

Anna Maria Busse Berger

Mittelalterliche Mü_dlichkeit und Schriftlichkeit in der vergleichenden und historischen Musikwissenschaft

Symposiumsbericht »Wege des Fachs – Wege der Forschung?«, hrsg. von Klaus Pietschmann
in: Beitragsarchiv des Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung,
Mainz 2016 – »Wege der Musikwissenschaft«, hg. von Gabriele Buschmeier und Klaus
Pietschmann, Mainz 2018

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 im Katalog
der Deutschen Nationalbibliothek (<https://portal.dnb.de>) und auf schott-campus.com
© 2018 | Schott Music GmbH & Co. KG

gfm
GESELLSCHAFT FÜR
MUSIKFORSCHUNG

Mittelalterliche Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der vergleichenden und historischen Musikwissenschaft¹

Noch vor 20 Jahren war in der historischen Musikwissenschaft die Ansicht verbreitet, dass Improvisation im Mittelalter zwar stattfand, aber nur ausnahmsweise, nicht ohne unangenehme Dissonanzen und klanglich von den schriftlich überlieferten Stücken deutlich unterschieden. In den letzten Jahren hat sich unser Bild grundlegend verändert. Wir wissen nun, dass der größte Teil der Mehrstimmigkeit bis mindestens 1400 improvisiert wurde, und dass diese Improvisationen keineswegs anders geklungen haben müssen als die uns schriftlich überlieferten Kompositionen.² Die französische Gruppe Les Obsidienne hat in vielen Aufnahmen zeigen können, dass Improvisationen im Grunde ganz ähnlich den schriftlich überlieferten Kompositionen von Perotin, Machaut und Josquin klingen.³ Langer Proben bedarf es dabei nicht: Die Sänger haben lediglich einen cantus firmus vor Augen und einigen sich vorher, wo sie die Kadenz singen und in welchem Ambitus sich jeder Sänger bewegt; Grundlage der Ausführung sind über Jahre hinweg systematisch memorierte Formeln und Intervallprogressionen.⁴ Überdies hat Philippe Canguilhem kürzlich zeigen können, dass die Improvisationsregeln des Musiktheoretikers Vicente Lusitano aus dem 16. Jahrhundert derart kompliziert waren, dass sie ausgearbeiteten Kompositionen keineswegs nachstanden.⁵ Das Beispiel Lusitanos ist keineswegs ungewöhnlich für seine Zeit und verdeutlicht, dass unsere Vorstellung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit nach wie vor revisionsbedürftig ist.

Im Folgenden soll nach den Gründen gefragt werden, die für dieses späte Einsetzen einer Auseinandersetzung der historischen Musikwissenschaft mit dem Thema Mündlichkeit verantwortlich sind. Dies ist umso erstaunlicher, als Milman Parry und Albert Lord bereits in den 1920er Jahren Fragen mündlicher Überlieferung nachgegangen sind und die Literaturwissenschaft ebenso wie die Völkerkunde sich seitdem laufend mit dem Thema befasst hat.⁶

Die beiden bedeutendsten Musikwissenschaftler am Anfang des 20. Jahrhunderts, Friedrich Ludwig und Erich Moritz von Hornbostel, jeweils Begründer der historischen und vergleichenden Musikwissenschaft, führten grundlegend neue Methoden ein und bildeten eine große Anzahl von Studenten aus, die ihre Arbeit fortführten. Beide brachten der Musik des Mittelalters großes Interesse entgegen, waren

¹ Ich möchte folgenden Kollegen und Freunden, die mich bei dieser Arbeit unterstützt haben, danken: Karol Berger, Janna Kniazewa, Michael Maier und Anton Schmidhofer. Die Arbeit ist am Wissenschaftskolleg zu Berlin entstanden, wo ich 2016-2017 Fellow war.

² Anna Maria Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley 2005.

³ Ein gutes Beispiel für improvisierte Notre Dame Polyphonie von Barnabé Janin, <https://www.youtube.com/watch?v=6LQhiGbZ5RU>, 02.05.2017; für Improvisation im Stil des 15. Jahrhunderts <https://www.youtube.com/watch?v=tjSEU1nHvm0>, 02.05.2017.

⁴ Für einen Einblick in das Memorieren von Intervallprogressionen und Formeln, siehe Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory*, Kap. 4.

⁵ Philippe Canguilhem, »Singing upon the Book according to Vicente Lusitano«, in: *Early Music History* 30 (2011), S. 55–103.

⁶ Milman Parry, »Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I: Homer and Homeric Style«, in: *Harvard Studies in Classical Philology* 41 (1930), S. 73–143; Ders., »Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. II: The Homeric Language as the Language of an Oral Poetry«, in: *Harvard Studies in Classical Philology* 43 (1932), S. 1–50; Albert Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge/Mass. 1960; *The making of Homeric verse. The collected papers of Milman Parry*, hrsg. von Adam Parry, Oxford 1971.

dabei jedoch von ganz unterschiedlichen Gründen geleitet. Während Ludwig sich ausschließlich auf Quellen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit konzentrierte, um das Herkommen seiner Lieblingskomponisten Lassus und Palestrina, also die Vorstufen der Renaissancepolyphonie zu erforschen, interessierte sich Hornbostel in erster Linie für die mittelalterliche Musik, weil er meinte, dass er dort Parallelen zu sog. primitiven und exotischen Musikpraktiken entdecken könne.

Friedrich Ludwig und seine Schüler

Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit war so gut wie unbekannt, als Friedrich Ludwig sich in seinen Veröffentlichungen diesem Themengebiet zuwandte. 1910 veröffentlichte er das *Repertorium organorum*, das in allen Einzelheiten alle damals bekannten Notre Dame-Quellen und die darin enthaltenen Kompositionen beschreibt.⁷ Der Katalog ist bis heute unübertroffen, ein grundlegendes Werk, an dem Ludwig jahrelang gearbeitet hat, wie man aus seinem Nachlass in Göttingen ersehen kann. Er bietet die erste Beschreibung der Modalnotation und sämtliche Konkordanzen, die hier chronologisch geordnet sind. Es folgten Studien zur Mehrstimmigkeit im 14. Jahrhundert und die Ausgabe der Werke Machauts, die allerdings erst später von seinen Schülern veröffentlicht wurden.⁸

Es stellt sich die Frage, was Ludwig dazu veranlasst hat, sein Leben der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit zu widmen. Warum hielt er Leoninus und Perotinus für so großartige Komponisten? Ludwig kam aus der Berliner Palestrinabewegung, die in der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts den Höhepunkt der musikalischen Vergangenheit sah.⁹ Es ging ihm also in erster Linie darum zu zeigen, dass die Notre-Dame-Polyphonie bereits viele der so bewundernswerten Merkmale der Renaissance- und Barockpolyphonie aufweist und durchaus einen ähnlichen ästhetischen Wert hat. So findet man in seiner Darstellung der Notre-Dame-Polyphonie häufig Sätze wie diesen: »Die Führung blieb im Mittelalter trotzdem doch stets bei den Vertretern des polyphonen Ideals, das für die reine Vokalmusik in Palestrina seine höchste und reinste Verkörperung fand.«¹⁰

Gleichzeitig war Ludwig davon überzeugt, dass nur die originelle, expressive Kraft eines Künstlers ein großes Kunstwerk schaffen kann. Folglich steigerte aus seiner Sicht die Tatsache, dass Anonymus IV zwei Künstlerindividuen, Leoninus und Perotinus, mit der Notre-Dame-Polyphonie in Verbindung bringt, ihren Wert wesentlich.¹¹ Diese Auffassung ist wiederum eng verbunden mit Ludwigs Wunsch, die ursprüngliche, oder wie er es nennt, »reine« Form eines Stückes zu finden.¹²

Dass Ludwig annahm, die Notre-Dame-Polyphonie sei schriftlich komponiert und überliefert worden, versteht sich von selbst. Gerade weil hier im Gegensatz zur Polyphonie von St. Martial und dem Winchester-Tropar zum ersten Mal ein Notationssystem benutzt wurde, das versuchte, den Rhythmus

⁷ Friedrich Ludwig, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili. I. Catalogue raisonné der Quellen, Abt. 1. Handschriften in Quadratnotation*, Halle 1910.

⁸ Friedrich Ludwig, »Die geistliche nichtliturgische, weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts«, in: *Handbuch der Musikgeschichte*, hrsg. von Guido Adler, Band 1, Berlin ²1930, S. 157–295; Guillaume de Machaut, *Musikalische Werke*, 4 Bände, hrsg. von Friedrich Ludwig und Heinrich Besseler, Leipzig 1954.

⁹ Siehe auch Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory*, Kap. 1.

¹⁰ Ludwig, »Die geistliche nichtliturgische, weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts«, S. 166.

¹¹ Keine der Stücke sind in den Manuskripten Komponisten zugeschrieben.

¹² Ludwig spricht von »Künstlerindividualität«. Siehe auch seinen Aufsatz »Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts«, in: *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft* 4 (1902/03), S. 19–20; siehe auch Ders., *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, I, S. 1–2, und Ders., »Die geistliche nichtliturgische, weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts«, S. 56f.

mehr oder weniger genau festzuhalten, galt diese Musik als rein schriftlich.¹³ Sicher hat dies auch wesentlich dazu beigetragen, dass Ludwig und seine Nachfolger dieses Repertoire so hoch bewerteten. Schriftliche Überlieferung bildete für ihn, auch wenn er es nicht ausdrücklich erwähnte, eine Grundeigenschaft für qualitätvolle musikalische Werke. Folglich war aus Sicht Ludwigs und seiner Schüler in dem Moment, als Komponisten ein rhythmisches Notationssystem entwickelt hatten, das den musikalischen Text genau wiedergab, die mündliche Überlieferung oder Improvisation mehr oder minder überwunden.

Ludwig bildete während seiner Lehrtätigkeit in Straßburg und dann nach 1920 in Göttingen zahlreiche deutsche Musikhistoriker aus, die seine Forschungen weiterführten: Joseph Müller-Blattau, Konrad Ameln, Werner Blankenburg, Christhard Mahrenholz und ganz besonders Heinrich Bessler, der vorher by Willibald Gurlitt studiert hatte. Die meisten seiner Studenten waren in der Jugendmusik- und Singbewegung aktiv und damit nicht nur an der Veröffentlichung mittelalterlicher Quellen interessiert, sondern auch an Aufführungen. Gurlitt sorgte für die ersten Aufführungen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit in der Karlsruher Kunsthalle und erhielt dafür textkritisch erstelltes Notenmaterial von Ludwig, der noch zwanzig Jahre vorher verkündet hatte, dass diese Musik aus rein wissenschaftlichen Gründen transkribiert werden sollte und Aufführungen unwahrscheinlich seien.¹⁴ Ludwig ging noch einen Schritt weiter und veröffentlichte eine Besprechung einer solchen Aufführung, in der er ganz im Sinne der Jugendmusikbewegung behauptete, dass das *Alleluja Pascha nostrum* »ein höchst anziehendes Bild echt mittelalterlichen Gemeinschaftssinnes« zeige.¹⁵ Er stellte sich einen riesenhaften Chor mit Hunderten von Sängern vor. Von nun an trat der Zusammenhang zwischen mittelalterlichem Komponieren und musikalischer Gemeinschaft in den Vordergrund. Die meisten Universitäten bekamen jetzt ein Collegium Musicum, wo vorwiegend frühe Musik aufgeführt wurde,¹⁶ und Verlage wie Bärenreiter oder Möseler wurden mit der Hauptintention gegründet, all die Chöre der Jugendmusik- und Singbewegung mit Chorwerken auszustatten. Alte Musik wurde sowohl in wissenschaftlichen Ausgaben als auch in Editionen veröffentlicht, die für Chorsänger geeignet waren (z. B. *Das Chorwerk*, herausgegeben von Friedrich Blume). Bessler brachte Ausgaben von Kompositionen von Dufay, Ockeghem, Compère, Josquin und Gabrieli heraus¹⁷ und edierte eine Reihe namens *Capella. Meisterwerke mittelalterlicher Musik* für nicht-wissenschaftliche, praktische Zwecke. Die Aufführungen der mittelalterlichen Werke, an denen weite Kreise teilnahmen, traten mehr und mehr in den Mittelpunkt.

Die nachfolgenden Musikhistoriker-Generationen haben dieses Bild verfeinert, aber nicht verändert. So schreibt Frieder Zaminer über den Vatikanischen Organumtraktat, dass es eine Anleitung für das *Komponieren* sei. Folglich löst Komposition Improvisation in dem Moment ab, in dem die Notation entwickelt wurde.¹⁸ Eggebrecht wiederum behauptet in seiner *Musik im Abendland* aus dem Jahre 1996, dass die Melismenkunst der Notre-Dame-Organa bewusst gestaltet wird, und obwohl möglicherweise Stegreifpraktiken dahinter stehen, »weist alles darauf hin, daß der Verfasser der vatikanischen

¹³ Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory*, S. 28f.

¹⁴ Friedrich Ludwig, »Musik des Mittelalters in der Badischen Kunsthalle Karlsruhe. 24.–26. September 1922«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 5 (1922), S. 434–460; und Heinrich Bessler, »Musik des Mittelalters in der Hamburger Musikhalle. 1.–8. April 1924«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 7 (1924), S. 42–54.

¹⁵ »Das Ganze zeigt ein höchst anziehendes Bild echt mittelalterlichen Gemeinschaftssinnes, eines unermüden gemeinsamen Arbeitens im Dienst des heiligen Werkes, ...«, in: Ludwig, »Musik des Mittelalters in der Badischen Kunsthalle Karlsruhe«, S. 438.

¹⁶ Siehe Heinz Anholz, Art. »Jugendmusikbewegung«, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 1996, online 2016, besonders Teil II, 2, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15540&cv=1.0&rs=mgg15540>, 02.05.2017.

¹⁷ Eine vollständige Liste befindet sich in Thomas Schipperges, *Die Akte Heinrich Bessler. Musikwissenschaft und Wissenschaftspolitik in Deutschland 1924–1949*, München 2005, S. 433f.

¹⁸ Frieder Zaminer, *Der vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025)*, Tutzing 1959, S. 158.

Organumlehre zumindest *auch*, wenn nicht sogar ausschließlich die Niederschrift, die tonschriftliche, kompositorische Ausarbeitung des Organum duplum vor Augen hatte.«¹⁹

Zusammenfassend ist also festzustellen, dass für Musikwissenschaftler des 20. Jahrhunderts die mittelalterliche Mehrstimmigkeit eine erste wichtige Vorstufe zur Renaissancepolyphonie darstellte, die sich in dieser Form nur entwickeln konnte, weil sie schriftlich fixiert und überliefert wurde. Sie bildete den Anfang einer Kette, die von Leoninus über Machaut, Dufay und Josquin zu Palestrina und Bach führte. Seit Ludwig wird mittelalterliche Mehrstimmigkeit mit kritischen Berichten herausgegeben und möglichst authentisch aufgeführt.

Erich Moritz von Hornbostel und die vergleichende Musikwissenschaft

Hornbostel war einer der Gründer des Berliner Phonogrammarchiv, dessen Ziel es war, Aufnahmen von Musik aus der ganzen Welt zu sammeln, um die »Gemeinsamkeiten und Zusammenhänge der Musikentwicklung in allen Teilen der Erde bloßzulegen, die Unterschiede aus den besonderen Kulturverhältnissen zu erklären, und schließlich durch Extrapolation auf die Ursprünge zurückzuschließen, um sie miteinander zu vergleichen.«²⁰ Er verglich die »weniger entwickelten Völker« mit der Musik des Mittelalters und stellte Parallelen in fünf Bereichen fest: Erstens sei sowohl die mittelalterliche als auch die exotische Musik in erster Linie melodisch und nicht harmonisch orientiert wie die westliche Tradition.²¹ Daher finde man zweitens hier wie dort Kirchentönen (oder zumindest mit diesen vergleichbare Tonsysteme);²² drittens (und dies im gegebenen Rahmen der wichtigste Punkt) gebe es in beiden Zusammenhängen ähnliche Formen improvisierter Mehrstimmigkeit;²³ viertens sei sowohl mittelalterliche Musik als auch Musik in vielen »primitiven Völkern« ursprünglich pentatonisch;²⁴ und schließlich ermahnt Hornbostel fünftens die Missionare und Kolonialbeamten, die für ihn Musik aufnehmen, dass diese authentisch sein müsse und möglichst keinerlei europäischen Einfluss zeigen dürfe.²⁵

Hornbostel veröffentlichte 1909 den grundlegenden Aufsatz »Über die Mehrstimmigkeit in der außer-europäischen Musik«. Hier heißt es:

»Die Analogien dieser Formen mit den uns aus dem frühen Mittelalter überlieferten sind so frappant, daß wir wohl berechtigt sind, trotz gewisser, namentlich durch die verschiedene melodische Tradition bedingte Unterschiede, die alteuropäische Entwicklungsreihe mit den exotischen in Parallele zu setzen. Man gewinnt dadurch die Möglichkeit, die exotischen Formen der Mehrstimmigkeit nach ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge zu ordnen, andererseits die Lücken der europäischen Überlieferung zu ergänzen.«²⁶

¹⁹ Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München 1991, S. 127. Siehe auch Wulf Arlt, »Denken in Tönen und Strukturen«, in: *Perotinus Magnus*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (= *Musik-Konzepte*, 107), München 2000, S. 53–100; für eine Besprechung siehe Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory*, S. 42f. Arlt meint enge »thematische« Beziehungen in der Notre Dame Polyphonie beobachten zu können.

²⁰ Otto Abraham und Erich Moritz von Hornbostel, »Über die Verbreitung des Phonographen für die vergleichende Musikwissenschaft (1904)«, in: *Hornbostel Opera Omnia*, hrsg. von Klaus P. Wachsmann, Dieter Christensen und Hans-Peter Reinicke, Den Haag 1996, Band 1, S. 189–190. Nur der 1. Band erschien.

²¹ Erich Moritz von Hornbostel, »Über vergleichende akustische und musikpsychologische Untersuchungen«, in: *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft* 5 (1910), S. 143–167.

²² Ders., »Wanyamwezi-Gesänge«, in: *Anthropos* 4 (1909), S. 1033f., und Ders., »African Negro Music«, in: *Africa: Journal of the International African Institute* 1 (1928), S. 37; Ders., »Phonographierte isländische Zwiesengesänge«, in: *Deutsche Islandforschung 1930*, hrsg. von Walther Heinrich Vogt, Breslau 1930, Band 1, S. 319, Anm. 16.

²³ E. M. von Hornbostel, »Über Mehrstimmigkeit in der aussereuropäischen Musik«, in: *Haydn-Centenarfeier verbunden mit dem III. musikwissenschaftlichen Kongress der Internationalen Musik-Gesellschaft. Bericht*, Wien 1909, S. 298f.

²⁴ Carl Stumpf behandelte das Thema in seinem Buch *Die Anfänge der Musik*, Leipzig 1911, S. 31–34. Hornbostel ist vorsichtiger und weist darauf hin, dass pentatonische Tonsysteme häufig gleichzeitig mit heptatonischen benutzt werden; von Hornbostel, »African Negro Music«, S. 37f.

²⁵ Ebd., S. 42.

²⁶ von Hornbostel, »Über Mehrstimmigkeit in der aussereuropäischen Musik«, S. 298f.

Dabei werden drei verschiedene Stadien in der Entwicklung der Mehrstimmigkeit unterschieden, die sich freilich überschneiden: An erster Stelle steht die sog. harmonische Reihe oder Mehrstimmigkeit, zu der die frühe mittelalterliche Mehrstimmigkeit des Parallelorganums gerechnet wird; gefolgt von der polyphonen Reihe oder Mehrstimmigkeit, die unterschiedliche Formen von Bordunen umfasst; den dritten Bereich bilden schließlich die Anfänge harmonisch-polyphoner Formen der Mehrstimmigkeit, in denen die Sänger bewusst Dissonanzen vermeiden. Hornbostel schreibt hierzu:

»Hiermit sind wir bei den höchst entwickelten Formen angelangt, die sich unter den bisher untersuchten Beispielen exotischer Mehrstimmigkeit finden. Nach unserer heutigen Kenntnis bricht also bei den noch schriftlosen Völkern, deren ganze musikalische Kultur mit der Improvisation verwachsen ist, die Entwicklung der Mehrstimmigkeit auf einer Stufe ab, die in Europa etwa zu der Zeit erreicht war, als die Notierung in der Mensuralnotation festere Formen anzunehmen begann und dadurch weiteren Kreisen von schöpferisch begabten Musikern eine Gedächtnishilfe zugänglich wurde, ohne die auch wir schwerlich über ein musikalisches Mittelalter hinausgekommen wären.«²⁷

Die hier verwendete evolutionäre Sprache zeigt, dass Hornbostel die westliche Musik auf einer höheren Entwicklungsstufe verortet sieht als die der »primitiven Völker«. Im Gegensatz zu Ludwig setzt er die schriftlich notierbare Mehrstimmigkeit mit dem Beginn der Mensuralnotation an, also um die Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert, und rechnet damit, dass kompliziertere Kompositionstechniken ohne Notation nicht denkbar sind.

In der nächsten Generation führten Georg Schünemann, Manfred Bukofzer, Walter Wiora und insbesondere Marius Schneider diesen Denkansatz weiter. Schneider ist für die vergleichende Musikwissenschaft seiner Generation eher untypisch, weil er eine musikhistorische Dissertation schrieb. Seine im Jahre 1930 über die *Ars nova des 14. Jahrhunderts in Frankreich und in Italien* verfasste, von Arnold Scherings und Johannes Wolf betreute Dissertation²⁸ gründete wesentlich auf der wohl von Schering angeregten Hypothese eines »arabischen« oder »exotischen« Einflusses auf die mittelalterliche Musik. Daniel Leech-Wilkinson hat in seinem Buch *The Modern Invention of Medieval Music* gezeigt, welchen großen Einfluss diese Hypothese besonders auf die Aufführungen von Spezialensembles für frühe Musik teilweise bis heute ausübte. Eindrucksvolle Beispiele bieten die Aufnahmen von Thomas Binkley und Marcel Perez.²⁹

In Bezug auf die mittelalterliche Mehrstimmigkeit entwickelte Schneider ebenfalls originelle Hypothesen, die nachfolgend jedoch kaum Beachtung fanden. Er schreibt:

»Geben uns die Manuskripte ein vollständiges Bild der Musik des XIV. Jahrhunderts? Gewiß nicht. Gar viele Musik lebte nur durch die mündliche Überlieferung und wurde niemals niedergeschrieben. Wir lesen so oft von Volkstänzen und Liebesliedern, und fast nichts ist aus dieser Zeit für uns gerettet worden. – Ferner geben uns die Handschriften auch keinen völligen Aufschluß über die niedergeschriebenen Werke. Denn in dieser Zeit, wo die freie Improvisation in so hoher Blüte stand, war eine niedergeschriebene Komposition beinahe nur das Gerüst, auf dem sich das Musikstück aufbaute. Bald komponierte man eine Stimme dazu, bald ließ man eine weg, man brachte hoqueti an, wo gar keine vorgeschrieben waren. Zahlreiche Miniaturen und Literaturdenkmäler sprechen uns von Glockenspielen, und doch sind schwerlich Stimmen zu finden, die wir uns eventuell durch Glockenspiele ausgeführt denken können. Wir wissen mit Sicherheit, daß die Bordunpraxis sehr verbreitet war; aber wir besitzen kein Denkmal, in dem eine

²⁷ Ebd., S. 303.

²⁸ Marius Schneider, *Die ars nova in Frankreich und Italien*, Wolfenbüttel 1931. Für eine ausgezeichnete Biographie von Marius Schneider: Bernhard Bleibinger, *Marius Schneider und der Symbolismo. Ensayo musicológico y etnológico sobre un buscador de símbolos*, München 2005.

²⁹ Daniel Leech-Wilkinson, *The Modern Invention of Medieval Music*, Cambridge 2002, S. 64–87. Bleibinger beschreibt auch Schneiders Mittelalterforschungen, aber erwähnt nicht Leech-Wilkinsons Buch. Bleibinger, *Marius Schneider und der Symbolismo*, S. 14–16.

Bordunstelle aufgezeichnet wäre. Man notierte eben noch bis zum XVII. Jahrhundert bei weitem nicht alles so bis ins einzelne, wie wir das heute gewöhnt sind. [...] In der Stimmenbesetzung herrscht diese wunderliche mittelalterliche, uns ganz unverständliche Sorglosigkeit, auf die wir jeden Augenblick stoßen. Bei allen möglichen Gelegenheiten, sogar bei Definitionen, heißt es: Nimm dies oder jenes – quod tibi magis delectabilis est.«³⁰

Obwohl Schneiders Hypothesen sich größtenteils als richtig herausgestellt haben, wurden sie von der jüngeren Musikhistoriographie gänzlich ignoriert, und es stellt sich die Frage nach den Gründen. Schneiders Monographie zur *Ars nova* ist in keiner Weise den Studien von Ludwig und seinen Schülern vergleichbar. Die musikalischen Quellen sind ihm nur in Teilen bekannt, Ludwigs Schriften werden kaum zitiert, und die zentrale Referenz bildet Wolfs *Geschichte der Mensuralnotation*, die von Ludwig vernichtend rezensiert worden war.³¹ Dies mag der Grund dafür sein, dass er die Veröffentlichungen Ludwigs und seiner Schüler so vollkommen ignorierte.

In den Jahren 1934 und 1935 veröffentlichte Schneider seine beiden Bände zur *Geschichte der Mehrstimmigkeit*, die der Musik der Naturvölker und der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit gewidmet sind.³² Wie Bernhard Bleibinger zeigen konnte, wurde sein Versuch, sich mit dieser Arbeit zu habilitieren, von den Nazis vermutlich deshalb vereitelt, da er tief religiöser Katholik war, afrikanische Musik nicht für minderwertig hielt und enge Kontakte mit katholischen Missionaren in Afrika pflegte.³³ Über die Parallelen zwischen exotischer und mittelalterlicher Mehrstimmigkeit schreibt er ähnlich wie Hornbostel, dass es »absolut identische Erscheinungen in exotischer und europäisch-mittelalterlicher Musik gibt«.³⁴

Da er sich darüber im Klaren war, dass sein Vergleich zwischen exotischer und mittelalterlicher Mehrstimmigkeit Angriffsflächen bot, versuchte er, keine »kulturhistorischen Beziehungen zu konstruieren«, sondern Analogieerscheinungen zwischen mittelalterlichen und exotischen Musikformen »rein technischer und ganz allgemeiner Art« zu beschreiben.³⁵ Schneiders *Geschichte der Mehrstimmigkeit* basiert in vieler Hinsicht auf Hornbostels Ideen, unterscheidet sich aber insofern, als er sein Material nach Tonalitätskreisen klassifiziert, die im gegebenen Zusammenhang aber ohne Belang sind. Schneider baute in den folgenden Jahren seine Theorien weiter aus und behandelte in diesem Zusammenhang auch kaukasische Mehrstimmigkeit.³⁶

Auch Schneiders *Geschichte der Mehrstimmigkeit* wurde nicht nur von den Musikhistorikern ignoriert, sondern zusätzlich von musikethnologischer Seite angegriffen, nachdem insbesondere in den 50er und 60er Jahren ein Vergleich der Musik des Mittelalters mit derjenigen Afrikas oder Indonesiens zusehends als rassistisch betrachtet wurde.³⁷ (Forscher, die sich für den Ursprung der Sprache interessieren, konzentrieren sich jetzt auf Affen und Neanderthaler. So hat Louis Leakey in den 1970er Jahren höchstpersönlich drei weibliche Forscherinnen ausgewählt, um über Jahre hinweg Primaten zu beobachten. Jetzt haben wir keine Studien über Parallelen zwischen afrikanischer und mittelalterlicher Mehrstimmigkeit, sondern Bücher über singende Neanderthaler.³⁸) Die evolutionistischen Ansätze in Schneiders

³⁰ Marius Schneider, *Die Ars nova des XIV. Jahrhunderts in Frankreich und Italien*, Diss. Potsdam 1930, S. 18.

³¹ Friedrich Ludwig, Besprechung: »Geschichte der Mensuralnotation von 1250-1460. Nach den theoretischen und praktischen Quellen bearbeitet von Johannes Wolf«, in: *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft* 6 (1905), S. 597–641.

³² Marius Schneider, *Geschichte der Mehrstimmigkeit*, 2 Bände, Band 1: *Die Naturvölker*, Band 2: *Die Anfänge in Europa*, Berlin 1934–35.

³³ Bleibinger, Marius Schneider und der Symbolismo, S. 30–33.

³⁴ Schneider, *Geschichte der Mehrstimmigkeit*, I, S. 10. Siehe auch Bruno Nettel, »Notes on the Concept and Classification of Polyphony«, in: *Festschrift Friedrich Blume*, Kassel 1963, S. 247–251, wo eine weitere Klassifikation vorgeschlagen wird.

³⁵ Ebd., S. 11.

³⁶ Marius Schneider, »Kaukasische Parallelen zur mittelalterlichen Mehrstimmigkeit«, in: *Acta Musicologica* 12 (1940), S. 52–61.

³⁷ Siehe insbesondere Albrecht Schneider, *Musikwissenschaft und Kulturkreislehre. Zur Methodik und Geschichte der Vergleichenden Musikwissenschaft*, Bonn 1976, S. 218–244.

³⁸ Steven Mithen, *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, and Body*, Cambridge 2005.

Veröffentlichungen und die Kulturkreislehre, von der seine Tonalitätskreise abgeleitet sind, sind nicht mehr haltbar. Dennoch wären einige Ideen Hornbostels und Schneiders über die mittelalterliche Mehrstimmigkeit es wert gewesen, weiter verfolgt zu werden. Dies gilt insbesondere für die Theorie, dass die mittelalterliche Mehrstimmigkeit größtenteils improvisiert wurde. Warum verfolgte niemand Schneiders Hypothese, dass selbst nach der Entwicklung der Mensuralnotation durchaus weiter improvisiert wurde? Wie erklärt sich die vollkommene Fixierung auf den musikalischen Text vonseiten der historischen Musikwissenschaft und ihr so geringes Interesse an der vergleichenden Musikwissenschaft?

Jacques Handschin, Manfred Bukofzer und die Demontage der Blasquintentheorie

Hier ist nun die Betrachtung jener dritten Gruppe von Musikwissenschaftlern vonnöten, die sowohl in der historischen als auch in der vergleichenden Musikwissenschaft zu Hause waren. Die wichtigsten Akteure sind in diesem Zusammenhang Manfred Bukofzer und Jacques Handschin. Bukofzer, im Jahre 1910 geboren, studierte zunächst in Heidelberg bei Heinrich Besseler, dann in Berlin am Sternschen Konservatorium und an der damaligen Friedrich-Wilhelm Universität (jetzt Humboldt-Universität) bei Schering, Wolf und Curt Sachs.³⁹ Er musste 1933 wegen seiner jüdischen Herkunft emigrieren und wurde dank Besselers Empfehlung von Jacques Handschin in Basel als Doktorand angenommen.⁴⁰ In der historischen Musikwissenschaft ist er in erster Linie als Verfasser einer ausgezeichneten Doktorarbeit über die *Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons nach den theoretischen Quellen*⁴¹ und einiger wichtiger Aufsätze über englische Musik des 14. und 15. Jahrhunderts bekannt, die unter dem Titel *Studies in Medieval and Renaissance Music* im Jahre 1950 veröffentlicht wurden.⁴² Aber er stand seit seinen Berliner Jahren mit vergleichenden Musikwissenschaftlern in engem Kontakt und hat auf diesem Gebiet wichtige Beiträge geleistet, auf die gleich zurückzukommen sein wird.

Jacques Handschins Interesse an den Forschungsergebnissen der vergleichenden Musikwissenschaft wieder stand in engem Zusammenhang mit seiner Freundschaft mit dem neun Jahre älteren Hornbostel, die im Jahre 1928 begann und bis zu Hornbostels Tod im Jahre 1935 anhielt. Es ist bekannt, dass der 1886 in Moskau von Schweizer Eltern gebürtige Handschin niemals ein Musikwissenschaftsstudium absolviert und lediglich bei Riemann einige Vorlesungen gehört hat.⁴³ Er war also völliger Autodidakt, was dazu führte, dass er bereits in seiner russischen Zeit alle verfügbaren musikwissenschaftlichen Publikationen verschlang. Gerade auf dem Gebiet der Musikethnologie waren bereits im 19. und 20. Jahrhundert viele Russen aktiv.⁴⁴ Ein weiterer Grund für Handschins Interesse an Hornbostels Arbeit war sicherlich die damals durchaus realistisch erscheinende Möglichkeit, durch ein Studium der Musik sogenannter »primitiver« Völker Rückschlüsse auf die mittelalterliche oder antike Musik ziehen zu können. Das eingangs erwähnte Projekt von Milman Perry und Albert Lord zu mündlich überlieferten Epen in Bosnien wurde nur kurze Zeit später mit dem Ziel durchgeführt, aus der Überlieferung dieser Epen Rückschlüsse auf die homerischen Epen zu ziehen.⁴⁵

³⁹ Roland Jackson, Art. »Bukofzer, Manfred F(ritz)«, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2000, online 2016, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg02208&v=1.0&rs=mgg02208>, 02.05.2017.

⁴⁰ Thomas Schipperges, *Die Akte Heinrich Besseler. Musikwissenschaft und Wissenschaftspolitik in Deutschland 1924–1949*, München 2005, S. 307.

⁴¹ Manfred Bukofzer, *Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons nach den theoretischen Quellen*, Diss. Leipzig, Straßburg, Zürich 1936.

⁴² Ders., *Studies in Medieval and Renaissance Music*, New York 1950.

⁴³ Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory*, Kap. 1.

⁴⁴ Margarita Mazo, »Russia, the USSR and the Baltic States«, in: *Ethnomusicology: Historical and Regional Studies*, hrsg. von Helen Myers, New York 1993, S. 195–212.

⁴⁵ Adam Parry, *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford 1971 und Lord, *The Singer of Tales*.

Wie haben die Ideen der vergleichenden Musikwissenschaft Handschins Denken beeinflusst? Zunächst ist zu betonen, dass Handschin im Gegensatz zu den meisten Musikwissenschaftlern seiner Generation nachhaltig von der vergleichenden Musikwissenschaft beeinflusst worden ist.⁴⁶ So findet man in seiner *Musikgeschichte im Überblick* kaum evolutionistische Ansätze, wie sie bei anderen Wissenschaftlern durchaus vorhanden waren. Ebensovienig vertritt er die Ansicht, dass notierte Musik notwendigerweise besser oder komplizierter sei als mündlich überlieferte.

Zudem ist Handschin sicherlich einer der ersten Musikhistoriker, der nicht eurozentrisch denkt. Er weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass man sich mit jeglicher Musik sehr intensiv auseinandersetzen muss, um sie zu verstehen: Nach Handschin kann nur »ein intensives Unshineindenken uns davor bewahren, Dinge, die uns fremd sind und die wir nicht verstehen, für tiefstehend anzusehen.«⁴⁷ Er hält dies für einen primitiven Standpunkt, der etwa mit dem verglichen werden kann, »alle chinesischen Gesichter gleich« zu sehen, weil man nur gelernt hat, europäische Gesichter zu unterscheiden.⁴⁸ Er überträgt diese Erkenntnis auf Musik aus anderen Jahrhunderten. So müsse eine »historische Musikart« immer mit einer »historischen Menschenart in Beziehung« stehen.⁴⁹ Dabei ist bemerkenswert, dass seine Musikgeschichte auch die »frühe Musik« der Chinesen, Japaner, Araber usw. separat behandelt. Wenn sich also in den letzten Jahren die Auffassung durchgesetzt hat, dass es durchaus auch unterschiedliche Perioden in anderen Kulturen gibt, so war sich Handschin dessen bereits vor 1948 bewusst.

Er ist der einzige Mediävist seiner Generation, der nicht den geringsten Zweifel daran hat, dass die mehrstimmige Musik im Mittelalter zu weitesten Teilen improvisiert wurde – eine Ansicht, die erst in den letzten zehn Jahren allmählich akzeptiert worden ist. Er setzt das Einsetzen der Mehrstimmigkeit nicht mit der *Musica enchiriadis* oder gar der Notre-Dame-Polyphonie, sondern viel früher an, spätestens in der frühchristlichen Kirche: »gerade die Vorschrift, sich im Gesang der Mehrstimmigkeit zu enthalten, [ist] ein Indiz dafür, dass damals die Mehrstimmigkeit auch im Bereich des Gesanges bekannt war.«⁵⁰

Ungeachtet dieser positiven Einflüsse hat Handschin allerdings auch wesentlich dazu beigetragen, dass die vergleichende Musikwissenschaft in Verruf geriet. Eine besondere Rolle spielen in diesem Zusammenhang seine Veröffentlichungen nach Hornbostels Tod im Jahre 1935. So wurde Hornbostels wichtigste Theorie, die in seinem 1927 publizierten Aufsatz »Musikalische Tonsysteme« beschrieben, allerdings schon früher entwickelte Blasquintentheorie, in Handschins Institut in Basel von seinem Studenten Manfred Bukofzer widerlegt, unter Handschins Fittichen und mit seiner Zustimmung. Hornbostel hielt die Blasquintentheorie für seine wichtigste Entdeckung. Auf ihrer Grundlage versuchte er »den Ursprung verschiedener außereuropäischer Tonsysteme und deren gegenseitige Abhängigkeit genetisch zu erklären.«⁵¹ Beim Messen von Stimmungen auf Musikinstrumenten beobachtete er, dass es viele equiptatonische und equiheptatonische Skalen gibt, und ging davon aus, dass »Panpfeifen nach Obertönen abgestimmt werden, indem der Überblaston des einen Rohres dem Grundton des anderen gleichgemacht wird.« Diese Intervalle sind keine pythagoräischen Quinten von 702 Cent, sondern von 678 Cent, wie er sie auf brasilianischen Panpfeifen gemessen hatte. Bukofzer warf ihm vor, mehrere hochspekulative geistige Sprünge zu unternehmen, die den Anschein

⁴⁶ Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory*, Kap. 1.

⁴⁷ Ebd., S. 28f.

⁴⁸ Ebd., S. 29.

⁴⁹ Jacques Handschin, *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948, S. 386.

⁵⁰ Ebd., S. 98.

⁵¹ Die beste Erklärung der Blasquintentheorie gibt Manfred Bukofzer, Art. »Blasquinte«, in: *MGG1*, Kassel 1949–51, Sp. 1918–1924. Hornbostel beschrieb sie in seinem Aufsatz »Musikalische Tonsysteme«, in: *Handbuch der Physik*, hrsg. von H. Geiger und K. Scheel, Band 8, Berlin 1927.

erwecken, dass die exotischen Tonsysteme »auf naturwissenschaftlicher Grundlage« in Beziehung zueinander stehen.⁵²

Die Blasquintentheorie wurde auf der ganzen Welt begeistert aufgegriffen, eben weil sie ein globales Erklärungsmodell anbot. Im Jahre 1935 versuchte Bukofzer ohne Erfolg, Hornbostels Ergebnisse im Baseler Labor mit besseren Messgeräten zu reproduzieren, und kam dann zu dem Schluss, dass Hornbostel Fehler beim Messen unterlaufen waren. So zeigte sich, dass die Blasquinte keine konstante Größe, sondern variabel ist.⁵³ Dass ausgerechnet einem so hervorragendem Wissenschaftler wie Hornbostel, der streng naturwissenschaftliche Methoden in seinen Forschungen anwandte, bei der Messung der akustischen Töne so ein grundlegender Fehler unterlaufen ist, entbehrt nicht einer gewissen Ironie. Es besteht kein Zweifel, dass Bukofzer den Beweis erbracht hat, dass die Blasquintentheorie »aus der Luft gegriffen ist«.⁵⁴

Handschin und Bukofzer widersprechen sich darin, wie Bukofzer dazu gekommen ist, Hornbostels Theorie zu widerlegen. Handschin kritisiert in seinen sämtlichen Veröffentlichungen die ständig wiederkehrenden Theorien der »absoluten Tonhöhen«, sei es im Mittelalter, sei es in außereuropäischen Ländern. So schreibt er in seiner Monographie *Der Toncharakter*: »Insofern könnte man Hornbostels Theorie wiederum als ›Gipfelpunkt der fixen Idee der absoluten Tonhöhe‹ bezeichnen.«⁵⁵ Bukofzer stellt dagegen in seinem MGG-Artikel fest, dass er ursprünglich Hornbostels Theorie auf die Panpfeifen der Südsee anwenden wollte und dabei die Fehlerhaftigkeit von Hornbostels Messungen feststellte. Bukofzers erster Aufsatz zu dem Thema erschien bereits 1937.⁵⁶ Zwar sollten noch einige Jahrzehnte vergehen, bis die Haltlosigkeit der Blasquintentheorie allgemein akzeptiert war. Aber Bukofzers Aufsatz war der Anfang vom Ende der wichtigsten Hypothese der vergleichenden Musikwissenschaft.

Kurz vor Hornbostels Tod berichtete ihm Handschin in einem Brief vom 16. 9. 1935, dass Bukofzer die Blasquintentheorie widerlegt habe.⁵⁷ Hornbostels Antwort war freundlich, er zeigte sich keineswegs von Bukofzers und Handschins Argumenten überzeugt und meinte nach wie vor, dass »nicht nur ein Normalton und das Abstimmungsverfahren (durch Überblasen) sich mit der Panpfeife verbreitet hat, sondern dass jede Tonhöhe besonders kopiert werden musste.«⁵⁸ Hornbostel war ein großer Wissenschaftler, und man hat den Eindruck, dass er Handschins Brief so entspannt entgegen nahm, weil er eine eher spielerische Einstellung zu seinen Theorien hatte und mehr oder minder mit ihnen herumexperimentierte.

Abschließend stellt sich die Frage, wie es dazu kam, dass sich die Mündlichkeit nunmehr auch in der historischen Musikwissenschaft großer Akzeptanz erfreut. Drei Faktoren erscheinen mir hier relevant: Zunächst konnte die Musikethnologie zeigen, dass ausgearbeitete Musikstücke existieren, die ohne Notation entstehen, und zwar in einer Kultur, die keine Notation kennt. So hat Gerhard Kubik seit den 1960er Jahren immer wieder darauf aufmerksam gemacht, dass *Amadinda*-Stücke vom Königshof der Baganda (Uganda), die niemals niedergeschrieben worden sind, dennoch ausgearbeitete Kompositionen

⁵² Bukofzer, Art. »Blasquinte«, Sp. 1919.

⁵³ Ebd., Sp. 1920.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Jacques Handschin, *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie*, Darmstadt 1995, S. 82.

⁵⁶ Manfred Bukofzer, »Kann die Blasquintentheorie zur Erklärung exotischer Tonsysteme beitragen«, in: *Anthropos* 32 (1937), S. 402–418.

⁵⁷ Michael Maier war so freundlich, mir Hornbostels Antwort auf Handschins Brief zu schicken, der bisher unbekannt war. Er befindet sich im Handschin-Nachlass, der sich im Privatbesitz befindet.

⁵⁸ Brief Hornbostel an Handschin, Cambridge, Privatbesitz. Er macht Handschin humorvolle Vorwürfe, dass er ihn noch nicht in Cambridge besucht hat, berichtet, dass er demnächst in ein neues Haus in 117 Grantchester Meadows ziehen wird, und dass er zu der Indus Valley Culture-Bilderschrift arbeitet, die sich von dort bis nach Surinam und Amerika ausgebreitet hat.

darstellen.⁵⁹ In sämtlichen Aufnahmen seit den 1950er Jahren werden diese Stücke praktisch unverändert aufgeführt.

Zweitens hat der Anthropologe Jack Goody in einer Reihe von Aufsätzen und Büchern zwischen 1960 und 1989 zeigen können, dass Mündlichkeit und Schriftlichkeit nebeneinander bestehen können und mündliche Überlieferung keineswegs in dem Moment endet, in dem Schrift entwickelt wird.⁶⁰ Vielmehr ermöglicht die schriftliche Fixierung den Nutzern eine Analyse der Texte und eröffnet neue Wege, die Inhalte auswendig zu lernen.

Drittens wurde seitens der Literatur- und Geschichtswissenschaft die wichtige Rolle der Gedächtniskunst erkannt und man lernte die Hilfsmittel kennen, die die exakte Memorierung langer Texte erlauben.⁶¹ Dieselben Techniken machten es Musikern möglich, ein großes Archiv von Formeln und Intervallprogressionen auswendig zu lernen und auf dieser Grundlage sowohl zu improvisieren als auch zu komponieren.

Zusammenfassend bleibt festzustellen, dass sich die musikhistorischen und musikethnologischen Positionen zur Rolle von mündlicher Überlieferung und Improvisation angenähert haben: Sie endete keineswegs in dem Moment, in dem unser Notationssystem entwickelt wurde, und auch mündlich überlieferte Musik kann in Kompositionen von erheblicher Komplexität münden. Wir, die wir aus der historischen Musikwissenschaft kommen, müssen also einsehen, dass wir vielleicht zu sehr von der Theorie überzeugt waren, dass schriftlich überlieferte Musik unbedingt höherstehend ist als mündlich überlieferte. Und wir sollten uns darüber im klaren sein, dass die Annahme vieler Musikhistoriker, unsere westliche Musiktradition sei eine rein schriftliche, nicht zutrifft.

⁵⁹ Gerhard Kubik, »Xylophone Playing in Southern Uganda«, in: *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 94 (1964), S. 138–159; Ders., »Composition Techniques in Kiganda Xylophone Music«, in: *African Music* 4 (1969), S. 22–72, Ders., »Die Amadinda Musik von Buganda«, in: *Musik in Afrika*, hrsg. von Artur Simon (= *Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin, Abteilung Musikethnologie*, 4), Berlin 1983, S. 139–165; Ders., »Theorie, Aufführungspraxis und Kompositionstechniken der Hofmusik von Buganda. Ein Leitfaden zur Komposition in einer ostafrikanischen Musikkultur«, in: *Für Györgi Ligeti. Die Referate des Ligeti-Kongresses Hamburg 1988*, hrsg. von Peter Petersen, Laaber 1991, S. 23–162.

⁶⁰ Jack Goody, *The Interface between the Written and the Oral*, Cambridge 1987; Ders., *The Logic of Writing and the Organization of Society*, Cambridge 1986.

⁶¹ Mary Carruthers, *The Book of Memory: A Study in Medieval Culture*, Cambridge 1990, und Dies., *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400–1200*, Cambridge 2002; D. L. D’Avray, *The Preaching of the Friars: Sermons Diffused from Paris before 1300*, Oxford 2002; Jocelyn Penny Small, *Wax Tablets of the Mind: Cognitive Studies of Memory and Literacy in Classical Antiquity*, London 1997.