser Zeit bereits statt der schwarzen Mensuralnotation mit gefüllten Notenköpfen die weiße mit hohlen Noten eingebürgert.⁸ Ihre ursprüngliche Rautenform wird um 1500 bereits eine Tropfenform, die sich um 1600 dann in die bis heute gebräuchliche Form weiterentwickelt.

Die letzten Schritte hin zu unserer vertrauten Notation sind schnell erzählt: Gegen Ende des 16. Jahrhunderts machen Komponisten kaum noch Gebrauch von der Dreitei-

⁷ Z. B. als Gesang über einen Bordunton, d. h. über einen langen Halteton, als Gesang in parallelen Intervallen (z. B. in Terzen oder Quinten), oder als Heterophonie (eine langsam vorgetragene Melodie wird von anderen Sängerinnen und Sängern mit Varianten und Verzerrungen umspielt).

⁸ Die Chöre werden größer und mit ihnen auch (abgesehen vom Wolfenbütteler Chansonier) die Handschriften, aus denen sie singen. Um Tinte zu sparen und um dem Tintenfraß vorzubeugen (die säurehaltige Tinte hinterließ in dem immer häufiger verwendeten Beschreibstoff Papier Löcher) wurden Noten ab der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts immer häufiger mit hohlen Köpfen geschrieben.

ligkeit der Noten. Sie wird zu einem Sonderfall, der einfacher durch Punktierungen oder Triolen ausgedrückt werden kann. Zur gleichen Zeit kommen die Taktstriche auf – zunächst als Orientierungslinien, denn bei der wachsenden Stimmzahl werden Kompositionen nicht mehr in Einzelstimmen notiert, sondern zumindest bei der Komposition und für Studienzwecke in Partitur. Dann entsteht im späteren Barockzeitalter der Akzentstufentakt, mit dessen Festlegung von schweren und leichten Taktzeiten auch noch das Prinzip des Metrums in neusprachlichen Texten mit seinen betonten und unbetonten Silben seine Entsprechung in einem rein musikalischen Parameter findet. Nur der Klang entzog sich lange der Fixierung durch die Schrift – bis 1877 Thomas A. Edison den Phonographen erfand und damit eine neue Form der Mündlichkeit.

Man könnte die Geschichte der Notation als Fortschrittsgeschichte lesen: von primitiven Anfängen hin zu einer hochkomplexen Schrift für eine ebenso hochkomplexe Kunstmusik. In der Tat sind beide ohne einander nicht denkbar. Doch haben wir auch verloren: die selbstverständliche Einheit von Text und Musik z. B., um die die Komponisten der Neuzeit mühsam ringen. Verloren haben wir auch die Gewissheit dessen, was Gesang bedeutet. Es klingt paradox: Je weiter sich die Musik mithilfe der Mathematik vom Text löste, desto mehr sollte sie Komponisten und Hörern eine Sprache sein. So verstand sie sich

Katalog
schließlich seit Beginn des 17. Jahrhunderts aus der Fragwürdigkeit einer „Bedeutung“ textloser Musik heraus als universale Sprache des Herzens,⁹ um sich schließlich im 19. Jahrhundert für gänzlich autonom von allem Außer-musikalischen zu erklären. Verloren haben wir auch die Gemeinschaft, die wir Heutigen meist nur noch als Gemeinschaft der Zuhörenden oder – im Chor oder Orchester – der Ausführenden notierter Musik erleben, kaum jedoch als Gemeinschaft der Singenden, die Verantwortung tragen für Tradition und Überlieferung von Liedern. Verloren haben wir auch die Gleichheit derjenigen, die die Musik machen. Die Notation beendete die graduelle Abstufung von Erfahrenen und weniger Erfahrenen, zukünftigen und gegenwärtigen Trägern der Tradition und trennte scharf in Schüler und Meister. Seit der Einführung der Notation exakter Tonhöhen muss man nur noch die Funktionsweise der Notation lernen, nicht mehr aber das gesamte Repertoire im wahrsten Sinne des Wortes miterleben und durchleben. Auch trug die Notation bei zur Ausbildung der sozialen Rollen vom Komponisten und seinen Interpreten, trennte wieder hierarchisch Musikschreibende und Musikmachende. Mit ihren Namen über den Noten erklärten Komponisten seit dem 15. Jahrhundert regelmäßig das Geschriebene zu ihrem Besitz und beraubten die Musik des Mythos aller mündlichen Kultur: der Herkunft aus dem großen Ganzen – der Schöpfung durch die Gemeinschaft oder gar durch Gott.

9 Marin Mersenne: *Harmonie universelle*, Paris: Richard Charlemaigne/Pierre Ballard 1636–37, *Traitez de la voix et des chants*, Proposition 47, S. 65.