

ANDREAS MEYER

## Von Erfindern, Jahreszahlen und letzten Dingen Calvisius als Historiker der Musik

Der zweite Teil der *Exercitationes musicae* beginnt mit einem Federstrich. Wer die Musik als eine der Freien Künste zu erklären unternehme, der stoße auf allerlei Geschichten »in laudanda musica«, zum Lobe der Musik, die man fleißig zusammensuchen und den Hörern vorzusetzen pflege, damit diese dem Gegenstand die rechte Wertschätzung entgegenbrächten und ihr Studium mit unermüdlichem Eifer betrieben. Aber er, Calvisius, sehe sich der Kürze verpflichtet. Wollte er alles ausbreiten und erklären, was da so im Umlauf sei, würde er nie fertig. Und die Musik sei sich selbst Lob genug. Deshalb werde er vor den eigentlichen »praecepta« der Musiklehre lediglich noch ein einziges Kapitel behandeln, nämlich die »historia musices«, die Geschichte der Musik. So werde man sich dem theoretischen Stoff schneller und bequemer annähern<sup>1</sup>.

Die *Exercitatio altera de initio et progressu musices*, Calvisius' Abhandlung »über den Anfang und den Fortschritt der Musik« aus dem Jahr 1600, ist die erste gedruckte Schrift, die diesen Anspruch so deutlich und für einen Text von immerhin 66 Seiten erhebt. Sollte Calvisius tatsächlich eine »historia musices« geschrieben haben, stünde das geläufige Bild von den Anfängen der Musikgeschichtsschreibung auf dem Kopf. Denn eine solche ist nach etablierter Forschungsmeinung nicht vor der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu erwarten – bei Autoren wie Martin Gerbert, John Hawkins, Charles Burney oder Nikolaus Forkel<sup>2</sup>. Alles

<sup>1</sup> Sethus Calvisius, *Exercitatio altera de initio et progressu musices, et aliis quibusdam ad eam rem spectantibus* [Teil II der *Exercitationes musicae duae*], Leipzig 1600, S. 74 f.: »Qui artem aliquam liberalem explicandam suscipiunt, ij, quae ad illius dignitatem amplificandam, & utilitatem commendam faciunt, studiosè conquirere, & auditoribus proponere solent omnia, eo fine, ut discipuli, si de ea disciplina, in qua edoceri debent, praeclaram animo imbiberint opinionem, & existimationem hauserint honorificam, ad indefessum studium, in ea percipienda, collocandum, & ad maiores in ea progressus faciendos, magis accendantur. Huic consuetudini si obsequi vellem, ea se oblatura essent argumenta in laudanda Musica, quae vel maximo temporis spacio proponi, & satis explicari non possent. Verum cum brevitatis rationem in primis habendam duxerim, & Musica per se satis laudata sit, ommissa omni alia commendatione, priusquam ad ipsa praecepta transeamus, unicum tantum caput, quod ad Historiam Musices praecipue facere videtur, tractabo. Quibus videlicet initijs Musica coeperit, quae incrementa sumserit, & quomodo ad eam perfectionem, qua hodie floret, pervenerit. de qua re si breviter quaedam annotavero ad Musica Theoremata & praecepta explicanda commodius accedemus.«

<sup>2</sup> Martin Gerbert, *De cantu et musica sacra* [...], 2 Bde., St. Blasien 1774; John Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music*, 5 Bde., London 1776; Charles Burney,

Frühere verkörpere – Zitat Helmuth Osthoff – eine »unkritisch-kompilatorische« Vorstufe, deren »letztes Bestreben es war, den Musikerstand zu verherrlichen«<sup>3</sup>. Noch Schriften wie Wolfgang Caspar Printz' *Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Klingkunst* von 1690 oder Johann Matthesons *Ehrenpforte* von 1740, also Bücher, die immerhin an der Schwelle bzw. schon inmitten des Jahrhunderts der Aufklärung erschienen sind, wurden und werden einer »anekdotischen« Tendenz zugeschlagen – einer Tendenz, für die schon Guido Adler die immerhin schöne Formulierung fand vom »bummelnden Gefallen an den äußeren Erlebnissen und Schicksalen der Künstler«<sup>4</sup>. Wolfgang Ruf resümiert für das 17. Jahrhundert, ausdrücklich unter Hinweis auch auf Calvisius:

In ihrer von unbefragter Fortschrittsgläubigkeit getragenen Frühphase bestand die Historiographie der Musik im Kompilieren von gesicherten und ungesicherten Überlieferungen und von Quellenausügen, mit denen die große Vergangenheit, Nützlichkeit und gegenwärtige Herrlichkeit der Musik aufgezeigt wurde.<sup>5</sup>

Und so sehr die Methodendiskussion der letzten Jahre eine Diskussion um alternative Formen der Musikgeschichtsschreibung gewesen ist – von der Strukturgeschichte bis zum »cultural turn«, von der Aufwertung der Musiktheorie bis zur Debatte um den »Kanon« –, so wenig hat diese Diskussion zu einer Neubewertung der älteren Historiographie geführt. Unerschütterlich scheinen die Kriterien einer rationalen, chronologisch stringenten und quellenkritischen Methodik, unanfechtbar die Forderung nach »Aussonderung« von mythologischem und anekdotischem Stoff. Darin treffen sich noch die aktuellen Ausgaben des *New Grove Dictionary* und der *Musik in Geschichte und Gegenwart*: Glenn Stanley fasst die Zeit vor 1750 unter der Überschrift »Music-historical thinking before ›music history‹«<sup>6</sup>, und

A *General History of Music* [...], 4 Bde., London 1776, 1782 und 1789; Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, 2 Bde., Leipzig 1788 und 1801.

<sup>3</sup> Helmuth Osthoff, »Die Anfänge der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland«, in: *Acta musicologica* 5 (1933), S. 97–107. Osthoff stützt sich unter anderem auf Elisabeth Hegar, *Die Anfänge der neueren Musikgeschichtsschreibung um 1770 bei Gerbert, Burney und Hawkins*, Straßburg 1932.

<sup>4</sup> Guido Adler, *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig 1919, S. 38.

<sup>5</sup> Wolfgang Ruf, Art. »Historiographie«, in: *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz und München 2<sup>1989</sup>, Bd. 2, S. 203 f., hier S. 203. Vgl. zu Printz jetzt die differenzierte Darstellung von Burkhard Meischein, »Wolfgang Caspar Printz' ›Historische Beschreibung der edelen Sing- und Klingkunst‹ als Beispiel vormoderner Musikgeschichtsschreibung«, in: *Musik, Wissenschaft und ihre Vermittlung. Bericht über die Internationale Musikwissenschaftliche Tagung der Hochschule für Musik und Theater Hannover, 26.–29. September 2001*, hrsg. von Arnfried Edler und Sabine Meine, Augsburg 2002, S. 347–350. Allerdings kommt auch Meischein zu der Einschätzung, es handle sich hier zu einem großen Teil um »bloße Fiktion, Mythologie oder unglauwbwürdige Anekdote« – eine in der Sache gewiss unstrittige Einschätzung, die jedoch, indem sie derlei Unterscheidungen (»modern«/»vormodern«, »Fiktion«/»Faktizität«) als selbstverständlich voraussetzt, die Genealogie der Historie – auch der »modernen« – gerade verfehlt.

<sup>6</sup> Glenn Stanley, Art. »Historiography«, in: *NGrove* 2, London 2001, Bd. 11, S. 546–561, hier S. 547.

Georg Knepler lässt seinen »Historiographie«-Artikel in der *MGG* mit dem enzyklopädischen Ansatz der Aufklärung einsetzen<sup>7</sup>.

Der musikwissenschaftliche Konsens in dieser Frage ist um so erstaunlicher, als die analoge Diskussion etwa in der allgemeinen Geschichte durchaus anders verläuft. Die politische und militärische Historiographie, aber auch zum Beispiel die Kulturgeschichtsschreibung – angefangen mit der Beschreibung der »Sitten und Gebräuche« fremder Völker – hat anerkanntermaßen eine reiche und vielgestaltige Tradition, die in der klassischen Antike bis auf Herodot zurückreicht. Niemand käme auf den Gedanken, etwa die Werke der römischen Geschichtsschreiber unter dem Aspekt des »Vormodernen« zu betrachten<sup>8</sup>. Dies gilt auch für die in jüngster Zeit wieder vermehrt beachtete Geschichtsschreibung der (Spät-)Renaissance, etwa bei den für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts maßgeblichen protestantischen Humanisten Matthias Flacius Illyricus<sup>9</sup> und Joseph Scaliger<sup>10</sup>. Für das »kulturelle Gedächtnis« bzw. die Gedächtnisfunktion von Gesellschaften ist die Frontstellung von Geschichte und Mythos grundsätzlich als unfruchtbar erkannt worden; eine naive Unterscheidung von Realität (Geschichte) und Fiktion (Mythos) steht, in den Worten Jan Assmanns, »seit längerem zur Verabschiedung an«<sup>11</sup>. Geschichte hat es nicht mit Vergangenheit schlechthin zu tun, sondern ist eine erzählerische Konstruktion auf der Grundlage bestimmter Quellen; damit unterliegt sie prinzipiell den gleichen Anforderungen narrativer Stringenz wie Texte der Fiktion – ein Aspekt, der vor allem von Hayden White stark gemacht worden ist<sup>12</sup>. Gewiss muss man nicht die radikale Konsequenz ziehen, Geschichte als »choice of fictions« zu fassen<sup>13</sup>, und Assmann etwa lässt theoretische Neugierde und »reine Erkenntnis« neben interessegeleiteten Anteilen als Motivation der Geschichtsschreibung durchaus gelten, übrigens schon für Herodot<sup>14</sup>. Stephen Greenblatt, der bedeutendste Vertreter des »New Historicism«, nennt als Triebkraft seiner Arbeit das Bedürfnis, »mit den Toten zu sprechen«, soll heißen: zu vergangenen Realitäten vorzudringen; damit ist die Trennlinie zur (bloßen) Fiktion

<sup>7</sup> Georg Knepler, Art. »Musikgeschichtsschreibung«, in: *MGG* 2, Sachteil 6, Kassel und Stuttgart 1997, Sp. 1307–1319, hier Sp. 1308.

<sup>8</sup> Vgl. die vorzügliche Materialsammlung in: *Hauptwerke der Geschichtsschreibung*, hrsg. von Volker Reinhardt, Stuttgart 1997.

<sup>9</sup> Vgl. Martina Hartmann, *Humanismus und Kirchenkritik: Matthias Flacius Illyricus als Erforscher des Mittelalters*, Stuttgart 2001 (Beiträge zur Geschichte und Quellenkunde des Mittelalters 19).

<sup>10</sup> Vgl. Anthony Grafton, *Joseph Scaliger. A Study in the History of Classical Scholarship, II: Historical Chronology*, Oxford 1993.

<sup>11</sup> Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1999, S. 75 f.

<sup>12</sup> Vgl. Hayden White, *Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung* [amerik. Orig. 1987], Frankfurt a. M. 1990.

<sup>13</sup> Vgl. James Wilkinson, »A Choice of Fictions: Historians, Memory, and Evidence«, in: *PMLA* 111 (1996), H. 1, S. 80–92.

<sup>14</sup> Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis* (wie Anm. 11), S. 43.

bereits gezogen<sup>15</sup>. Aber die Vorstellung, die Geschichte als Inbegriff dessen, »wie es eigentlich gewesen ist« (Ranke), lasse sich durch harte Kriterien von »unkritischen« Vorformen abheben, kann doch im Bereich der allgemeinen Geschichte als erledigt gelten.

\*

Der Federstrich des Calvisius gilt der Tradition der »*laus musicae*«. Dabei handelt es sich um jene im Musikschrifttum seit dem Mittelalter etablierten Abschnitte in Vorreden oder Einleitungskapiteln, die über tröstende, besänftigende, verklärende Wirkungen der Musik berichten und dafür einen Fundus von mythischen und biblischen Erzählungen bereithalten: David besänftigt Saul mit dem Klang seiner Harfe, Thebens Erbauer Amphion bewegt Steine durch Lautenklänge, der Sänger Arion wird von einem Delphin an die Küste getragen. Noch Gioseffo Zarlino referiert diese und andere Beispiele nach Art einer »Blütenlese« älterer Autoren<sup>16</sup>. Die Musik lässt, wie Heinz von Loesch für die Musiktheorie des 16. Jahrhunderts resümiert, »rechtschaffene Menschen wie Tiere samt ihrem Nachwuchs moralisch, seelisch und körperlich gesunden«, sie vertreibt »die Ewig-Bösen und vor allem den Teufel«<sup>17</sup>. An diese Textstelle also rückt Calvisius sein alternatives Programm einer Musikgeschichte, verbunden gar mit dem Anspruch, die Lehrinhalte selbst in einen historischen Bildungsgang zu fassen.

Andererseits bezieht sich Calvisius positiv auf eine andere Tradition, die mit dem »Lob der Musik« oft eng verbunden war – die »*inventores musicae*«, die sogenannten »Erfinder« der Musik. Dieses Genre geht wiederum bis auf die Antike zurück und hatte – quer über die Disziplinen hinweg – ein weit ausstrahlendes Vorbild in Plinius' *Naturalis historia*; im Bereich der Musik bildet die Plutarch zugeschriebene Schrift *De musica* aus dem 2. Jahrhundert einen Bezugspunkt<sup>18</sup>. Tatsächlich ist die heute eigenartig anmutende Frage nach dem »Anfang« der Musik ja schon im Titel von Calvisius' Schrift enthalten: »... über den Anfang und den Fortschritt der Musik«. Die Rede von den »*inventores*« meint freilich nicht nach unserem Verständnis die Erfindung von etwas Neuem (wie einer Glühbirne), son-

<sup>15</sup> Vgl. Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley 1988, S. 1.

<sup>16</sup> Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, Venedig 1573, S. 7–11; vgl. auch die Kommentare zum Kapitel »Delle laudi della Musica« in der deutschen Ausgabe von Michael Fend: Gioseffo Zarlino, *Theorie des Tonsystems. Das erste und zweite Buch der Istitutioni harmoniche (1573)*, hrsg. von Michael Fend, Frankfurt a. M. u. a. 1989, S. 12–23.

<sup>17</sup> Vgl. Heinz von Loesch, »Musica – Musica practica – Musica poetica«, in: *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Erster Teil: Von Paumann bis Calvisius*, Darmstadt 2003 (Geschichte der Musiktheorie 8/1), S. 99–264, hier S. 109.

<sup>18</sup> Vgl. *Greek Musical Writings. Vol. 1: The Musician and his Art*, ed. by Andrew Barker, Cambridge u. a. 1984, S. 205–249 (»The Plutarchian treatise *On Music*«). Die nach heutiger Einschätzung nicht von Plutarch verfasste Schrift erschien schon 1501 in einer Neuausgabe.

dern die Entdeckung, das Auffinden eines im Plan der Schöpfung immer schon Enthaltenen<sup>19</sup> – so wie Pythagoras die musikalischen Proportionen nicht »erfunden« hat, sondern auf dem Weg an einer Schmiede vorbei auf den Zusammenhang von Tonhöhe und Größe der verwendeten Hämmer aufmerksam wurde. Calvisius bringt diesen »Schmiedemythos«, den einige Jahre vor den *Exercitationes* Vincenzo Galilei experimentell überprüft hat<sup>20</sup>, in einem längeren Boethius-Zitat. Charakteristisch für die »*inventores musicae*«-Tradition ist das – auf den ersten Blick – planlose Durcheinander von biblischer und mythischer Überlieferung, mit der diese Textstelle scheinbar nahtlos an die Berichte über Nützlichkeit und »rühmliche Wirkungen« der Musik anschließt; in der Tat stehen »*inventores*« und »*utilitates musicae*« oft im gleichen oder in unmittelbar benachbarten Abschnitten<sup>21</sup>. Die Frage nach dem ersten Ursprung der Musik beantwortet Calvisius in einer theologisch grundsätzlichen Weise, wie sie für das ältere Schrifttum noch keineswegs verbindlich war<sup>22</sup>:

Praepotentem Deum, omnium bonarum artium in vita hominum necessarium, datorem esse, non solum sacrae literae ostendunt, sed etiam qui apud profanos atque Ethnicos saniores extiterunt, Philosophi & Poetae, idem agnoverunt. Quid enim habet homo, quod non accepit. Cum ipse ex sese minus nihilo sit? Ideo Deus qui Danieli, socijque ipsius scientiam & disciplinam in omni libro ac sapientia, apud Chaldaeos dedit & Bezalelem in aedificando & exornando tabernaculo, omni artificio instruxit: Primus nostri parentibus, statim in ipso creationis exordio, omnium artium principia indidit, affectum animi, ad eruedas artes accomodatum, iniecit, & longaevitatem, ad eas excolendas & propagandas necessarium, concessit, cum ipse sit solus

Dass der allmächtige Gott Urheber [eigentlich: Geber] aller vornehmen Künste [=Kunstfertigkeiten] ist, die für das menschliche Leben notwendig sind, bezeugt nicht allein die Heilige Schrift; auch die Philosophen und Dichter, die bei den heidnischen und den verständigeren Völkern hervorragten, haben es erkannt. Denn was besitzt der Mensch, das er nicht empfangen hat – da er doch von sich aus weniger ist als nichts? Deshalb hat Gott, der dem Daniel und seinen Gefährten bei den Chaldäern sein Wissen und seine Lehre durch jedes Buch und jede Weisheit gab und den Beltschazzar [= Daniel] beim Bau und beim Ausschmücken des Tempels jedes Handwerk lehrte, zuerst unseren Eltern, sofort am Ausgang der Schöpfung,

<sup>19</sup> Vgl. Wolfgang Horn, Art. »Inventio/Invention«, in: *HmT* 1997, S. 2 f.

<sup>20</sup> Vgl. Claude Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven/London 1985, S. 275 ff.

<sup>21</sup> Die enge (aber nicht zwingende) Verbindung dokumentiert ein Traktat wie Tinctoris' *De inventione et usu musicae*, der vom Gesang und vom Gebrauch bestimmter Instrumente handelt – immer ausgehend von der Frage, wer diese denn »erfunden« habe. Vgl. Karl Weinmann, *Johannes Tinctoris und sein unbekannter Traktat »De inventione et usu musicae«*. Historisch-kritische Untersuchung, berichtigte und mit einem Vorwort versehene Neu-Ausgabe von Wilhelm Fischer, Tutzing 1961.

<sup>22</sup> James W. McKinnon, »Jubal vel Pythagoras, quis sit inventor musicae«, in: *MQ* 64 (1978), S. 1–28.

sapiens, & omnis scientia ab ipso promanet<sup>23</sup>.

die Grundlagen aller Künste gegeben, die Neigung des Geistes eingepflanzt, sich in der Ermittlung der Künste zu üben, und ihnen ein langes Leben zugestanden, wie es zu ihrer Pflege und ihrer Verbreitung notwendig ist, denn er allein ist weise, und alles Wissen gründet in ihm.

Freilich wurde die Musik, wie alle Fertigkeiten, mit der Sintflut weitgehend wieder ausgelöscht – ein Motiv, in dem die Renaissance ihr eigenes historisches Selbstverständnis als Zeitalter der Wiedergewinnung verschütteten Wissens gespiegelt sah<sup>24</sup>. An dieser Stelle folgt in den »Erfinderkatalogen« traditionell die apokryphe Erzählung, der biblische Jubal (erwähnt in Gen. 4, 21) habe die Musik als Kulturtechnik mittels Aufschriften auf zwei Säulen der Nachwelt überliefert. Sie entfällt bei Calvisius, der sich in Sachen Jubal an den Wortlaut der Bibel hält, und zwar den hebräischen Originaltext, wonach Jubal der Vater von Chinor und Hugab gewesen sei, sprich: der »inventor« der Saiten- und Blasinstrumente. Außerdem werden weitere biblische Namen genannt, so die Söhne Noahs, Sem, Ham und Japhet; vor allem in der Familie des Sem sei die Musik lebendig geblieben. Aber Calvisius ist bemüht – wie am Beispiel der zitierten Passage über Daniel sichtbar –, diese Erzählungen ins Allgemeine zu wenden: Da dem Menschen nun einmal die Grundlagen der Künste, die Neigung zu den »artes« und ein langes Leben gegeben wurden, ist eine spontane (Neu-)Erfindung und Weiterentwicklung der »musica« jederzeit möglich<sup>25</sup>. Damit ist die Frage nach dem persönlichen Urheber der Musik gewissermaßen ausgehebelt: Um die Rede zum Gesang zu kultivieren, genügt es, den Gesang der Vögel nachzuahmen – ein Gedanke, den Calvisius (wie schon Zarlino) von Lukrez entlehnt<sup>26</sup>. Und schneiden nicht die Jungen sich aus Weidenrinde oder Schilfrohr ihre Pfeifen, ganz ohne etwas von Jubal oder einem anderen »inventor« zu wissen? Dass die Musik durch Zufall und angeborenes Talent jederzeit »wiederentdeckt« werden kann, ist ein Argument, das nach Calvisius Kircher und Printz aufnehmen und das noch bei Forkel 200 Jahre später nachschwingt: die Musik kommt aus dem Herzen und ist »ein eben so nothwendiger Theil unseres Wesens« wie die Sprache<sup>27</sup>. Darum kennen die heidnischen Völker so viele und so

<sup>23</sup> Calvisius, *Exercitationes*, S. 74 (falsch paginiert als S. 57).

<sup>24</sup> Vgl. ebenda, S. 76; dazu grundsätzlich *Sintflut und Gedächtnis. Erinnern und Vergessen des Ursprungs*, hrsg. von Martin Mulsow und Jan Assmann, München 2006.

<sup>25</sup> Vgl. insbesondere auch Calvisius, *Exercitationes*, S. 77 (über Cadmus, den Gründer der Stadt Theben).

<sup>26</sup> Calvisius, *Exercitationes*, S. 78 f.; vgl. Zarlino, *Sopplimenti musicali*, Venedig 1588. Nachdr. Ridgewood/NJ 1966, S. 13.

<sup>27</sup> Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik* (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 69. Printz führt den Gedanken der »imitatio naturae« auf Joseph Scaliger zurück, womit – neben Zarlino – eine weitere mögliche Quelle für Calvisius benannt ist: »Es kan gleichfalls wohl seyn / daß das Pfeiffen der von denen Winden bewegten Baume zur Erfindung der Music, und sonderlich der Floeten / und

viele verschiedene »Musicae inventores«: Mercurius hat die Lyra erfunden, Apollo die Kithara. Die siebensaitige Lyra geht auf Homer zurück; sieben Saiten sind es wegen der sieben Planeten bzw. der sieben Atlantiden, zu denen die Mutter des Mercurius, Maja, gehört usw.<sup>28</sup>

Ungachtet der legendären Inhalte ist die Tradition der »inventores musicae« alles andere als abseitig und anachronistisch. Tatsächlich ist sie lange vor Calvisius präzise die Systemstelle, an der historische Information in die Traktate Eingang findet<sup>29</sup>. Seit dem 13. Jahrhundert werden die »Erfinderkataloge« über die Antike hinaus verlängert. Neben Pythagoras treten Martianus Capella, Boethius, Isidorus und andere Theoretiker, zum Teil auch Kirchenväter oder mittelalterliche musikalische Autoritäten wie Papst Gregor und Guido von Arezzo. Jakobus von Lüttich nennt Lambertus und Franco von Köln als »inventores« der Mensuralnotation. Ab dem späten 15. Jahrhundert werden hier erstmals in größerem Umfang Komponisten genannt. Die berühmte Bestimmung des Tinctoris von 1473, John Dunstable sei »novae artis fons et origo apud Anglicos« (»einer neuen Kunst Quelle und Ursprung bei den Engländern«), steht im Kontext eines Erfinderkatalogs. Tinctoris beginnt wie gewöhnlich mit Jubal und endet bei Ockeghem, Busnois, Regis und Caron<sup>30</sup>. Mitte des 16. Jahrhunderts erweitern Adrian Petit Coclico und Hermann Finck diese Listen um zahlreiche Namen von Komponisten und Sängern ihrer eigenen Zeit bzw. der unmittelbaren Vergangenheit, die – vereinfacht gesprochen – nach Generationen geordnet erscheinen. Finck nennt als »quasi novi inventores« nicht weniger als 37 Namen: Dufay, Binchois, Busnois, Tinctoris und andere für die erste – und älteste – Gruppe, Josquin und Nicolas Gombert als beherrschende Figuren der zweiten und dritten Gruppe, die in sich wiederum differenziert sind<sup>31</sup>.

Blaß-Instrumenten nicht wenig geholfen habe. Daher der Meister der Subtilitäten / Scaliger im 1. Buch am 4. Cap. schreibt / daß das Singen bey dem Vieh-Hüten entweder durch einen sonderbahren Trieb der Natur / oder durch Nachahmung der Sang Vogel / oder durch das Pfeiffen der von denen Winden bewegten Baume erfunden worden sey« (Wolfgang Caspar Printz, *Historische Beschreibung der edelen Sing- und Klingkunst [...]*, Dresden 1690, Nachdr. hrsg. von Othmar Wessely, Graz 1964, S. 3). Zu Calvisius und Scaliger vgl. den Beitrag von Thomas Christensen in diesem Band, S. 117–137.

<sup>28</sup> Vgl. Calvisius, *Exercitationes*, S. 84.

<sup>29</sup> Vgl. zum Folgenden McKinnon, »Jubal vel Pythagoras, quis sit inventor musicae« (wie Anm. 22).

<sup>30</sup> Johannes Tinctoris, *Proportionale musices*, in: ders., *Opera theoretica*, hrsg. von Albert Seay (CSM 22), Bd. II a, S. 9. Vgl. dazu jetzt Rob C. Wegman, »Johannes Tinctoris and the »New Art«, in: *Music & Letters* 84 (2003), S. 171–188. Die Identität von Caron ist bis heute unklar.

<sup>31</sup> Hermann Finck, *Practica musica*, Wittenberg 1556. Nachdr. Bologna 1969, fol. A–Aii. Vgl. auch – als Bezugspunkt von Finck – die »genera musicorum« bei Adrian Petit Coclico, *Compendium musices*, Nürnberg 1552. Nachdr. Kassel und Basel 1954, S. B iiiif. – Die Erfinderkataloge sind Teil eines größeren Forschungsprojekts, das ich aktuell unter dem Titel »Komposition und kulturelles Gedächtnis in der Renaissance« bearbeite. Der in jüngerer Zeit maßgeblich von Aleida und Jan Assmann vertretene Begriff des »kulturellen Gedächtnisses« bietet ein Verständnismodell für die Verschränkung von historischer, mythologischer und religiöser (biblischer) Ebene, wie sie für die Erfinderkataloge charakteristisch ist. Zugleich leistet er eine Öffnung über das

Bei Calvisius nun kommt eine solche Aktualisierung, die Öffnung der »inventores musicae«-Tradition hin zur musikalischen Praxis der Gegenwart, allerdings nur eingeschränkt zum Tragen. Die einzigen Komponisten, die er überhaupt nennt, sind Josquin Desprez, Clemens non Papa und Orlando di Lasso. Dies geschieht relativ spät im Text, im Rahmen einer Passage, die von einer Renaissance nicht primär der Komposition, sondern zunächst der Musiktheorie handelt – es seien viele »unnütze« Zeichen und insbesondere eine unnütze, überkomplexe Proportionslehre beseitigt worden:

Ex illo tempore, quo bonae artes, unà cum doctrina coelesti repurgari & purius tradi coeperunt, excitata sunt multa ingenia, quae non tantum senticeta haec ex agro Musico evulserunt, & extirparunt: sed etiam consonantias legitimis progressionibus per fugas, ut vocant, & elegantes clausulas, in suavissimam Harmoniam deducere potuerunt. Inter quos excellit in primis Iodocus à Pratis, vulgo Josquinus, hoc est, Iodocus de Pres, Belga. Item Clemens non Papa, & alij. Quibus tamen omnibus deesse videtur, quod cum elegantem Harmoniam condere potuerint, a Melodia tamen rectè instituenda, quae sit, si & sententiae & verba alicuius dicti, apte ad Harmoniam quadrent, & significanter ac rotundè exprimantur, longius abfuerint, quam rationem postea monstravit & observavit inter primos in Germania, Orlandus di Lassus, & post eum infiniti alij<sup>32</sup>.

Calvisius betont die Notwendigkeit einer sowohl inhaltlichen wie formalen Entsprechung von Musik und (versifiziertem) Text. Aber es ist nicht eben viel, was ihm zu Komponisten und Kompositionen einfällt: ein paar Sätze Josquin-Kritik, Bekräftigung der kanonischen Geltung von Lasso – der um 1600 auch bei anderen

Schrifttum der Musiktheorie hinaus auf weitere Träger von kulturellem Gedächtnis bis hin zur musikalischen Praxis und zur Komposition (»Musiker-Motetten« bzw. Motetten-Chansons, Gedruckte usw.). Im Falle von Calvisius scheint mir jedoch – über das kulturelle Gedächtnis hinaus – eine Zuspitzung auf die Frage nach der »historia musices« möglich und sinnvoll.

<sup>32</sup> Vgl. Calvisius, *Exercitationes*, S. 134 f.

Zu jener Zeit, als man begann, die vornehmen Künste – wie auch die göttliche Lehre – zu reinigen und reiner zu überliefern, sind viele Talente geweckt worden, die nicht allein jene Dornesträucher aus dem musikalischen Acker herausgerissen und ausgerottet haben, sondern auch die Konsonanzen mit rechtmäßigen Fortschreitungen vermittels sogenannter Fugen und geschmackvoller Klauseln in die süßeste Harmonia zu überführen vermochten. Unter jenen ragt besonders hervor der Belgier Iodocus à Pratis, gemeinhin Josquinus genannt, das ist Josquin des Prez. Ebenso Clemens non Papa und andere. Gleichwohl scheint ihnen zu fehlen, was sie mit einer eleganten Harmonia erschaffen könnten, und sie sind weit davon entfernt, eine Melodie richtig einzurichten, nämlich die Sätze und Wörter irgendeines Gesagten richtig in die Harmonia einzupassen und sie bedeutungsvoll und abgerundet auszudrücken; dieses Verhältnis hat später unter den ersten in Deutschland Orlandus di Lassus aufgezeigt und beachtet, so wie nach ihm unzählige andere.

Autoren längst die Rolle des »Komponistenidols« von Josquin übernommen hat –, dazu die gleiche Begründung wie knapp 40 Jahre zuvor bei Gallus Dressler<sup>33</sup>. Wenn es stimmt, dass Geschichtsschreibung immer auch eine prospektive Dimension, eine bestimmte Zukunftserwartung enthält<sup>34</sup>, so richtet sich Calvisius' vorwaltendes Interesse gewiss nicht auf die Komposition.

\*

Dagegen ist sein Abriss der Musiktheorie, der mit dem »Schmiedemythos« beginnt und in einen zweiten, konkreteren Teil hineinführt, vergleichsweise ausführlich und kenntnisreich<sup>35</sup>. Auf Pythagoras folgen Aristoxenos und Ptolemaios, Boethius wird genannt, der historisch Jüngste ist Zarlino, dessen Zentralstellung für Calvisius ja bekannt ist. Ausführlich werden die »genera harmoniarum«, das diatonische, chromatische und enharmonische Tongeschlecht besprochen, ausgehend wiederum von der »Erfinder«-Frage. Dieser narrative Rahmen ermöglicht den Fortgang über die Antike hinaus. Die Entwicklung der Notenschrift bringt Calvisius mit der Kanonisierung des Chorals in Verbindung; als Schlüsselfigur nennt er Johannes Damascenus, den er für eine Art Erfinder der Neumen zu halten scheint. Guido von Arezzo habe die Tonbuchstaben und die Solmisation »erfunden«. Anlässlich der »claves musicales« wird die Geschichte der Orgel und des Orgelpedals (!) gestreift, das auf Bernhard den Deutschen zurückgehe (eine Annahme, die sich später bei Printz und Johann Gottfried Walther verfestigt). In neuerer Zeit haben Gaffurius und Glarean über die Modi geschrieben. Wenn irgend bei Calvisius der Anspruch einer »historia musices« in stofflicher Hinsicht gerechtfertigt ist, dann für die Geschichte der Musiktheorie; freilich bildet sie nach dem Verständnis seiner Zeit keinen Spezialfall, sondern das eigentliche Zentrum der »Ars musica«.

In diesem Sinne behandelt Calvisius den »Cantus figuratus«, also die Grundlagentheorie der mehrstimmigen Musik, in einem letzten Abschnitt von immerhin 14 Seiten. Für eine zentrale Voraussetzung hält er die Anerkennung der Terzen und Sexten als Konsonanzen, eine Bedingung, die erst seit rund 200 Jahren erfüllt sei; die theoretische Begründung stamme gar erst von Zarlino<sup>36</sup>. Die Mehrstimmigkeit ist also ein relativ junges Phänomen; ausdrücklich lehnt Calvisius die Vorstellung ab, eine »harmonia« im gegenwärtigen Sinne habe es bereits in der Antike gegeben.

<sup>33</sup> Vgl. Gallus Dressler, *Praecepta musicae poeticae* [1563], éd. par Olivier Trachier et Simonne Chevalier, Paris 2001, S. 182.

<sup>34</sup> Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M. 1979.

<sup>35</sup> Vgl. zum Folgenden die ausführliche Inhaltsangabe bei Kurt Benndorf, *Sethus Calvisius als Musiktheoretiker*, Leipzig 1894, S. 54–63.

<sup>36</sup> Vgl. Calvisius, *Exercitationes*, S. 124 f. (unter Rückgriff auf die Argumentation S. 94).

Freilich hat sie eine (mittelalterliche) Vorgeschichte: die Begleitung des Choralgesangs in Oktaven, Quinten und Quartan. Später habe man auch die Hinzufügung weiterer Intervalle riskiert, und zwar an der Orgel, wie Calvisius meint, der bei Beda Venerabilis – bzw. in Johannes Heerwagens Beda-Ausgabe von 1563, in der diesem fälschlich zwei Musiktraktate zugeschrieben werden<sup>37</sup> – auf den Begriff »organum« gestoßen ist; die Unterscheidung von »organum« als Instrument und als Praxis der frühen Mehrstimmigkeit ist Calvisius anscheinend unbekannt:

Organa igitur, sive alia instrumenta Musica, quae nobis claves & voces Musicales pepererunt, procul dubio etiam principia figuratae Musicae monstraverunt. Etsi enim in instrumento Musico Hydraulico, quotidiano usu artifices edocti, praeter consonantias usitatas, Octavam scilicet, quartam & quintam, alteram etiam vocem ad choralem cantum addere ausierunt, ut meminit Beda Presbyter [...]: tamen cum diversitas in notularum quantitate nulla esset, nec ratio clausularum inventa, nec tactuum proportio, atque ita nulla varietas in Harmonia fieri posset, nullam gratiam ea res habuit [...]<sup>38</sup>

Die Orgeln also, oder auch andere Musikinstrumente, welche zur Hervorbringung der claves [der Tonbuchstaben] und der voces musicales [der durch Solmisationssilben bezeichneten Töne im Hexachordraum] führten, wiesen ohne Zweifel auch die Grundlagen der Musica figurata. Wenn aber auf dem hydraulischen Musikinstrument [der Wasserorgel] bei täglichem Gebrauch gelehrte Künstler es wagten, außer den gebräuchlichen Konsonanzen – nämlich der Oktave, der Quarte und der Quinte – auch andere voces zum Choralgesang hinzuzufügen, wie Beda Presbyter [Venerabilis] es erwähnt [...]: so konnte dennoch, weil es keine Verschiedenheit der Notenwerte gab und weil eine Klausellehre noch nicht entdeckt worden war, keine Proportion der Takte, keine Vielfalt in der Harmonia entstehen, und jene Sache hatte keine Gefälligkeit [...]

So kommt es, dass die Mehrstimmigkeit von den Autoren der Zeit kaum der Erörterung für würdig erachtet wurde und Calvisius in diesem Abschnitt auf vergleichsweise wenige Quellen zurückgreifen kann. Im Ergebnis stehen die ausführliche und differenzierte Diskussion der Musiktheorie und die kaum belegten Vermutungen zur Geschichte der Mehrstimmigkeit sichtlich in einem Missverhältnis. Insbesondere sind die historischen Konzepte verschieden: Die Musiktheorie kennt die Möglichkeit des Verlustes von Wissen, von Missverständnissen, aber auch der »re-purgatio«, wie es gut humanistisch heißt, der Reinigung des Wissens, nicht nur der »artes«, sondern auch der göttlichen Lehre (eine Anspielung auf die Reformation)

<sup>37</sup> Vgl. Michael Bernhard, Art. »Beda (Venerabilis)«, in: *MGG*<sup>2</sup>, Personenteil, Bd. 2, Kassel/Stuttgart 1999, Sp. 641 f. Der englische Gelehrte (673/74–735 n. Chr.) war nicht zuletzt als Chronologe berühmt; auf die vermeintliche Äußerung zum »organum« dürfte Calvisius aber via Zarline aufmerksam geworden sein (vgl. oben, S. 161).

<sup>38</sup> Calvisius, *Exercitationes*, S. 126.

und der alten Sprachen<sup>39</sup>. Die Geschichte der Mehrstimmigkeit dagegen kennt nur die allmähliche Addition: Sind die Grundlagen einmal gefunden, wird die »Musica mensurabilis« allmählich ausgebaut (durch Differenzierung der Notenwerte, Beachtung der Modi, Gliederung der Gesänge durch Klauseln und maßvolle »Mischung« der Konsonanzen)<sup>40</sup>. Die historisch jüngste Errungenschaft ist – wie gesehen – die Rücksicht auf den sprachlichen Ausdruck. Mittlerweile hat die Musica figurata einen Stand erreicht, der scheinbar nicht mehr übertroffen werden kann<sup>41</sup>. Dagegen repräsentiert die improvisierte Mehrstimmigkeit zum Choral, eine der Formen des »contrapunctus extemporaneus«, die in gewissen Hofkapellen und Klöstern bei den Anhängern des Papstes (den Katholiken) noch in Gebrauch sind, ein älteres Stadium, gewissermaßen eine nicht-schriftliche Form von kulturellem Gedächtnis. Calvisius weiß diese Praxis in der didaktischen Perspektive, wie das Schlusskapitel der *Melopoia* belegt, durchaus zu schätzen; aber sie entspricht, wie schon bei Tinctoris, nicht dem Stand der Satztechnik seiner Zeit.

Ein solches Bild vom stetigen Fortschritt der Musik hin zur einmal erreichten Perfektion ist um 1600 keineswegs alternativlos. Heinrich Glarean hatte, wohl aus einer zeitkritischen, gegenreformatorischen Position heraus, die »Einfachheit« und »Majestät« der frühen Mehrstimmigkeit gerühmt – einer Mehrstimmigkeit, die er sich allerdings als kaum älter denn 70 Jahre vorstellen kann<sup>42</sup>. Die »ars perfecta« schien ihm schon im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts, mit Josquin, erreicht. Und schon bei diesem meinte Glarean, der »seiner« Geschichte das Augustinische Modell der Lebensalter unterlegte, Anzeichen des Verfalls, der »lascivitas ingenii« zu erkennen. Hermann Finck erwähnte wie Calvisius die improvisierte Mehrstimmigkeit, den extemporierten Kontrapunkt, aber er sieht darin nicht einen Anachronismus, sondern ein Merkmal der letzten Etappe eines Modells aus drei Phasen, das aus der Theorie bzw. der »Mathematik« heraus in die Praxis führt. Demgegenüber steht Calvisius' Fortschrittsmodell auf vergleichsweise schmalen Grund, insbesondere, weil die jüngere und jüngste Vergangenheit – die 70 Jahre des Glarean, die drei Generationen bei Finck, die immerhin 150 Jahren, die Vincenzo Galilei für die Mehrstimmigkeit ansetzt<sup>43</sup> – in seiner Musikgeschichte wenig Raum einnimmt und merkwürdig unkonturiert bleibt. Der Kantor und Komponist Calvisius hatte durchaus Kenntnis von Werken dieser Zeit und nachweislich auch Interesse daran. Noch 80 Jahre nach Josquins Tod schrieb er eine »Par-

<sup>39</sup> Vgl. Calvisius, *Exercitationes*, S. 134 f., insbesondere den Anfang der auf S. 160 angeführten Textstelle.

<sup>40</sup> Vgl. Calvisius, *Exercitationes*, S. 131 (am Beispiel der von Papst Johannes XXII. getadelten »Musica figurata« der Zeit um 1320).

<sup>41</sup> Vgl. Calvisius, *Exercitationes*, S. 118 und S. 138.

<sup>42</sup> Heinrich Glarean, *Dodekachordon*, Basel 1547. Nachdr. Hildesheim/New York 1969, S. 240 f.

<sup>43</sup> Eine Übersicht über diese Art Periodisierungen bietet Jessie Ann Owens, »Music Historiography and the Definition of »Renaissance««, in: *Notes* 47 (1990), S. 305–330, hier S. 320 f. (in dem Beitrag fehlt allerdings jeder Hinweis auf Calvisius).

odia« auf dessen Motette *Praeter rerum seriem*<sup>44</sup>. Der zweite Teil seiner Bicinien-Sammlung von 1612 enthält überwiegend Stücke älterer Autoren des 16. und sogar des späten 15. Jahrhunderts: Orlando di Lasso ist mit Abstand am häufigsten vertreten, und immerhin fünf Stücke sind Josquin zugeschrieben, das abschließende Bicinium gar Antoine Brumel<sup>45</sup>. Der Historiker Calvisius aber verzichtet – ganz anders als etwa Glarean – auf die Angabe dieser oder ähnlicher »exempla« in der *Exercitatio altera*. Er bezieht sich vorwiegend auf solche Formen von kulturellem Gedächtnis, die sich zu schriftlichen (und zwar zu diskursiv-schriftlichen, nicht notenschriftlichen) Zeugnissen verfestigt haben. Und er berücksichtigt – wiederum entgegen verbreiteter Praxis – keine Informationen vom »Hörensagen« oder aus eigener Erfahrung. Darin liegt Stärke und Schwäche dieses Ansatzes zugleich.

\*

Wo also bleibt – bei aller Anerkennung der eigenwilligen Wendung der »Erfinder«-Frage und des historischen Zugangs zur Musiktheorie – die entscheidende Innovation, die spezifische Leistung des Calvisius, womöglich: der qualitative Sprung in die Musikgeschichte? Hervorzuheben ist ein Moment, das hier nur ausschnittsweise zu diskutieren ist, weil es in einer grundsätzlichen Perspektive in Thomas Christensens Beitrag zu diesem Band thematisiert wird: Der Musikhistoriker Calvisius ist Chronologe<sup>46</sup>. Das ist rein äußerlich zunächst an einer Vielzahl von Datierungen erkennbar, ein bis dato fast unbekanntes Procedere im musiktheoretischen Schrifttum. Finck nennt eine einzige Jahreszahl, 1480, bei Zarlino sind es ein paar mehr, aber Umfang und Systematik der Datierung bei Calvisius sind doch beispiellos. 200 Jahre nach Pythagoras, 330 Jahre vor Christi Geburt und somit 3620 Jahre nach Erschaffung der Welt wirkte Aristoxenos. Boethius lebte 400 Jahre nach Klaudios Ptolemaios. Pippin hat 751 den römischen Choral im Frankenreich eingeführt. Ein Dekret zur Musica figurata von Johannes XXII. datiert von 1320. Das Orgelpedal wurde – so meint Calvisius – 1470 erfunden, Glareans *Dodekachordon* erschien 1547 usw. – die Beispiele ließen sich beliebig vermehren.

Die chronologische Obsession der *Exercitatio altera* verrät Calvisius als Autor einer annähernd tausendseitigen Weltchronik, an der er nach eigener Auskunft 14 Jahre lang gearbeitet hat<sup>47</sup>, bevor sie 1605 im Druck erschien, fünf Jahre nach

<sup>44</sup> Siehe dazu den Beitrag von Klaus-Jürgen Sachs in diesem Band, S. 173–214.

<sup>45</sup> *Biciniorum nonaginta tam cum textu, quam sine textu à praestantissimis Musicis concinnatorum, & ad usum Studiosorum sese in hac arte exercentium accomodatorum* (Teil II der *Biciniorum Libri duo*), Leipzig 1612.

<sup>46</sup> Siehe dazu auch den Beitrag von Thomas Christensen in diesem Band, S. 117–137.

<sup>47</sup> Vgl. Detlef Döring, »Sethus Calvisius als Chronologe. Studien zur Entwicklung der Geschichtswissenschaft an der Leipziger Universität am Beginn des 17. Jahrhunderts«, in: *Zeitschrift für historische Forschung* 21 (1994), S. 171–202, hier S. 201 (nach einer Formulierung in Calvisius' »Apologia« seiner Schrift gegenüber der Leipziger Universität).

den *Exercitationes musicae duae*<sup>48</sup>. Bis 1685 wurde sie in mehreren revidierten Ausgaben neu aufgelegt. Die Weltchronik ist ein Genre, dessen Anfänge in der christlichen Tradition – bei Julius Africanus und Eusebius – bis ins 3. und 4. Jahrhundert zurückreichen. Ihre Funktion ist es, verschiedene Zeitrechnungen zu synchronisieren: die hebräische, die ägyptische, die griechische, die römische und die christliche. Diesen Ansatz appliziert Calvisius in der *Exercitatio altera* auf die »Erfinder«-Thematik, etwa in der Frage, ob Homer oder der griechische Kitharode Terpander »inventor« der siebensaitigen Leier gewesen sei<sup>49</sup>: Homer lebte hundert Jahre vor der ersten Olympiade<sup>50</sup>, zur Zeit des Propheten Elisa, hundert Jahre nach dem Tode Salomons. Terpander aber lebte zur Zeit des Propheten Jesaja, als schon einige Olympiaden vergangen waren, über 400 Jahre nach dem Fall Trojas. Also ist Homer der ältere und legitime »inventor«<sup>51</sup>. Und auch bei der Frage nach den Ursprüngen der Musik selbst kommt diese Methodik zum Tragen: Apoll, dessen Sohn Linus von Hercules erschlagen wurde, kann höchstens 100 Jahre vor Troja gelebt haben, lange nach dem Beginn der biblischen Geschichte (Christensen zitiert dieses Beispiel ausführlich)<sup>52</sup>. Also ist die jüdische Musik weit älter als die griechische. Pythagoras gar lebte erst 600 Jahre nach der Eroberung Trojas, zu Zeiten des letzten römischen Königs Tarquinius superbus, 70 Jahre nach der Befreiung der Israeliten aus babylonischer Gefangenschaft<sup>53</sup>. All diese Angaben, von Salomon bis Pythagoras, entsprechen präzise den Einträgen in Calvisius' *Chronologia*<sup>54</sup> und mussten dort – bzw. im Manuskript – nur nachgeschlagen werden; analog konnte Calvisius in allen anderen Fällen mit historischem, biblischem oder mythologischem »Personal« verfahren, das nicht ausschließlich oder vorwiegend für die Musik von Bedeutung war.

Ein aus heutiger Sicht kurioses Merkmal der *Chronologia* ist ihre streng analistische Form: Die Weltgeschichte wird jahrgangsweise aufgeschlüsselt, buchstäblich vom Tag der Schöpfung an, einem 26. Oktober übrigens. Die Sintflut fällt in das Jahr der Welt 1656, die Gründung der Stadt Rom (auf der die römische Zeitrechnung »ab urbe condita« beruht) in das Jahr 3197. Tatsächlich enthält ja

<sup>48</sup> Sethus Calvisius, *Chronologia, Ex autoritate potissimum Sacrae Scripturae, Et Historicorum Fide Dignissimorum, Ad Motum Luminarium coelestium, tempora & annos distinguendum, secundum characteres chronologicos contexta & deducta. Cui praemissa est Isagoge chronologica [...]*, Leipzig 1605.

<sup>49</sup> Vgl. dazu Martin van Schaik, »Terpandros of Lesbos in Medieval and Renaissance Music Theory«, in: *Meer dan muziek alleen*, hrsg. von Rene E. V. Stuip (Utrechtse Bijdragen tot de Mediëvistiek 20), Hilversum 2004, S. 313–328.

<sup>50</sup> Die Zeitrechnung nach »Olympiaden« bezeichnet im antiken Griechenland den vierjährigen Zeitraum zwischen den olympischen Spielen; sie setzt (nach unserer Zeitrechnung) im Jahr 776 v. Chr. ein.

<sup>51</sup> Vgl. Calvisius, *Exercitationes*, S. 83 f.

<sup>52</sup> Ebenda, S. 81 ff.

<sup>53</sup> Ebenda, S. 86.

<sup>54</sup> Vgl. Calvisius, *Chronologia*, S. 250–273.

bereits die Genesis eine Fülle von Zeit- bzw. Altersangaben, die bei entsprechendem Interesse diese Art Berechnungen geradezu herausfordern. Allerdings weisen die frühen Jahrgänge zahlreiche Lücken auf; aber schon in den Jahrhunderten vor Christi Geburt – das entspricht bei Calvisius »anno mundi« 3947 – häufen sich die Einträge. Und für das späte Mittelalter und vor allem das 16. Jahrhundert werden die Angaben zunehmend ausführlich und präzise<sup>55</sup>. Hier wird unmittelbar anschaulich, was sich auch für die *Exercitatio altera* sagen lässt – dass nämlich die »eigentliche« Geschichte vom biblischen und mythischen Wissen nicht durch eine Scheidelinie getrennt ist, sondern aus diesem herauswächst, um nicht zu sagen: mitteln darin steckt.

Auch spezifisch musikhistorische Information (über die antiken »Erfinder« hinaus) enthält die *Chronologia*, allerdings sehr sporadisch und nicht die gleiche wie die *Exercitationes*. Zum Beispiel wird Guidos *Micrologus* datiert<sup>56</sup>, und unter dem Jahr 1054 n. Chr. (das ist nach Calvisius das Jahr der Welt 5003) wird der Benediktinermönch Hermannus Contractus aufgeführt, wenn auch nicht allein und wohl nicht einmal vorwiegend als Musiktheoretiker, sondern – als Chronologe: »Hermannus Contractus [...], monachus S. Galli, qui scripsit de Musica, de monochordo, de sex aetatibus mundi sive Chronicon, de quadratura circuli, de eclipsibus & aliis, moritur«<sup>57</sup>. Also: er schrieb über die Musik, über das Monochord, über die sechs Zeitalter der Welt, über die Quadratur des Kreises, über Sonnen- und Mondfinsternisse und anderes.

Dieser spekulative – heute abenteuerlich anmutende – Zusammenhang ist im »mathematischen« Verbund der Disziplinen des Quadriviums begründet; noch

<sup>55</sup> Darin liegt gewiss ein zentrales Interesse und auch ein historiographisch brisanter Ertrag der *Chronologia*. Insbesondere die ausführlichen Angaben zur Reformationsgeschichte sind im Exemplar der Leipziger Universitätsbibliothek (Hist. H. W. 128) mit zahlreichen Anstreichungen und Annotationen versehen. Eine historische Sicht auf diese Ereignisse war noch nicht etabliert und politisch heikel, wie sich anhand der Einwände gegen die annähernd zeitgleichen »Isagoges historice« des Leipziger Geschichtsprofessors Matthäus Dresser sehen lässt; Dresser seinerseits wandte sich gegen die Darstellung des Calvisius (vgl. Döring, »Sethus Calvisius als Chronologe« [wie Anm. 47], S. 184 f. sowie den Beitrag von Stefan Beyer in diesem Band). Die von Matthias Flacius Illyricus initiierten *Magdeburger Centurien* als das bis dahin umfassendste Werk protestantischer Geschichtsschreibung waren nicht über das 13. Jahrhundert hinausgekommen (der Band für das 16. Jahrhundert blieb Manuskript). Scaligers *De emendatione temporum* von 1583 ist für die chronologische Methodik, die Kalenderforschung und die Synchronisierung verschiedener Zeitrechnungen fundamental; seine eigene Weltchronik, die sich als Fortschreibung der Chronik des Eusebius versteht, veröffentlichte Scaliger indes erst 1606, ein Jahr nach Calvisius (Joseph Scaliger, *Thesaurus temporum complectens Eusebii Chronicon*, Leiden 1606).

<sup>56</sup> Auf das Jahr 1019 (»Guido Aretinus Musicus hoc anno edidit suam Musicam«); der Eintrag ist in der revidierten Ausgabe von 1685 deutlich erweitert (Sethus Calvisius, *Opus chronologicum* [...], Frankfurt a. M. und Leipzig 1685, S. 717 f.).

<sup>57</sup> Calvisius, *Chronologia*, S. 786. Auch Glarean wird unter seinem Todesjahr, 1563, aufgeführt; vielleicht gleichfalls aufgrund einer sowohl musiktheoretischen wie (unter anderem) chronologischen Kompetenz? In der Ausgabe von 1685 werden knapp 20 Chronologen genannt, auf die sich die Schrift beziehe, darunter Eusebius, Beda Venerabilis und wiederum Hermannus Contractus.

IMPERATORIS AUSTRIACI.		921
Anni Mundi	paucis etiam venerabilis, quod exiguo stipatus esset comitatu. Exceptus est à Pontifice perquam benigne, pridie Nativitatis Domini. Matthias rex Hungariae bellum infert Georgio Podiebracio Bohemiae Regi, quod interventu procerum componitur.	1470
5419	Eduardus Angliae rex, regno à fratre Germano pelitur, pulsus ad Belgas profugit, & sequenti anno à Carolo Burgundo adjutus navibus, milite & pecunia, in Angliam redit, hostes feliciter vincit, & pristinam dignitatem recuperat. Polyd.	1470
	Marchiones Brandenburgici recipiuntur in fœdus Hereditarium Marchionum Misniae, & Landgravorum Habsiae. Chyt.	
	Bernhardus Teutonicus Musicus Venetiis claret. Hic omnia instrumenta Musicae peritissime tractavit, & numeros in organis pneumaticis auxit, ut & pedes adjuvarent concentum Musicum.	
5420	Paulus Secundus Papa moritur die 27. cum sedisset annis sex, mensibus decem, & 29. diebus. Succedit die 9 Augusti Sixtus Quartus; hic plurimum Romam exornavit, & rebus bellicis etiam studuit.	1471
	Georgius Podiebracius rex Bohemiae, moritur die 22. Martii, succedit. Ladislaus Casimiri Polonorum regis filius, regnat annos fere 45.	
	Fridericus Elector Brandenburgicus moritur, die 10. Februarii, succedit Albertus, Achilles ille Germanicus, qui cum Norbergensibus bellum gesserat, cui Fridericus Imp. totam Pomeraniam in feudum dedit. Chyt.	
	Vena metallica à Schnebergensibus inventa ditissima die Dorotheae, 6. Februarii. Triginta annorum spacio, usque ad annum Christi 1501. decimarum loco Marchionibus Misnensibus perfolverunt; ultra quinquaginta milliones. Pet. Alb.	
5421	Annus Nabonassar 2221. incipit die 31. Augusti, feria tertia. Cyclus Luna decimus.	1472
	Ulfum Chafanes Parthorum rex misso exercitu Armeniam longe lateque vastat, & missis literis in Europam principes adhortatur, ad movendum bellum Turcicum: Sed Mustapha Muhamedis filius, iis locis à parente praepositus, quosdam Parthos vincit, Ducem capit, & parenti Constantinopolin mittit, factum anno Hegyra 877. qui cepit hoc anno die 8. Junii, feria secunda.	
	ZZZZZ 3	Bessari-

Abb. 1: *Chronologia*, 1605, S. 921 (Universitätsbibliothek Leipzig). Zu den wenigen die Musik betreffenden Einträgen der *Chronologia* gehört die Erwähnung des in Venedig tätigen Organisten Bernhard des Deutschen für das Jahr 1470 bzw. im Jahre 5419 der Welt.



Calvisius selbst – zu dessen chronologischer Kompetenz nicht zuletzt astronomische Berechnungen gehörten<sup>58</sup> – ist diesem Zusammenhang verpflichtet. Tatsächlich sind in dieser Tradition frühzeitig die »inventores musicae« und die Weltgeschichte zusammengedacht worden: Schon der Franziskaner Aegidius von Zamora hat, wie James McKinnon gezeigt hat, im 13. Jahrhundert die Jubal- und die Pythagoras-Legende unter den Gesichtspunkt der Chronologie gestellt und auf dieser Grundlage die Prioritätsfrage zugunsten von Jubal entschieden, der bis dahin in der Musiktheorie nur ein Schattendasein fristete<sup>59</sup>. Auch Adam von Fulda (*Musica*, 1490) und andere ordnen die Ursprungsmythen nach Kulturkreisen – aber ein zentrales Interesse ist das nicht. Erst bei Calvisius wird die Chronologie in vollem Umfang für die »ars musica« entdeckt: als ein mächtiges Instrument, Wissen zu akkumulieren und in eine unanfechtbare Ordnung zu bringen, auch jenseits der einfachen Formen des kulturellen Gedächtnisses wie Aufstieg, Blüte und Verfall, Generationenfolge usw. Der Weg ist frei für eine komplexere, womöglich widersprüchlichere Geschichte, der gleichwohl über die Ordnung der Jahreszahlen ein festes Rückgrat eingezogen ist. Nicht etwa über die Aussonderung von mythischem Stoff, sondern über dessen Straffung entlang einer chronologischen Ordnung, die in die Gegenwart hinein sich verlängert, wird aus der fabulierenden Geschichte »die« Geschichte der Musik. In diesem Sinne steht die *Exercitatio altera* tatsächlich an einer Gelenkstelle zwischen den Ursprungsmythen und der neuzeitlichen Historiographie.

\*

Es ist gar nicht so einfach, jenseits des chronologischen Moments die besondere Leistung der »historia musices« des Calvisius zu bestimmen. Gewiss steht sie im Kontext der gelehrten Welt des späten 16. Jahrhunderts, und man wird Calvisius' Rolle darin nicht überbewerten wollen. Ein Teil seiner Quellen entspricht denen Zarlinos, wobei in historischer Hinsicht die *Sopplimenti musicali* und darin das dritte Kapitel im ersten Buch hervorstechen; hier finden sich (zum Teil in kürzeren Auszügen) die genannten Textstellen von Lukrez, Beda und Johannes XXII.<sup>60</sup> Aber die Parallelen der Argumentation sind nicht sehr stark, und von einem stringenten historischen Interesse bei Zarlino – der auch an anderer Stelle »Fundstellen« aufhäuft, die Calvisius verwendet hat – kann keine Rede sein. Im ganzen besticht die *Exercitatio altera* durch eine Breite der Bildung, die dem Philologen und dem berühmten »chronologus« Calvisius alle Ehre macht. Dazu gehört die Beherrschung der alten Sprachen bis hin zum Hebräischen, ferner des Italienischen (das

<sup>58</sup> Vgl. dazu auch den Beitrag von Thomas Christensen in diesem Band, S. 117–137.

<sup>59</sup> McKinnon, »Jubal vel Pythagoras« (wie Anm. 22), S. 2–5.

<sup>60</sup> Vgl. Zarlino, *Sopplimenti musicali*, Venedig 1588, S. 12–18.

war damals alles andere als selbstverständlich), und ein textkritisches Niveau, das den fortgeschrittenen Standards der Zeit entsprach. Der Humanismus hatte das Bewusstsein für den Wert historischer Quellen befördert und bei ihrer Erschließung und Edition maßgebliche Fortschritte gemacht. Seit Konrad Gesners *Bibliotheca universalis* von 1545 gab es ein gedrucktes Verzeichnis des gesamten griechischen, lateinischen und hebräischen Schrifttums. Der Buchdruck vergrößerte nicht nur die Reichweite der Schriften; ein einmal »festgestellter« Text konnte nicht mehr durch Abschreiber verfälscht werden, waren Druck und Satzkorrektur einmal sorgfältig durchgeführt worden<sup>61</sup>. Bei Calvisius werden ältere Autoren nicht einfach paraphrasiert oder in verdeckten Zitaten geführt, sondern längere Passagen wörtlich zitiert: Boethius, Plutarch, die *Constitutio docta Sanctorum* Johannes XXII. Solche Zitate sind – wie schon bei Zarlino, der zum Teil sogar Quellenangaben in Marginalspalten führt – in kursiver Type kenntlich gemacht. Kirchengeschichten wie die von Beda oder Platina, auf die Calvisius sich bezieht, waren in gedruckter Form zugänglich (Beda seit 1563, Platinas Papstchronik seit 1546 sogar in einer deutschen Übersetzung). Ihre Auswertung folgt den vom Humanismus in seiner Beschäftigung mit den antiken Autoren entwickelten exegetischen Methoden. Was Calvisius aus dem Dekret Johannes XXII. zur »Musica figurata« herausliest, das ist schon ein ansehnliches Stück Hermeneutik. Anders als Glarean weiß er, dass Boethius über die Modi aus zweiter Hand schreibt, und zieht die Möglichkeit von Missverständnissen in Betracht<sup>62</sup>. Wie sich Calvisius die Erweiterung des Konsonanzbegriffs vorstellt – es sei nämlich »ekelerregend«, immer die gleichen oder ähnliche Konsonanzen zu hören<sup>63</sup> – oder die schrittweise Erweiterung der Notenschrift<sup>64</sup>, dokumentiert eine erstaunliche Einsicht in historische Prozesse.

Es sind dies Prozesse, in denen die handelnden Akteure eine durchaus untergeordnete Rolle spielen. Wer nun als erster Terzen und Sexten in der Harmonia verwendet hat, das weiß man nicht, es interessiert auch nicht weiter, irgendjemand hat es »gewagt«, der varietas wegen. Damit entfernt sich Calvisius vielleicht am weitesten von der »inventores musicae«-Tradition. Und womöglich haben wir auch sein geringes Interesse an Komponisten in diesem Zusammenhang zu sehen. Komposition und kulturelles Gedächtnis im 16. Jahrhundert, das ist – vereinfacht gesprochen – der weit ausstrahlende Ruhm von Gestalten wie Ockeghem und Josquin, den »viri illustri« der Musik, über die Glarean bereits kleine Kapitel verfasst.

<sup>61</sup> Vgl. Martina Hartmann, *Humanismus und Kirchenkritik: Matthias Flacius Illyricus als Erforscher des Mittelalters*, Stuttgart 2001 (Beiträge zur Geschichte und Quellenkunde des Mittelalters 19), S. 23–43.

<sup>62</sup> Vgl. Calvisius, *Exercitationes*, S. 100; vgl. dazu Benndorf, *Sethus Calvisius als Musiktheoretiker* (wie Anm. 35), S. 55 (unter Hinweis auch auf die *Exercitatio tertia*).

<sup>63</sup> Vgl. Calvisius, *Exercitationes*, S. 127.

<sup>64</sup> Ebenda, S. 136 f.

Dagegen geht der Protestantismus zur Ruhmesideologie der Renaissance, für die im Bereich der Bildenden Künste Vasaris »Lebensbeschreibungen der exzellentesten Maler, Bildhauer und Architekten« einsteht<sup>65</sup>, auf Abstand. Der Werkheiligung, der »theologia gloriae«, setzt Luther die Kreuzestheologie entgegen<sup>66</sup>. Sich seiner Verdienste zu rühmen, ist Hoffart – Ruhm gebührt Gott allein.

Die theologische Perspektive berührt auch das Programm der Chronologie überhaupt. Obwohl es durchaus gegenstrebige Tendenzen gegeben hat, ist die Tradition der Weltchronik weithin eine apokalyptische Tradition<sup>67</sup>. Sie beschreibt eine Geschichte, die weniger vom verlorenen Ursprung als von ihrem Ende her gedacht wird. Dazwischen liegt eine bemessene Spanne – nach verbreiteter Spekulation: 6000 Jahre –, die von wiederkehrenden, womöglich berechenbaren Intervallen skandiert wird<sup>68</sup>. Die Naherwartung der Endzeit – wenn auch nicht unbedingt deren Berechenbarkeit – erfuhr durch den Protestantismus und insbesondere dessen lutherische Ausprägung einen starken Schub. Luther selbst sprach häufig davon, das Ende aller Tage sei im kommenden, ja in diesem Jahr zu erwarten. Als alter Mann schrieb er eine Weltchronik. Apokalyptik und Wissenschaft bildeten im späten 16. Jahrhundert keinen Gegensatz; das gilt für die Religions- und Kirchengeschichte der *Magdeburger Centurien* ebenso wie für die astronomischen Forschungen des Johannes Kepler, mit dem Calvisius über Jahre hinweg intensiv korrespondierte. Als Kepler 1604 eine Supernova beobachtete, schien ihm das Weltende nicht mehr fern. Calvisius selbst arbeitete in unmittelbarer Nähe des Melancthon-Schülers Nikolaus Selnecker, des Leipziger Superintendenten an der Thomaskirche, der ihn 1582 an die Fürstenschule Pforta empfahl. Selnecker hatte in jungen Jahren eine Exegese des Danielbuches und der Offenbarung des Johannes verfasst, also der einschlägigen apokalyptischen Bücher der Bibel; auch er stellt darin historische Berechnungen an<sup>69</sup>. Die *Chronologia* hält sich, soweit ich sehe, in Sachen Endzeiterwartung bedeckt. Aber der Schluss der *Exercitatio altera* geht einen Schritt weiter:

<sup>65</sup> Vgl. jetzt die vorzüglich kommentierte deutsche Ausgabe: Giorgio Vasari, *Kunsttheorie und Kunstgeschichte. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien*, hrsg. von Matteo Burioni und Sabine Feser, Berlin 2004.

<sup>66</sup> Nach einer Unterscheidung in der Heidelberger Disputation (1518); vgl. Bernhard Lohse, *Martin Luther. Eine Einführung in sein Leben und sein Werk*, München 1982, S. 57f.; dazu auch Heinz von Loesch, *Der Werkbegriff in der protestantischen Musiktheorie des 16. und 17. Jahrhunderts: Ein Mißverständnis*, Hildesheim u. a. 2001 (Studien zur Geschichte der Musiktheorie 1), S. 102–105.

<sup>67</sup> Vgl. Martin Haeusler, *Das Ende der Geschichte in der mittelalterlichen Weltchronistik*, Köln und Wien 1980 (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 13).

<sup>68</sup> Vgl. zu diesem Aspekt ausführlich den Beitrag von Thomas Christensen in diesem Band, S. 117–137.

<sup>69</sup> Vgl. Robin Bruce Barnes, *Prophecy and Gnosis. Apocalypticism in the Wake of the Lutheran Reformation*, Stanford 1988, S. 194.

[...] aeterno Deo gratias agamus, quod hoc ultimo mundi articulo, inter alias liberales artes, hanc etiam ad summam perfectionem deducere, & quasi *πρόαύλιον* praesulionem, sive ut vulgo loquimur, praesambulium fieri voluit, perfectissimae illius Musicae in vita coelesti, ab universo triumphantis Ecclesiae & beatorum Angelorum choro, propediem inchoandae, & per omnem aeternitatem continuandae<sup>70</sup>.

Dem ewigen Gott mögen wir Dank sagen, dass es ihm gefiel, an diesem letzten Wendepunkt der Welt unter den anderen Freien Künsten auch diese [die Musik] zu höchster Perfektion führen und quasi ein Vorspiel bzw., wie wir gemeinhin sagen, einen Vorläufer jener allerperfektesten Musik im himmlischen Leben entstehen zu lassen, die vom Chor der triumphierenden Kirche und der seligen Engel demnächst anzustimmen ist und bis in alle Ewigkeit anhalten wird.

Wenn schon kein hoher apokalyptischer Ton, so doch gewiss eine brennende Naherwartung spricht aus diesen Zeilen. Wer heute als Historiker die Ereignisse in Jahreszahlen bemisst, käme bestimmt nicht auf den Gedanken, dass sie den Weg markieren zur Wiederkunft des Herrn. Aber so hat diese Form der Geschichtsschreibung, auch die musikalische, einmal angefangen.

<sup>70</sup> Calvisius, *Exercitationes*, S. 138.