

vorliegt. Es geht um Folgendes. Eine vorgegebene Melodie – in der Umschrift mit hohlen Noten wiedergegeben – ist vom Sänger A zu singen, wobei der Sänger B die Melodie im Abstand einer Unterquarte begleitet. Alle Tonmaterialien, die der A und der B benutzen, sind durch eine vorgegebene Skala definiert. Sie ist so angelegt, daß es immer wieder möglich ist, statt der Quarte den verbotenen Tritonus zu treffen. Damit genau dieses Intervall nicht vorkommt, muß der B, der die Begleitstimme singt, Vorkehrungen treffen. So gestaltet er den Anfang nicht in Quarten, damit er beim *e* über (Rex ce-)li nicht *b* zu *e* singt.

Runde 1 Es ist in der Musikwissenschaft häufig diskutiert worden, was der Sinn der Übung sei. Ich kann nicht mit einer global neuen Deutung aufwarten; denn wozu genau solche Lehre dient, dürfte darum nicht genau ausmachbar sein, weil sie während Jahrhunderten vielfältig und wohl zu ganz verschiedenen Zwecken benutzt wurde. Aber es gibt eine Vermutung. Kinder werden im Mittelalter etwa vom siebten Lebensjahr an unterrichtet, wobei das Erlernen des Lateinischen sofort beginnt. Nun wissen wir durch die Forschungen im Bereich von Entwicklungs- und Kognitionspsychologie, wie sie Jean Piaget anregte, daß Kinder etwa bis zum 16. Lebensjahr ihre ganz eigenen Stadien der Intelligenz entwickeln. Kinder sind nicht irgendwie unvollkommene Geschöpfe, die auf die Erlösung warten, um in der Welt der Erwachsenen mitreden zu können, sondern sie verfügen über eine sich recht rasch verändernde Intelligenz aus eigenem Recht. Zum Beispiel: Bittet man Kinder, eine geneigte, mit Flüssigkeit gefüllte Flasche zu zeichnen, dann lösen sie die Aufgabe je nach Alter unterschiedlich (Abbildung 5). Besonders interessant sein dürfte die zweite Lösung. Das Kind sieht die gleiche Flasche wie wir, aber es zeichnet das Flüssigkeitsniveau schräg. Das Wasser neigt sich für das Kind in diesem Stadium mit der Flasche, auch wenn es genau das nicht sehen kann. Das Problem wird mit einem wohl auf Piaget zurückgehenden Bonmot angezeigt: »Sieht das Kind, was es weiß, oder weiß das Kind, was es sieht?«²³ Das Kind, das die zweite Flasche – von uns aus gesehen: falsch – gezeichnet hat, sieht und zeichnet, was es weiß und nicht das, was es sieht.

Runde 2 Die griechische Musiktheorie arbeitet vor allem in der Lehrtradition, die mit dem Namen von Aristoxenos verbunden ist, mit einem sehr schwierigen terminologischen Apparat. Zentral sind Begriffe wie »Bewegung«, »Raum«, »Ort«, »Zeit« und »Maß«. Kluge Köpfe in der Philosophie und in der Wissenschaftsgeschichte haben während der vergangenen mehr als 2000 Jahren versucht, solche Termini genauer zu bestimmen, und man ist sich bis heute darin einig, daß die Schwierigkeiten, deren

²³ Hier zitiert nach Thomas Kesselring: *Jean Piaget*, München 1988 (Beck'sche Reihe Große Denker, Bd. 512), S. 97.

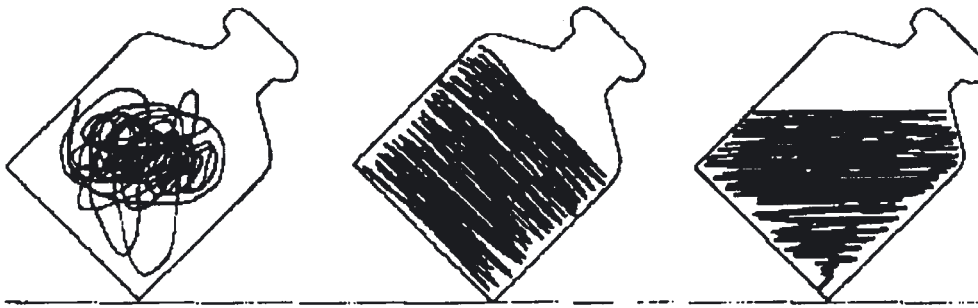


ABBILDUNG 5 Zeichnerische Wiedergabe des Flüssigkeitsspiegels in einem geneigten Gefäß. Links die Darstellung eines 4–5-jährigen, in der Mitte eines 6–7-jährigen und rechts eines etwa 9-jährigen Kindes (nach Piaget/Inhelder); aus: G. Steiner: *Mathematik als Denkerziehung. Eine psychologische Untersuchung über die Rolle des Denkens in der mathematischen Früherziehung*, Stuttgart 1971, S. 99.

Gebrauch zu interpretieren, groß sind. Nehmen wir jetzt zwei Aspekte zusammen. Musiklehre im Mittelalter ist wesentlich Kinderlehre, wobei sich solche Lehre auf sehr schwierige Begriffe bezieht. Im Mittelalter werden sie in verschiedenen Zusammenhängen mit großem theoretischem Aufwand untersucht, etwa anlässlich der Analyse des Dictums »tempus est mensura motus« (»Die Zeit ist das Maß der Bewegung«),²⁴ über das Kommentatoren regelmäßig dann handeln, wenn sie die Physik von Aristoteles erörtern. Wir finden im Mittelalter gelegentlich einen Niederschlag solcher Zeitdiskussionen in der Musiklehre vom 13. Jahrhundert an, wenn »Zeit« als Teil der Musiktheorie besprochen wird. Für Kinder aber sind solche Aussagen unfasslich. Darum versucht man auch, die abstrakte Fügung »Maß der Bewegung« durch Konkretes zu substituieren, damit das Abstractum »Zeit« faßlich wird. Statt nun Kinder mit irgend etwas abzufüttern, weil sie die abstrakten Grundlagen nicht herstellen können, geht man im Mittelalter einen anderen, pädagogisch und erkenntnistheoretisch sehr fruchtbaren Weg. Man verwickelt sie in musikalische Handlungen. Bezüglich ›Musik‹ kennen wir, in starker Vereinfachung ausgedrückt, zwei Handlungstypen. Einerseits die Sprechhandlung, mit der wir das, was wir uns als ›Musik‹ denken, aussagen, beschreiben, definieren, kritisieren und darstellen. Zweitens kennen wir den Typ der non-verbalen musikalischen Handlung, in der wir ›Musik‹ vollziehen. Man gibt Kindern im Mittelalter ein elementares lateinisches Vokabular, das hohe Anschaulichkeit enthält, aber zur Abstraktion fähig ist. Beispiele: Man bringt ›Musik‹ mit dem Begriff *modulatio* zusammen, der etwas mit ›Messen‹ oder ›Gemessenheit‹ zu tun hat. Kinder, die in ihrem Dorf Älteren zugucken, die eine

²⁴ Aristoteles: *Physik*, IV,12, 220b32–221a1; vgl. *Physik*, V,11, 219b1–2, 220a24–26.

Hermann Danuser Musikalische Lyrik. Perspektiven
einer transnationalen Gattungshistoriographie

¶ Die Frage nach Gegenwart und vor allem Zukunft der deutschen Sprache als einer Wissenschaftssprache ist aktuell. Das im Frühjahr 2001 erschienene Heft Nr. 7 von *Gegenworte. Zeitschrift für den Disput über Wissen* ist ihr gewidmet. In den Naturwissenschaften ist sie schon jetzt keine Frage mehr. Ob sich das Englische aber auch in den Geistes-, Kunst- und Kulturwissenschaften durchsetzt, wird erst die Zukunft zeigen. Es besteht keine Veranlassung, vorschnell bestimmte Positionen zu räumen, wohl aber, sich auch aus diesem Grund über Probleme einer nationalen beziehungsweise transnationalen Musikgeschichtsschreibung Gedanken zu machen.

Aufgrund ihrer Herkunft aus der griechisch-römischen Antike und danach dem christlichen Mittelalter besitzt die europäische Musiktheorie in der lateinischen Sprache bis ins 18. Jahrhundert eine transnationale Basis. Diese wurde allerdings seit dem Aufkommen der Nationalsprachen als Schriftsprachen mehr und mehr durch entsprechende Stränge musikalischer Theoriebildung – bei wechselndem Primat (im 16. Jahrhundert das Italienische, im 18. das Französische, im 19. das Deutsche, im späteren 20. Jahrhundert das Englische) – ergänzt und schließlich verdrängt. Entsprechend wurden auch bei der Musik selbst nationale Vorstellungen von Stilen, Gattungen, Komponisten, Werken sowie – bei Vokalmusik – Sprachen in die Prozesse nationalkultureller Identitätsstiftung integriert (mit Ausnahme des Lateins in Messe und Offizium) und durch entsprechende Theorien in dieser Funktion einst proklamiert.¹ In der Art und Weise des historiographischen Zugriffs spiegelt sich daher die weltbürgerliche Weite transnationaler Horizonte ebenso wie die ideologische Enge eines nationalistisch getrüben Blickes. Das an jede Theorie grundsätzlich zu richtende Postulat der Übersetzbarkeit besagt dabei in unserem Fall, daß Musiktheorie als eine in Praxis und Wissenschaft institutionalisierte Disziplin infolge ihrer rationalen Sprachfundamente auch außerhalb des sie tragenden Kulturraums verstehbar zu sein habe. Allerdings entspricht die empirische Wirklichkeit nicht durchweg dieser aufklärerischen Norm, und wie sehr der »misreadings« einschließende historische Weg des Verstehens gelegentlich mit Mißverständnissen gepflastert ist, zeigt das Beispiel des 1935 verstorbenen österreichischen Theoretikers Heinrich Schenker, dessen Lehre in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vor allem für englischsprachige und auch auf atonale Musik bezogene Theoriestränge wichtig wurde, für jenen

1 Vgl. u. a. *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, hg. von Hermann Danuser und Herfried Münkler, Schliengen 2001; Pamela Potter: *Most German of the arts: musicology and society from the Weimar Republic to the end of Hitler's Reich*, New Haven/London 1998.