

Gewinn und Verlust in der Musikgeschichte

Autor(en): **Haug, Andreas**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **23 (2003)**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835104>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Gewinn und Verlust in der Musikgeschichte

Andreas Haug (Erlangen)

Die folgenden Erwägungen sind das Ergebnis eines Überdenkens bekannter musikgeschichtlicher Sachverhalte unter einem ungewohnten Gesichtspunkt.¹ Ungewohnt – und unbequem – an einer Abwägung von «Gewinn und Verlust in der Musikgeschichte» ist die Frage nach den Verlusten. Sie ist unbequem zumal in einem Fach, in dem – in erstaunlicher Gleichzeitigkeit des wissenschaftsgeschichtlich Ungleichzeitigen – das kulturell affirmative Konzept einer irgendwie ein Ganzes bildenden Geschichte der «Musik im Abendland» den einen längst nur noch als ideologisches Trugbild, anderen noch immer als Geschäftsgrundlage musikgeschichtlicher Forschung gilt. Wenn innerhalb dieses Konzepts der permanente und rapide Wandel, dem die Musik Europas seit dem Mittelalter unterlag, vorwiegend unter dem Gesichtspunkt des Gewinns beurteilt wird, verkümmert Geschichte zur kulturellen Erfolgsbilanz.

(1) Allenfalls Verluste im Zuge einer Preisgabe von Überholtem werden willig eingeräumt: Sie gelten als der Preis, der für die rasante Expansion kompositorischer Spielräume zu entrichten war. Ernst Bloch sprach drastisch vom «totschlägerischen Nacheinander» der rein zeitlich wahrgenommenen «ungeheuren Unterschiede» innerhalb der europäischen Musik.² Dabei besteht der durch Verlust erkaufte Gewinn nicht in einem linearen Zuwachs an kompositorischer Komplexität. Wiederholt wurden im Laufe europäischer Musikgeschichte für eine Steigerung des Wirkungsvermögens und eine Ausdehnung der Wirkungsfelder von Musik Komplexitätseinbussen in Kauf genommen. So bedingte etwa der Übergang vom polyphonen Vokalsatz zu einem instrumental begleiteten Sologesang um 1600 einen Verzicht auf Verfahrensweisen kunstvoller Vielstimmigkeit, zeitigte aber die Möglichkeit einer im eigentlichen Sinne dramatischen Musik und schuf so die Grundlage zur neuen Gattung Oper. Und auf dem – grob gesprochen – Weg von

1 Durch Nachweise ergänzter Text der im Wintersemester 2002 gehaltenen Erlanger Antrittsvorlesung des Verfassers. Ein erster Versuch zu diesem Thema war durch die dankbar angenommene Einladung zu dem von Wulf Arlt, Achatz von Müller und Rüdiger Schnell im Sommer 2001 veranstalteten interdisziplinären Basler Kolloquium «Konstanz und Metamorphose im Mittelalter: Verlust und Gewinn in der Geschichte» angeregt worden. Gewidmet sind die Überlegungen Max Haas zu seinem sechzigsten Geburtstag.

2 Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, Frankfurt am Main 1964, S. 63.

Bach zu Mozart wurde eine vormals ungekannte «Grazie des Tons»³ und eine neuartige Handlungsfreiheit und Spontaneität der Musik erkaufte durch eine Verarmung der Harmonik und einen kaum zu leugnenden Schwund an immanenter Stimmigkeit und Dichte der Faktur. Verluste dieses gewissermaßen trivialen Typs, bei denen etwas preisgegeben wurde oder abhanden kam, was schon einmal verwirklicht war, treten allenthalben zutage, sobald man die historischen Errungenschaften europäischer Musik unter kalkulatorischen Gesichtspunkten beurteilt. Sie erscheinen auf den ersten Blick insofern harmlos, als sie die Ambiguität von Fortschritt zeigen, ohne das Konzept einer scheinbar auf stetig steigenden Gewinn gepolten Musikgeschichte in Frage zu stellen.

(2) Brisanter sind Verluste anderer Art: Verluste aufgrund nicht genutzter musikhistorischer Chancen und Optionen. Sie sind auch nicht so offensichtlich. Deckt man sie aber auf, deuten gerade sie auf Defizite des Geschichtskonzepts, in dem sie unterschlagen werden: Die schwachen Spuren, die das Folgenlose, Verfehlte, Verworfene oder Versäumte in der europäischen Musikgeschichte hinterlassen haben, werden in ihm verwischt. Und die Frage nach dem, was im musikhistorischen Prozess unter die Räder kam, ist keineswegs müßig. Sie hat eine befreiende Wirkung, und sie erfüllt eine heuristische Funktion. Indem wir nach ungenutzten, «verspielten» Optionen auch nur fragen, entledigen wir uns der die historische Imagination lähmenden Idee, die Wirklichkeit, die wir aus der Überlieferung herauszulesen meinen, sei die Verwirklichung der einzig denkbaren oder wenigstens der geschichtlich gewinnträchtigsten Möglichkeit gewesen. Die Frage befreit uns – um es mit Worten Sören Kierkegaards zu sagen – von der «Leidenschaft der Bewunderung», die «dem Gewordenen Notwendigkeit anlügen und sich selbst zum Narren halten will».⁴ Solche Bewunderung des Gewordenen hält gerade den Musikhistoriker gern zum Narren, weil sein Gegenstand auf ein Erklingen angewiesen ist, für dessen Dauer dieser nicht vergangen, sondern auf eindringliche, bewegende und mitunter überwältigende, aber eben auch betörende, das historische Urteil ästhetisch korrumpierende Weise gegenwärtig ist.⁵

3 Theodor W. Adorno, *Prismen*, Frankfurt am Main 1976, S. 170.

4 Sören Kierkegaard, *Philosophische Brosamen und Unwissenschaftliche Nachschrift*, München 1976, S. 95. Zum Problem der Kontingenz historischer Prozesse: Rüdiger Bubner, *Geschichtsprozesse und Handlungsnormen*, Frankfurt am Main 1984, S. 35–47.

5 Leo Treitler begegnet der Sorge, der Anspruch der Musik auf Achtung ihrer gegenwärtigen Schönheit sei eine Behinderung des historischen Nachdenkens über sie, mit dem Hinweis, das «Beharren der Musik auf ihre Gegenwart» und ihre «Präsenz im Bewusstsein des Historikers» sei vielmehr eine notwendige Bedingung solchen Nachdenkens: Leo Treitler, *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, Massachusetts und London 1989, S. 1.

Eine heuristische Funktion erfüllt die Frage nach versäumten geschichtlichen Möglichkeiten, weil sie dem besseren Begreiflichmachen der verwirklichten dient, indem sie negative Prozessmomente festhält, die der Nachlässigkeit des auf das sogenannte Ganze des geschichtlichen Prozesses gerichteten Blicks entgehen. Nachdem die Würfel gefallen, die Weichen gestellt sind, fragen wir nach den verspielten Optionen nicht spekulativ oder wehmütig, sondern weil wir begreifen wollen, woran es lag, dass es so und nicht anders kam.

Zu den folgenreichsten Weichenstellungen innerhalb der europäischen Musikgeschichte kam es in der Periode, die auch in der Musikgeschichte den Namen «Mittelalter» trägt, obwohl sie musikhistorisch weniger ein mittleres als ein erstes Zeitalter war.⁶ Deshalb handeln die folgenden Überlegungen auch nicht von Verlustfällen wie den eingangs genannten aus der neueren Musikgeschichte, sondern von musikgeschichtlichen Vorkommnissen, die allesamt schon in die Zeitspanne zwischen 800 und 1200 fallen. Das ist keine willkürliche Verkürzung, sondern im Gegenteil eine unerlässliche Erweiterung des Bilanzzeitraums. Denn erst in einer Sichttiefe von mehr als 1000 Jahren kommen die bleibendsten und blendendsten und kulturell verblendendsten Gewinne europäischer Musik in den Blick: Die Entstehung der Notenschrift und die Entstehung der Mehrstimmigkeit. Beide mit der Kehrseite dauerhafter und schwerwiegender, dem positivistischen Nachweis allerdings entzogener Verluste.

I

Es lohnt sich durchaus, zunächst einmal Verluste des trivialen Typs genauer zu betrachten als es meist getan wird, und nach ihren Ursachen zu forschen. Denn nicht immer hat Neues in der Musikgeschichte Altes ohne weiteres ersetzt. So musste Musik im Mittelalter keineswegs «neu sein um gültig zu sein».⁷ Dazu genügte es in aller Regel, dass sie als angemessen, zweckdienlich und wirkungsvoll erachtet wurde. Ehrfurchtgebietendes Alter konnte den permanenten Geltungsanspruch von Musik begründen. So hatte im extremen Fall des sogenannten «Gregorianischen Gesangs» die ideologische Aufladung von Musik, die den Anspruch erhob, göttlicher Eingebung entsprungen zu sein, deren Unvertretbarkeit durch neue Musik zur Folge. Bereits vorhandene Musik konnte für zulänglich, neue Musik folglich für überflüssig oder für

6 Vergleiche Reinhard Strohm, «Gibt es eine Epochenwende in der Musikgeschichte?», in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft* 12 (2000), S. 229–238.

7 Die Behauptung stellte auf: Heinrich Eggebrecht, «Musik als Tonsprache», in: *Archiv für Musikwissenschaft* 18 (1961), S. 77.

«nicht notwendig» befunden werden: «*novae modulationes nunc in ecclesia non sunt necessariae*», stellt um 1100 Johannes Affligemensis fest.⁸ Und bei der Herstellung neuer Musik konnte auf «*novitas*», auf Unterscheidbarkeit (auf «*dissimilitudo*») der neuen von der alten Musik bewusst verzichtet werden. Zu solcher Innovationsabstinenz bekennt sich gegen 1000 Letaldus von Micy: Er habe es verschmäht, sich in seinen Antiphonen und Responsorien «von der Ähnlichkeit mit dem alten Gesang zu entfernen, um nicht barbarische oder diletantische Melodien zu erfinden» («*neque omnino alienari volumus a similitudine veteris cantus, ne barbaram aut inexpertam ... melodiam fingeremus*»). Die «*novitas*» gewisser Musiker, deren Abweichen von der Musik der «*veteres auctores*», missfalle ihm.⁹ Fritz Reckow, weit davon entfernt, die von ihm selbst betonte «Tatsache des permanenten Wandels» als ein Geschichtlichkeitskriterium europäischer Musik zu bestreiten, hob die «selbstverständliche Gelassenheit gegenüber Geschichtlichkeit» hervor, mit der das Mittelalter dieser Tatsache begegnete, und sprach im Hinblick auf die allenthalben zu erkennende Duldsamkeit gegenüber geschichtlich Überholtem von einer typisch «mittelalterlichen Toleranz».¹⁰ Diese Gelassenheit gegenüber der «Tatsache des permanenten Wandels» erlaubte neben dem totsclägerischen Nacheinander ein dauerhaftes Nebeneinander «ungeheuer» unterschiedlicher Arten von Musik. Wenn aber Musik im Mittelalter nicht nach dem abstrakten Kriterium der Novität beurteilt wurde, und nicht einfach durch Altern und Veralten aus dem Gebrauch und dem Gedächtnis verschwand, dann ist im konkreten Einzelfall zu fragen, was es war, was den Verlust bedingte, worin der durch ihn erkaufte musikgeschichtliche Gewinn bestand, und wie dieser Gewinn bemessen war. Der dabei allenthalben zu Tage tretenden Ambiguität geschichtlicher Befunde und der Ambivalenz ihrer Bewertung soll in einem ersten Teil des Beitrags anhand dreier Beispiele nachgegangen werden.

8 Johannes Affligemensis, *De musica cum tonario*, hrsg. von Josef Smits van Waesberghe (Corpus Scriptorum de Musica 1), Rom 1950, S. 116. Dabei bezeichnen das «*nunc*» und das «*in ecclesia*» eine doppelte Einschränkung: Das «*nunc*» steht im Gegensatz zu dem «*non longe ante nostra tempora*», als noch «*compositores*» tätig waren, deren «*alii sacri cantus*» den liturgischen Gesangsbestand der «*ecclesia romana*» ergänzten, das «*in ecclesia*» im Gegensatz zu den Bereichen nicht-liturgischer weltlicher oder geistlicher Musik, in denen nichts gegen ein Neuschaffen spricht: «*quid nos quoque cantum vetet contextere non video*» (alle Zitate ebda.).

9 Letaldus Miciacensis, Widmungsbrief an Bischof Avesgaud von Le Mans zu seiner *Vita Sancti Iuliani*, in: *Patrologia Latina* 139, Sp. 784.

10 Fritz Reckow, «Zur Formung einer europäischen musikalischen Kultur im Mittelalter. Kriterien und Faktoren ihrer Geschichtlichkeit», in: *Kongress-Bericht Bayreuth 1981*, S. 12–29. «Tatsache permanenten Wandels» S. 15, «Gelassenheit gegenüber Geschichtlichkeit» S. 29.

(1) Die europäische Musikgeschichte begann mit einem Verlust unerhörten Ausmasses: mit dem Untergang ganzer Kulturen liturgischer Musik im Zuge der Verdrängung regionaler Gesangstraditionen durch den römischen Gesang. Das ist mein erstes Beispiel. Der römische Gesang ersetzte im Frankenreich der Karolingerzeit den einheimischen, sogenannten gallikanischen Gesang. Walahfrid Strabo stellt um 840 befriedigt fest, die «scientia perfectior cantilena» Roms habe sich im Frankenreich «longe lateque» durchgesetzt, und ihr Import werde von den meisten als Gewinn bewertet: «pene tota Francia» liebe den römischen Gesang, behauptet Walahfrid.¹¹ Ob die von den Franken als «carmen gregorianum» propagierte «cantilena romana» ihren geschichtlichen Erfolg indessen wirklich ihrer ästhetischen Überlegenheit verdankte, oder politischem Zwang im Zuge einer alle «staatstragenden» Lebensbereiche erfassenden unitas-Obsession der Karolinger oder dem von Alkuin als Artikulationsform religiöser Einheit begründeten Ideal einer «unitas modulationis»¹² (wobei der Manifestation der «unitas unius dei cultus» gerade im Medium der Musik erneut eine politische Komponente zukam aufgrund der Sinnbildlichkeit des «concentus sonorum» für die «unitas civitatis» im Gottesstaat des Augustinus¹³): Zu vieldeutig ist der Befund der Quellen, das Geflecht historischer Intentionen zu verworren, um diese Frage zu entscheiden. Ambivalent bleibt die Bewertung von Verlust und Gewinn auch im Falle des Gesangs von Benevent, der vom römischen Gesang unabhängig und idiomatisch verschieden war und ebenfalls von ihm verdrängt wurde. Seinen Untergang besiegelte 1058 ein Verbot Papst Stephans IX., der gleichzeitig Abt von Montecassino war.¹⁴ Nur eine geringe Zahl von beneventanischen Kopisten gleichsam in römische Gesangbücher eingeschmuggelte Gesänge überdauerten das päpstliche Verdikt.¹⁵ Die Niederschrift der aus

11 Walahfrid Strabo, *Libellus de exordiis et incrementis quarundam in observationibus ecclesiasticis rerum* (Monumenta Germaniae Historica, Leges 2, Capitularia regum Francorum II), S. 508.

12 *Monumenta Alcuiniana*, hrsg. von Philipp Jaffé (Bibliotheca rerum Germanicarum VI), S. 223, zitiert nach Bruno Stäblein, «Einführung» zu *Die Gesänge des altrömischen Graduale* (Monumenta monodica medii aevi II), Kassel 1970, S. 67*, Anm. 310.

13 Augustinus, *De civitate dei*, XVII, 14: «Denn der einsichtig geregelte Zusammenklang der Töne kündigt durch Eintracht in der Mannigfaltigkeit von der festgefügtten Einheit des wohlgeordneten Staates». Den Passus aus dem Gottesstaat – nach Auskunft Einhards das Lieblingsbuch Kaiser Karls des Grossen – zitiert um 813 Amalarius von Metz in seinem *Liber officialis* III/3 (Amalarii episcopi opera liturgica omnia, hrsg. von I. M. Hanssens, Città del Vaticano 1948–50, II, S. 267).

14 «Tunc etiam Ambrosianum cantum [die auf die lombardische Herkunft des Corpus deutende in Benevent verwendete Bezeichnung des benventanischen Gesangs] in ecclesia ista cantari penitus interdixit»: *Chronica monasterii Cassinensis* (Monumenta Germaniae Historica, Scriptores 34, II, S. 94).

15 Siehe Thomas F. Kelly, *The Beneventan Chant*, Cambridge 1989.

dem Gebrauch verbannten Musik bezeugt den Wunsch, sie wenigstens nicht auch aus dem Gedächtnis zu verlieren. Ob sie als Akt des Widerstands gegen die Enteignung gedeutet werden darf, oder ob man in Benevent den eigenen Gesang nicht vielleicht doch als altertümlich und provinziell empfunden und den Übergang zum römischen Gesang als Anschluss an das Allgemeingültige begrüsst hat: Wiederum bleibt die Bewertung des Verlustes ungewiss. Erst im Rückblick freilich konfigurieren sich die Verdrängung des gallikanischen Gesangs seit Pippin, das Verbot des beneventanischen 1058 und endlich die Abschaffung des hispanischen 1082 zu sukzessiven Momenten einer sich vollendenden Erfolgsgeschichte des römischen Gesangs. Einverstanden mit seinem historischen Erfolg, bescheinigten ihm Musikhistoriker, dieser sei ästhetisch verdient gewesen, die europaweite Ablösung provinzieller Gesangsideome durch die überlegene musikalische ‹Weltsprache› des ‹Gregorianischen Gesangs› musikgeschichtlich als Gewinn zu buchen.¹⁶ Von den Folgen der europaweiten Ausbreitung der ‹cantilena romana› aus beurteilt, wäre dem sogar zuzustimmen: Als allgegenwärtiges melodisches Referenzidiom bot die ‹Musiksprache› des ‹Gregorianischen Gesangs› dem mittelalterlichen Neuschaffen Kriterien eines kunstvoll kontrollierten Komponierens. Und als feststehender Primärbestand liturgischer Musik bot dieser die konkrete Basis für eine produktive Weiterarbeit an der herkömmlichen Kultmusik der Kirche in den Grenzen vorgegebener Funktionen und Strukturen.

(2) Die unmittelbar bedeutsamste Folge der Rezeption der ‹cantilena romana› nördlich der Alpen war das Aufkommen und die Ausbreitung der sogenannten Tropen. Sie sind mein zweites Beispiel. Anders als die zur gleichen Zeit und in den gleichen Gegenden Europas aufkommende Sequenz sind Tropen keine selbständigen Gesänge. Tropen sind textliche und melodische Zusätze zu bestehenden Gesängen. Ohne die Gestalt der römischen Primärgesänge irgend anzutasten, konnten diese durch Tropen ihrem Umfang nach ausgedehnt, ihrer Aussage nach verdeutlicht, bereichert und vertieft, in ihren klanglichen und rhetorischen Wirkungen gesteigert, mitunter glanzvoll überboten werden. Nicht nur diese ästhetische Verdichtung des Ritus sondern auch die durch die räumlichen Transferbewegungen von Tropen ausgelösten Transformationsprozesse mag man durchaus als musikgeschichtlichen Gewinn

16 Bruno Stäblein, ‹Einführung› (wie Anm. 12), S. 37*–39*. Zur Kritik der Stäbleins Werturteil bestimmenden Denkform: Max Haas, *Mündliche Überlieferung und altrömischer Gesang*, Bern 1997, S. 119–121 und vor ihm Leo Treitler, ‹The Politics of Reception: Tailoring the Present as Fulfilment of a Desired Past›, in: *Journal of the Royal Music Association* 116 (1991), S. 284–286.

bewerten. Dauerhaft schlug dieser aber nicht zu Buche. Schon im Hochmittelalter versiegte nämlich die Produktion von Tropen, wurden ältere Kompositionen in immer geringerer Zahl weiterverwendet, verschwand die Gattung in einigen Gegenden Europas ganz. Woran das lag, ist nicht nur nicht geklärt, sondern wurde auch kaum gefragt. Margot Fassler hat unter dem Titel «The disappearance of the proper trope and the rise of the late sequence» den Untergang des Tropus als Folge des Erfolgs der neuen «viktorinischen» oder «gotischen» Sequenz erklärt, und so den Vorgang als musikgeschichtlich bedeutsame Ablösung einer Gattung durch eine andere gedeutet.¹⁷ Als Erklärungsmodell für den eingetretenen Verlust dient eine Konkurrenz von Gesangsgattungen auf dem Feld der Messe, aus der eine Gattung mit Texten in Versform als Gewinnerin hervorging und die Gattung mit Prosatexten verdrängte.

Die Verabschiedung liturgischer Gesangsformen aus dem täglichen Gebrauch ging meist geräuschlos vor sich. Selten begleiten zeitgenössische Verlautbarungen den Verlust. Und der Akt der Abschaffung überkommener Musik ist nur ausnahmsweise in einer Quelle so manifest, wie auf den Seiten eines wohl um 1300 angelegten Graduale aus dem Dom zu Minden, auf denen eine spätere Hand die Tropen zum Introitus der Messe durchgestrichen und daneben auf den Rand geschrieben hat: «non servatur».¹⁸ Streichung und Wegfallvermerk beenden dabei das örtliche Weiterleben so langlebiger und weitverbreiteter Tropen wie das des um 900 entstandenen Sankt Galler Weihnachtstropus *Hodie cantandus est*, eines der ältesten Exemplare der Gattung im deutschen Sprachbereich, und den alten westfränkischen Ostertropus *Postquam factus homo*.¹⁹ Ein Motiv ist im lokalen Kontext nicht erkennbar. Ein vergleichbarer Befund, bei dem sich ein Motivhintergrund ausmachen lässt, begegnet in einem Graduale des 14. Jahrhunderts aus dem Kloster Melk: Auf einer Seite dieses Buches sind Verse zur Communion der Ostermesse durch Rasur und *vacat*-Vermerke getilgt.²⁰ Die Tilgung ist Teil

17 Margot Fassler, «The disappearance of the proper trope and the rise of the late sequence», in: *International Musicological Society. Study Group Cantus Planus. Papers Read at the Fourth Meeting, Pécs, Hungary, 3–8 September 1990*, Budapest 1992, S. 319–335.

18 Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Ms. 528, fol. 11v, fol. 17v und fol. 83v. Siehe Andreas Haug, *Troparia tardiva. Repertorium später Tropenquellen aus dem deutschsprachigen Raum*, Kassel 1995 (Monumenta monodica medii aevi. Subsidia I), S. 156–159 (Abbildungen 20a–d).

19 *Corpus Troporum* I, S. 107 (*Hodie cantandus est*), und *Corpus Troporum* III, S. 162 (*Postquam factus homo*). Nachweis zahlreicher weiterer Belege für die Verbreitung des Weihnachtstropus in Haug, *Troparia tardiva* (wie Anm. 18), passim, für die des Ostertropus bei Haug, «Ein «Hirsauer» Tropus», in: *Revue Bénédictine* 104 (1994), S. 328–345.

20 Melk, Stiftsbibliothek, Codex 109 fol. 64/64v.

einer Revision dieses Gesangsbuchs nach den Vorstellungen der um 1418 einsetzenden Melker Reform. Die Bestrebungen dieser monastischen Reformbewegung zielten im Bereich der Musik darauf, durch die «rubrica romana» nicht gedeckte, als «cantus superfluous» verpönte Elemente aus dem Ritus zu verbannen.²¹ Das traf in erster Linie Tropen und Sequenzen. Der radikalen Purifikation des Graduale fielen aber auch die Verse zum Communio-Gesang zum Opfer. Nun hatte man gerade solche Verse ein halbes Millennium zuvor noch als einen Zugewinn bewertet und zusätzlich zum vorhandenen Gesangsbestand eigens in liturgische Bücher aufgenommen: So wurden im ältesten Graduale der Abtei Sankt Gallen, dessen Grundbestand römische Substanz frei von fränkischen Zusätzen bietet, zahlreiche solche Zusätze von anderen Händen ergänzt. Auf einer Seite der Handschrift wurden eben die Verse zur Communio der Ostermesse nachgetragen, die später in Melk getilgt worden sind. Was im 10. Jahrhundert einer örtlichen Färbung der einförmigen römischen Messe diente und insofern zweifellos als eine musikalisch-textliche Bereicherung des Ritus wahrgenommen wurde, ging hernach wieder verloren, als es im Zeichen der Reform zu einer Umbewertung kam, und derlei Zusätze als überflüssiges und störendes Beiwerk wieder abgestossen werden. Die im Buch unleserlich gemachten und aus dem Gebrauch verbannten Gesangsbestandteile des Ritus wurden nicht aus diesem ausgeschieden, weil sie als etwas Veraltetes empfunden, sondern umgekehrt, weil sie als etwas Neuhinzugekommenes erkannt wurden. So kommen im Falle des rätselhaften Verschwindens des Tropus verschiedene Faktoren und durchaus widersprüchliche Erklärungen für den eingetretenen Verlust in Betracht. Wenn es tatsächlich die neue «gotische» Sequenz mit ihren Texten in Versform war, welche die Tropen verdrängt hat, und wenn es die Versform der neuen Sequenz war, die Assimilation der Sequenz ans Lied, der diese ihren dauerhaften Erfolg verdankte, dann wäre der musikgeschichtliche Verlust die Kehrseite eines dichtungsgeschichtlichen Profits.²² Bei dieser Poetisierung des Rituals waren die alten Bannsprüche gegen das Poetische im Gottesdienst – wie der des Florus von Lyon «nihil poetice compositum

21 «Item cantus superfluous in tropis seu sequenciis omittatur» lautet eine der Forderungen der Reformer: Joachim Angerer, *Die liturgisch-musikalische Erneuerung der Melker Reform. Studien zur Erforschung der Musikpraxis in den Benediktinerklöstern des 15. Jahrhunderts*, Wien 1974 gibt sie S. 132 und S. 94 gleichlautend nach einer anderen Abschrift von Visitationenprotokollen wieder.

22 Siehe dazu Gunilla Björkvall und Andreas Haug, «Sequence and Versus: On the History of Rhythmical Poetry in the Eleventh Century», in: *Latin Culture in the Eleventh Century. Proceedings of the Third International Conference on Medieval Latin Studies, Cambridge, September 9–12, 1998*, hrsg. von Michael W. Herren u.a., Turnhout 2002, S. 57–82.

in divinis laudibus usurpandum»²³ – längst ungehört verklungen. Wenn aber der Tropus als «cantus superfluous» verworfen wurde, und wenn man die Musikpolitik monastischer Reformbewegungen des Hochmittelalters – mit Felix Heinzer²⁴ – als ein Trient «avant la lettre» deuten darf, dann wäre Musik, deren Aufkommen und Ausbreitung gelegentliche Verbote wie das der Synode von Meaux, die 845 die «puritas antiquitatis» des römischen Gesangs gegen «novitates» verteidigte,²⁵ nicht verhindert haben, am Ende doch noch einer romkonformen Kirchenpolitik zum Opfer gefallen. Auch die Sequenzen waren nicht erst in Trient von Restriktionen betroffen.²⁶

(3) Selten werden Verluste von mittelalterlichen Zeugen kommentiert. Eine solche Verlustanzeige ist mein drittes Beispiel: Es handelt sich um eine Stelle im Musiktraktat des um 1070, möglicherweise in Freising wirkenden Aribo. Aribo bot seinen Lesern Kommentare zu schwer verständlichen Stellen im *Micrologus* des Guido von Arezzo. Eine der «sententiae obscurae Guidonis» (deren zutreffende Deutung nicht nur mittelalterlichen Lesern unklar, sondern auch in der Forschung strittig, in unserem Zusammenhang aber belanglos ist) betrifft einen Aspekt der Vortragspraxis einstimmiger liturgischer Gesänge. Guido sprach von einer «ratio tenorum», die er als eine «mora ultimae vocis» definierte²⁷: Gemeint ist ein unterschiedlich langes Verweilen auf der letzten Silbe unterschiedlich langer Texteinheiten. Aribo vertritt die Auffassung, mit dem Ausdruck «ratio tenorum» seien proportionale Relationen zwischen den verschieden langen Tönen gemeint.²⁸ Damit hätte er

23 *Patrologia Latina*, Band 104, Sp. 327.

24 Felix Heinzer, «Karwoche in Blaubeuren. Zur liturgischen Nutzung von Chor und Klosterkirche», in: *Das Kloster Blaubeuren. Der Chor und sein Hochaltar*, hrsg. von Anna Moraht-Fromm, Stuttgart 2002, S. 31–37, hier S. 34 mit Anm. 11. Und die Zahl der «geduldeten» Sequenzen betreffend: «auch Melk verlangt an sich – das Tridentinum vorwegnehmend – eine Reduktion auf vier Gesänge»: Felix Heinzer, «Die Lorcher Chorbücher im Spannungsfeld von klösterlicher Reform und landesherrlichem Anspruch», in: *900 Jahre Kloster Lorch*, hrsg. von Felix Heinzer, Robert Kretschmar und Peter Rückert, Stuttgart 2004 (im Druck).

25 *Monumenta Germaniae Historica*, Concilia 3, S. 129.

26 Auch bei der Begrenzung der Sequenzenanzahl haben die monastischen Reformbewegungen des Hochmittelalters den Beschlüssen des Trienter Konzils vorgegriffen. Siehe Angerer, *Melker Reform* (wie Anm. 21), S. 94. Auch die «völlige Eliminierung der Tropen und Sequenzen» durch die Zisterzienser im 12. Jahrhundert erinnert Felix Heinzer «fast schon an den Rigorismus des Trienter Konzils»: Felix Heinzer, «Maulbronn und die Buchkultur Südwestdeutschlands im 12. und 13. Jahrhundert», in: *Anfänge der Zisterzienser in Südwestdeutschland*, hrsg. von Peter Rückert und Dieter Planck, Stuttgart 1999, S. 155.

27 Guido von Arezzo, *Micrologus*, hrsg. von Josef Smits van Waesberghe (*Corpus Scriptorum de Musica* 4), Rom 1955, S. 163.

28 Aribo, *De musica*, hrsg. von Josef Smits van Waesberghe (*Corpus Scriptorum de Musica* 2), Rom 1951, S. 49.

den «dunklen» Sinn der Stelle aufgeheilt. Aribo scheint aber ausserdem erklären zu wollen, woran es lag, dass Guidos Text in diesem Punkt dem Leser dunkel blieb. Dabei stösst er auf einen Verlust: In älteren Gesangbüchern, die er durch eine quasi-historische Brille als Dokumente einer in Vergessenheit geratenen Gesangspraxis liest, findet er einen infolge des historischen Wandels abhanden gekommenen Sachbezug von Guidos Aussage. Indizien für die von Guido angesprochenen Tondauerndifferenzen seien die in den älteren Büchern zu findenden, als Zusatz zu den Zeichen der Notation auftretenden Buchstaben «c», «t» und «m», Aribo zufolge Abkürzungen für «celeritas», «tarditas» und «mediocritas». ²⁹ Er versteht diese Angaben als Relikte einer Praxis, in der abgestufte Tondauern ein von den «Erfindern des Gesangs» wie von den Sängern sorgsam beachtetes Kriterium waren. Er schreibt: «Antiquitus fuit magna circumspectio non solum cantus inventoribus, sed etiam ipsis cantoribus, ut quidlibet proportionaliter et invenerent et canerent». ³⁰ Dieser ältere Vortragsmodus ist in Aribos Augen unwiderbringlich verloren: Er ist «seit langem tot und begraben» – «Quae consideratio iam dudum obiit, immo sepultus est». ³¹ Tatsächlich scheint, wenn der Befund der Quellen nicht trügt, seit der Zeit um 1000 an die Stelle eines Singens, in dem die Töne der liturgischen Gesänge deutlich verschiedene – nach Aribos Vorstellung: proportional verschiedene – Dauern hatten, eine Vortragsweise getreten zu sein, bei der solche Dauerndifferenzen keine Rolle spielten. Einer Bewertung des von ihm diagnostizierten musikgeschichtlichen Verlustes – sei es als willkommene Befreiung des Singens aus der Zwangsweste eines «numerosae canere», sei es als dessen bedauerliche Dekadenz – enthält sich Aribo. Wie es zu der Einebnung von Dauerndifferenzen kam, ist historisch nicht geklärt. Einer mittelalterlichen Meinung nach war der Verlust die Folge des langsamen Tempos, das eine mehrstimmige Aufführung der Melodien mit sich brachte. Sie erfolgte derart «schwerfällig und bedächtig» («tam grave tamque morosum»), dass darüber die «rithmica ratio» der Melodien verloren gegangen sei. ³² Mehrstimmigkeit forderte also ihren Preis.

29 Ebd.

30 Ebd.

31 Ebd.

32 Ernst Ludwig Waeltner, *Die Lehre vom Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhundert*, Tutzing 1975, S. 75.

II

Damit sind wir bei einem der beiden eingangs genannten Phänomene angelangt, die in der Musikgeschichtsbilanz Europas auf der Gewinnseite an oberster Stelle stehen und nachhaltig zu Buche schlagen: Notenschrift und Mehrstimmigkeit. Warum blieben diese beiden Phänomene nicht folgenlose Episoden in der abendländischen Musikgeschichte? Dass wir auf diese Frage keine Antwort haben, dass der Erfolg von Notenschrift und Mehrstimmigkeit keineswegs von Anfang an feststand, dass in beiden Fällen der Eintritt des Gewinns und seine dauerhafte Sicherung verschiedene geschichtliche Momente sind: das ist alles, was nun im zweiten Teil des Beitrags gezeigt werden soll.

(1) Zuerst zur Notenschrift. Sie ist – in ihrer historisch folgenreichen Form, als sogenannte Neumenschrift, einer linienlosen Notation, aus der die spätere Notenschrift hervorgegangen ist – allem Anschein nach eine Erfindung des neunten Jahrhunderts. Aber nicht seine bloße Erfindung garantierte dem neuen Medium seinen geschichtlichen Erfolg, sondern erst sein prominenter Einsatz im Kontext eines kulturellen Prestigeprojektes: der Verschriftlichung der Kultmusik der römischen Kirche in der ausgehenden Karolingerzeit. Fränkische Gesangbücher des römischen Gesangs aus der Zeit vor 900 enthalten nur die Texte. Die Melodien bleiben unsichtbar. Erst in Büchern aus der Zeit nach 900 treten zwischen den Textzeilen die Melodien im neuen Medium der Neumenschrift in Erscheinung. Der Verlauf des musikgeschichtlichen Vorgangs, der von dem einen Buchtyp zum anderen führte, ist Gegenstand einer langwierigen Kontroverse unseres Fachs, bei der es längst nicht mehr um die positivistischen Belange des genauen Wann und Wo des folgenreichen Schrittes in die Schrift geht. Andreas Pfisterer hat unlängst durch eine Analyse melodischer Varianten innerhalb der schriftlichen Überlieferung des Gregorianischen Gesangs zu zeigen vermocht, was andere vor ihm nur vermutet hatten, ohne es triftig nachweisen zu können: Nämlich dass sich diese Varianten innerhalb einer im Prinzip tongetreuen schriftlosen Überlieferung der Musik gebildet haben müssen, deren Überlieferungsobjekt bereits konkrete Melodien waren.³³ Demnach ging die Verbreitung des römischen Gesangs nördlich der Alpen in einer ersten Phase auf dem Wege des Vortrags der Gesänge, nicht durch das Abschreiben von Gesangbüchern vonstatten.

Damit stellt die Frage nach den Motiven der Verschriftlichung sich aber umso schärfer. Die Folgen der Verschriftlichung sind einfacher zu erkennen

33 Andreas Pfisterer, *Cantilena Romana. Untersuchungen zur Überlieferung des gregorianischen Gesangs*, Paderborn 2002.

als ihre Gründe. Und was das Verständnis ihrer Gründe erschwert, scheinen gerade ihre langfristigen Folgen zu sein. Der geschichtliche Erfolg von Buch und Schrift als nicht mehr wegzudenkende Elemente europäischer Musikkultur verstellt den Blick auf eine historische Situation, in der sie fehlten und erstmals auftraten. Er hindert uns daran, ein Buch mit Notation mit den Augen eines in einer schriftlosen Musikkultur aufgewachsenen Musikers der Zeit um 900 zu betrachten, von dem wir nicht wissen, was er mit einem solchen Buch anfangen konnte – ob er es mit Begeisterung, Argwohn oder Geringschätzung in die Hand nahm. Zu unterstellen, dieselben Leistungen und Funktionen, die man Notation in späteren Stadien ihres Gebrauchs zugebraucht und abverlangt hat, und die ihre fortdauernde Verwendung bedingt haben mögen, seien auch für ihren ersten Einsatz ausschlaggebend gewesen, wäre unzulässig. Um zu begreifen, wie es aus einer Situation intakter Mündlichkeit heraus zu einer dauerhaften Etablierung von Schrift kommen konnte, dürfte unsere spätere Auffassung von Schriftlichkeit kaum geeignet sein. Das Problem ist von der Art, wie der Historiker Christian Meier in einem seiner *«Prolegomena zu einer historischen Theorie»* es in anderem Zusammenhang einmal formuliert hat: «Es ist nur eben so, dass das an sich – und von vorne gesehen – Einfache für uns oft sehr schwer zu begreifen ist, weil eben viele unserer einfachen Begriffe erst aus einer Distanz und aus bestimmten Scheidungen angesichts von Komplikationen der Wirklichkeit entstanden sind, deren Fehlen hier gerade ein groß Teil des zu Begreifenden darstellt».³⁴ Christian Meiers Überlegung betrifft auch die ältesten Formen von «Mehrstimmigkeit», deren Begreifen uns durch diesen späteren «einfachen» Begriff erschwert wird.

(2) Die Geschichte der Mehrstimmigkeit gilt seit langem als die Geschichte dessen, was in der Musik überhaupt Geschichte hat, wodurch Musik angeblich erst «geschichtsfähig» geworden sei. In einer geschichtlichen Darstellung der *«Musik im Abendland»* wie der von Hans Heinrich Eggebrecht 1991 unter diesem Titel vorgelegten, kommen im Mittelalter so zentrale, langfristig aber folgenlos gebliebene Neuerungen wie Tropus und Sequenz nur am Rande vor. Als Bestandteile der «zweiten Schicht des liturgischen Gesangs», die sich seit der ausgehenden Karolingerzeit über der «sozusagen ins Geschichtslose verfestigten Grundsicht» des Gregorianischen Gesangs gebildet hat, deren normative Festlegung das Neuschaffen zugleich «ermöglicht» und «erzwungen» habe, scheinen auch diese einstimmigen Musikformen in Geschichtslosigkeit und Geschichtsunfähigkeit erstarrt zu sein.³⁵ Was nicht

34 Christian Meier, *Entstehung des Begriffs «Demokratie»*, Frankfurt 1970, S. 9.

35 Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 1991, S. 16.

nur Eggebrechts Konstruktion der Anfänge abendländischer Musikgeschichte vollkommen dominiert, ist ein anderes, in seinen Anfängen weitaus unauffälligeres Novum, das gleichzeitig mit Tropus und Sequenz auftritt, und dem – so scheint es – ein glänzender geschichtlicher Erfolg beschieden war: der mehrstimmige Vortrag einstimmiger liturgischer Gesänge. Die in Lehrschriften seit etwa 900 unter dem Namen «organum» beschriebenen, nach wechselnden Verfahrensweisen erzeugten wiederholbaren Klangeffekte eines «suavis concentus» oder «dulcis concentus» wurden als eine Verzierung des einstimmigen Gesang bewertet: als ein «decus organale», eingesetzt «pro ornatu ecclesiasticorum carminum».³⁶ Erst in der musikhistorischen Retrospektive erscheinen sie als ferner Anfang dessen, worin künftig der dauerhafteste Gewinn der «Musik im Abendland» bestehen sollte: Musik als mehrstimmige Komposition in Form einmaliger, dem Augenblick ihres Erklingens durch Niederschrift entthobener Gebilde, denen der Rang unvergänglicher Werke zukommen konnte.

Dabei ist keineswegs klar, worin der geschichtliche Zusammenhang zwischen den älteren schriftlosen Stegreiftechniken mehrstimmigen Singens und den späteren an Notation gebundenen Formen mehrstimmiger Komposition besteht. Klar ist nicht einmal, wieweit die Unterschiede zwischen den verschiedenen älteren Lehrschriften, die man in ihrer zeitlichen Abfolge gern als erste Stufen einer sich entfaltenden Geschichte der Mehrstimmigkeit gelesen hat, auf verschiedene Verfahrensweisen hinweisen, und wieweit nur auf wechselnde Methoden, die gleichen Verfahren zu konzeptualisieren und zu legitimieren – Verfahren, die schon zur Zeit der erhaltenen Lehrschriften den wenigen erhaltenen Aufzeichnungen von Realisationen nach zu urteilen in einem erheblich weiteren Spielraum von Gestaltungsmöglichkeiten praktiziert wurden, als ihre Beschreibungen erkennen lassen.³⁷ Zu denken gibt, dass das Mittelalter zum späteren Begriff der Mehrstimmigkeit kein Äquivalent kannte. Was wir so nennen, fiel zunächst unter den bereits genannten Begriff des «organum», dessen Bedeutung aber keineswegs allein auf das gleichzeitige Erklingen verschiedener Töne bezogen war, dann nach 1200 unter den Begriff einer «musica mensurabilis», der nicht den Gesichtspunkt des Klanglichen in den Vordergrund stellt, sondern den der Messbarkeit der einzelnen Tondauern im Medium einer neuartigen Notation. Von dieser Zeit an bestimmte – wie Fritz Reckow betonte – der Aspekt der Mess-

36 Waeltner, *Lehre vom Organum* (wie Anm. 32), S. 19.

37 Zum Verhältnis zwischen Lehre und Praxis vergleiche Wulf Arlt, «Stylistic Layers in Eleventh-Century Polyphony. How can Continental Sources contribute our Understanding of the Winchester Organa?», in: *Music in the Medieval English Liturgy*, hrsg. von Susan Rankin und David Hiley, Oxford 1993, S. 101–141, und Susan Rankin, «Winchester Polyphony: The Early Theory and Practice of Organum», ebd., S. 59–99.

barkeit die Beurteilung mehrstimmiger Musik.³⁸ Und so ist es durchaus denkbar, dass erst die Möglichkeiten der Mensurabilität der europäischen Mehrstimmigkeit zu ihrem unumkehrbaren geschichtlichen Erfolg verholfen haben, und nicht die Wirkungen des Zusammenklangs. Mit unserem späteren – im Sinne Meiers «einfachen» – Begriff von Mehrstimmigkeit ist deren älteren Formen, die keine Vorformen der späteren sind, dann aber nicht angemessen beizukommen. Die ältere Geschichte der Mehrstimmigkeit ist – wie die Forschung auch immer deutlicher erkennt³⁹ – eine Geschichte von Mehrstimmigkeiten, deren Diversität und Heterogenität mit einlinigen Geschichtskonzepten eines «totschlägerischen Nacheinander» nicht zu überbrücken sind, und in der es neben den offenkundigen Gewinnen auch immer wieder zu Verlusten kam, zum Fallenlassen von bereits Erreichtem in ruckartigen kompositionsgeschichtlichen Richtungswechseln.

III

Abschliessend soll nun im dritten Teil des Beitrags wenigstens an zwei Beispielen kategorialer Richtungswechsel angedeutet werden, wie aus scheinbar querständigen musikgeschichtlichen Befunden – sperrigen Resten unter die Räder gekommener Ansätze auf dem Experimentierfeld der älteren Musikgeschichte – eine Konstruktion «verspielter historischer Optionen» sinnvoll möglich ist.

(1) Einen in die gängigen Konstruktionen nicht leicht einzuzwängenden musikgeschichtlichen Befund weist die älteste Überlieferung der Gattung Sequenz in den Quellen des neunten und zehnten Jahrhunderts auf: die Überlieferung von Sequenzen in Form textloser Melodien, langer Melismen. Neueren Untersuchungen David Hileys zufolge deutet nämlich alles darauf hin, dass die Sequenzmelodien nicht nur ohne Worte aufgezeichnet, sondern auch so gesungen worden sind; wenigstens im westfränkischen Bereich.⁴⁰ Aber auch an einem ostfränkischen Ort beschreibt noch der Autor der um

38 Fritz Reckow, «Das Organum», in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*, hrsg. von Wulf Arlt u.a. Bern 1973, S. 439–447.

39 Vergleiche beispielsweise Arlt, «Stylistic Layers» (wie Anm. 37), Fritz Reckow, «Guidos Theory of Organum after Guido: Transmission – Adaption – Transformation», in: *Essays on Medieval Music in Honor of David Hughes*, hrsg. von Graeme M. Boone, Cambridge, Massachusetts, 1995, S. 395–413 und Edward H. Roesner, «Who «made» the Magnus Liber?», in: *Early Music History* 20 (2001), S. 227–266.

40 David Hiley, «The Sequence melodies sung at Cluny and elsewhere», in: *De musica et cantu. Studien zur Geschichte der Kirchenmusik und der Oper. Helmut Huckle zum 60. Geburtstag*, Hildesheim etc. 1993, S. 131–155.

1030 entstandenen *Casus Sancti Galli*, Ekkehard IV., die Komposition von Sequenzmelodien als Herstellung rein melodischer Artefakte sui generis: «Fecerat quidem Petrus ibi iubilos ad sequentias.» Und: «Romanus vero Romanae et Amonae de suo iubilos modulaverat».⁴¹ Die beiden namentlich genannten Hersteller der Sequenzmelodien sind seiner Geschichte nach zwei römische Musiker: Sendboten Roms, die zuerst als Importeure römischer Musik ins Frankenreich auftreten, um sich dann in Komponisten fränkischer Musik zu verwandeln. «Romana» und «Amoena» sind die Namen von Sequenzmelodien. Melodische Kompositionen, die diese Namen tragen, haben sich erhalten. Bei den beiden Komponisten Petrus und Romanus wird es sich hingegen um Phänomene handeln, die der Historiker Patrick Geary «Phantoms of Remembrance» genannt hat: Phantome geschichtlichen Erinnerns, wie sie gerade das elfte Jahrhundert in besonders folgenreicher Weise erzeugt habe.⁴²

Das Phantombild vom Beginn europäischen Komponierens in der Karolingerzeit dient dem Erzähler der Geschichte offenbar zur Legitimation einer unautorisierten Vermehrung des Verbürgten: Denn dass es ausgerechnet Überlieferungsagenten Roms sind, die im Frankenreich mit der Lizenz zum Komponieren auftreten, gewährleistet den lückenlosen Anschluss des Eigenen und Freierfundenen an das Überkommene und Sanktionierte: des Fränkischen an das Römische. Der von Richard Crocker erkannte «schöpferische Sprung», der die neue fränkische Sequenz von älteren Formen römischen Gesangs trenne⁴³ – er schrumpft in Ekkehards Erzählung zum kleinstmöglichen Schritt. Wenn die melodischen Kompositionen als «iubilos ad sequentias» bezeichnet werden, verweist von den beiden – in älteren Belegen synonym verwendeten – Begriffen «sequentia» auf ihre Zugehörigkeit zur Gattungsidee der Sequenz, «iubilus» auf ihre Textlosigkeit. «Romana» und «Amoena» sind die Eigennamen der als aus eigener Erfindung erzeugte Gebilde aufgefassten Sequenzmelodien. Das Merkmal des Selbstgemachten wird durch das Verbum «facere» und den Zusatz «de suo» unüberhörbar unterstrichen. Erst nachträglich habe dann – noch immer dem Bericht der *Casus Sancti Galli* zufolge – der um 900 in Sankt Gallen tätige Notker den melismatischen Ausgangszustand der Melodien aufgehoben, indem er sie mit Texten verband: «Quos quidem post Notker verbis ligabat».⁴⁴

41 Ekkehard IV., *Casus Sancti Galli*, hrsg. von Hans F. Haefele, Darmstadt 1980, S. 108.

42 Patrick J. Geary, *Phantoms of Remembrance. Memory and Oblivion at the End of the First Millennium*, Princeton 1994.

43 Von einem «creative leap» vom Alleluia und seinen melodischen Erweiterungen zur eigentlichen («parallelen» und texttragenden) Sequenz spricht Richard Crocker in seinem Buch *The Early Medieval Sequence*, Los Angeles 1977, S. 401.

44 *Casus Sancti Galli* (wie Anm. 41), S. 108.

Sequenzenmelodien wären demnach Produkte eines Komponierens unter Extrembedingungen: eines von keinen Textstrukturen gesteuerten und gestützten, aber auch gehemmten, und an keine Funktion gebundenen, in seinen formbildenden Strategien selbstreferentiellen Komponierens.⁴⁵ Der frühe Aufbruch zu einem quasi autonomen Denken in Tönen, das «tönend bewegte Formen» erzeugte, die sich weder auf zu Klang erhobene Rede, noch auf zu Form verfestigte Funktion reduzieren lassen, das keinen erkennbaren Restriktionen unterlag: Er endete schon bald in einer Sackgasse. Geschichte gemacht hat die Sequenz als eine Gattung gesungener Dichtung. Bereits die ostfränkische Poetik der Sequenz wie Notker von Sankt Gallen sie um 880 in der Vorrede seines Sequenzenbuches formuliert und durch das Muster seiner Texte dauerhaft vergegenwärtigt hat, annullierte die Option der Textlosigkeit. Sequenzmelodien sind fortan – wenigstens im ostfränkischen Raum – keine Melismen mehr. Sie dienen nun als Forminstanz und Vortragsvehikel von Sequenzdichtungen. Selbst wo man sich des Primats der Melodien noch bewusst ist und sie noch abgelöst von Texten aufzeichnet, werden sie fortan als «Lesungen» von Texten gehört. Dichtungsgeschichtlich brachte der Erfolg dieses Gattungskonzeptes einen Gewinn, musikgeschichtlich aber bedeutete er einen unermesslichen Verlust.

Ein Grund für die Preisgabe der Textlosigkeit oder ein Hindernis für eine weitere Entfaltung des in ihr liegenden kompositorischen Potentials ist nicht ersichtlich. Nichts deutet darauf hin, dass das Singen langer Melismen innerhalb des Gottesdienstes seitens der Kirche verpönt gewesen wäre. Im Gegenteil. Der einzige bekannte kirchliche Erlass, in dem die textlose Sequenz überhaupt vorkommt, ist der oben (S. 23) schon erwähnte Kanon der Synode von Meaux von 845, der es Klerikern verbietet, die «*puritas antiquitatis*» römischer Messgesänge durch «*adinventiones*» zu verfälschen. Unter anderem solle keiner sich vermessen, zu den «*sequentiae*», die «*feierlich zum Alleluia gesungen werden*» («*quae in Alleluia sollempniter decantari solent*»), irgendwelche «*compositiones*», die man «*prosaes*» nennt, oder irgendwelche andere «*fictiones*» «*hinzuzufügen, einzuschieben, aufzusagen, insgeheim zu murmeln oder laut zu singen*».⁴⁶ Der Kanon von Meaux verbietet also nicht

45 Dazu ausführlicher: Andreas Haug, «Textloses Komponieren im neunten Jahrhundert», Referat im Rahmen des gemeinsam mit Wulf Arlt geleiteten Symposiums *Komponieren in der einstimmigen Musik des Mittelalters* anlässlich der Würzburger Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2000 (Druckfassung des Referats unter dem Titel «Der Beginn europäischen Komponierens in der Karolingerzeit. Ein Phantombild» in Vorbereitung).

46 *Monumenta Germaniae Historica*, Concilia 3, S. 129. Zur Interpretation des Textes Andreas Haug, «Ein neues Textdokument zur Entstehungsgeschichte der Sequenz», in: *Festschrift Ulrich Siegele*, Kassel 1991, S. 9–19.

nur nicht das Singen textloser Sequenzen, er schützt sie sogar gegen Verfälschungen, indem er ihre Textierung durch «prosaes» verbietet, was später der westfränkische Terminus für Sequenzdichtungen ist. Dabei ging es schwerlich um einen Schutz der Textlosigkeit als solcher, sondern um eine Abwehr inhaltlich bedenklicher Texte. Eine positive Bewertung des textlosen Singens findet sich bei dem fränkischen Liturgiker Amalar von Metz, der in seinen Schriften wiederholt auf prominente textlose Musikbestandteile des Ritus zu sprechen kommt. Er deutet diese unter dem doppelten Aspekt der Abwesenheit von Text und der Versenkung in den Text: Aus Freude am blossen Klang («solo sono delectari») gesungen können Melismen als wortloser Ausdruck von Freude im Sinne eines «iubilus» verstanden werden, als Weitersingen bei stillstehendem Text als gedankliches Verweilen («morari») bei einem bestimmten Wort. Amalarius hat die textlose Sequenz theologisch nobilitiert, indem er die «sequentia» auf suggestive Weise mit dem «iubilus» patristischer Psalmenauslegung gleichsetzte und sie als Form der sprachlosen Hinwendung des Menschen zu einem unaussprechlichen Gott deutete.⁴⁷ Doch hat auch ihre theologische Dignität die textlose Sequenz nicht vor dem Untergang gerettet.

(2) Um 1200 begegnet in der Geschichte der mehrstimmigen Musik eine vergleichbare Situation. Erneut finden wir das Komponieren auf dem Weg weg vom Text, und erneut endet dieser Weg in einer musikgeschichtlichen Sackgasse. Zwei dem Pariser Komponisten Perotinus – von dem wir nicht wissen, ob auch er nur ein «Phantom of Remembrance» ist⁴⁸ – zugeschriebene vierstimmige Organa erkunden mit einer vormals ungekannten Konsequenz Strategien einer kompositorischen Formbildung, die sich von der Syntax des Textes völlig löst, eine Zeitorganisation, die sich vom Zeitduktus des Wortes befreit, eine Emanzipation der Dimension des Klanglichen: Gewiss ein Gewinn. Ein Vergleich zwischen der zweistimmigen älteren – im elften Jahrhundert in Fleury oder Tours aufgezeichneten – Fassung des Graduale *Viderunt omnes* der dritten Weihnachtsmesse⁴⁹ und der vermutlich um 1200

47 Andreas Haug, Art. «Melisma», in: *MGG2*, Sachteil 6 (1997), Sp. 19–29.

48 Auf die Möglichkeit, die Nennung der Namen Perotinus und Leoninus bei Anonymus IV lasse sich als Topos erklären, verweist Max Haas, Art. «Organum», in: *MGG2*, Sachteil 7 (1997), Sp. 871. Auf der Überzeugung von der Existenz eines «Komponisten» namens Perotinus und seiner musikhistorischen Rolle als «Wegbereiter abendländischen Komponierens» basiert Rudolf Flotzingers Buch *Perotinus musicus*, Mainz 2000, in dem Oeuvre und Namen eines Perotinus mit einer Biographie verbunden werden.

49 Von dem zweistimmigen Organum *Viderunt omnes* aus der Handschrift Rom, Biblioteca Vaticana, Reg. lat. 586 (aus Fleury oder Tours) in einer Rekonstruktion Wulf Arlts liegt eine Aufnahme vor auf der CD *Les premiers polyphonies françaises*. Ensemble Gilles Binchois unter Leitung von Dominique Vellard, Virgin Classics, London 1996.

entstandenen vierstimmigen Pariser Fassung Perotins⁵⁰ zeigt eine stilistische Kluft – einen «ungeheuren» Unterschied – und vermittelt einen Eindruck von der Dimension dieses kompositionsgeschichtlichen Gewinns: Beide Organa sind mehrstimmige Bearbeitungen desselben einstimmigen Gesangs. Und beide behalten sie dessen Tonfolge und Text unverändert bei. Beim älteren, zweistimmigen Organum unterwirft sich das mehrstimmige Singen aber dem – an der Geschwindigkeit der Textaussprache ausgerichteten – Zeitduktus des einstimmigen Gesangs. Bei Perotinus entfaltet sich die Musik in gewaltiger zeitlicher und klanglicher Expansion auf Kosten des Textes: Die fünf Silben «Viderunt omnes» verteilen sich auf eine Zeitstrecke von mehreren Minuten.

Weitere Kompositionen, bei denen die Musik den Text mit solcher Radikalität veruntreut, sind aus dem Mittelalter nicht bekannt. Vermutlich hat es sie auch nie gegeben. Denn abermals – so möchte man fast sagen – wick die Musikgeschichte in eine andere Richtung aus. Die Zukunft gehörte der Motette, erneut einer Gattung des Wortes. Wie einst die Sequenzdichtung durch eine Textierung von Sequenzmelodien, entstand die Motette – einer heute von den meisten geteilten Auffassung nach – durch eine nachträgliche Textierung ursprünglich textloser Gebilde: von Organa. Im Falle von textloser und texttragender Sequenz und im Falle von textarmem Organum und textbeladener Motette ist die herkömmliche entstehungsgeschichtliche Interpretation des Schrittes von der textlosen zur texttragenden Form als Moment einer «Entwicklung» gänzlich willkürlich: Sie deutet als Schritt voran auf einem vorprogrammierten Kurs, was ebensogut als Kurswechsel gedeutet werden kann (oder als Rückzug aus einem bereits betretenen kompositorischen Neuland).

Die musikhistorische Parallele zwischen den beiden zeitlich weit getrennten Befunden eröffnet die Perspektive einer anderen Musikgeschichte: einer Geschichte abgebrochener Versuche der Musik, die Fessel des Textes abzulegen. Die textfreien Sequenzen und die textarmen Organa: Beide können sie verstanden werden als Versuche auf dem Feld textfernen Komponierens. Als Emanzipationsversuche der Musik, denen dauerhafter geschichtlicher Erfolg eben erst mit epochaler Verspätung, auf dem Gebiet instrumentaler Komposition beschieden sein sollte, wurden sie bislang nicht erkannt. Das hat

50 Von Perotins *Quadruplum Viderunt omnes* (Edition: *Le Magnus Liber Organi de Notre-Dame*, hrsg. von Edward H. Roesner, Band I, Monaco 1993, S. 1–14) liegen zahlreiche Einspielungen auf Tonträger vor.

zwei Gründe: Erstens ist der Unterschied zwischen einstimmiger und mehrstimmiger Musik im herkömmlichen musikgeschichtlichen Konzept des Mittelalters derart dominant, dass andere Unterschiede wie der zwischen textgebundener und textloser Musik gar nicht ins Gewicht zu fallen scheinen. Und zweitens wird die Beurteilung mittelalterlichen Komponierens so stark von den Aspekten seines Textbezugs dominiert, dass die Absenz oder die Marginalität von Text als kompositionsgeschichtliche Option einer Musik diesseits von Text nicht ernst genommen wurde.

Die Konstruktion einer Verlustgeschichte europäischer Musik erhebt keinen Anspruch auf Realität. Karl Bertaus Satz, historischer Gehalt sei «nur als Theorie von geschichtlichen Konfigurationen freizusetzen», deren Konstruktion «Erkenntnisinstrument ist und nicht Wirklichkeitsersatz»: ⁵¹ Er gilt erst recht für eine Konstruktion verspielter geschichtlicher Optionen. Verlustgeschichte will kein Ersatz für die abhanden gekommenen Erfolgsgeschichten sein. Nein: die Frage nach «Gewinn und Verlust in der Musikgeschichte» zielt nicht auf einen besseren, besserwisserischen Zugriff auf unsere musikgeschichtliche Vergangenheit. Sie ist – ganz im Gegenteil – Instrument einer historischen Reflexion, die, mit einem Postulat Jean-François Lyotards, «Aufmerksamkeit gegenüber dem Vorkommnis» fordert, «verlangt, dass man nicht bereits weiss, was geschieht» ⁵², die das von einer kunstgeschichtlichen Disziplin verlangt, die mehr als andere Gefahr läuft, sich von der Bewunderung ihres Erkenntnisgegenstands, dessen Leidenschaft erweckender ästhetischer Gegenwart sie sich um der geschichtlichen Erkenntnis willen auszusetzen hat, zum Narren halten zu lassen, und dem Gewordenen Notwendigkeit anzulügen.

51 Karl Bertaus, *Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter*, München 1972–1973, Band I, S. V.

52 Jean-François Lyotard, *Der Widerstreit*, München 1989, S. 16.

