

Von der gefühlten zur gemessenen Zeit. Die Entstehung der Mensuralmusik und die Erfindung der mechanischen Uhr

Frank Hentschel

Köln

In einem sehr grundlegenden und kulturunabhängigen Sinne ist Musik eine Zeitkunst. Anders ausgedrückt: Während ein Musikstück abläuft, vergeht Zeit. Diese faktische Beschaffenheit von Musik erlaubt indes unterschiedlichste Realisationen, die abhängig davon sind, wie Zeit und Musik in einer bestimmten Kultur jeweils für sich und in ihrem Miteinander erfahren und begriffen wurden. Ein uns vertrauter, wenn auch in der Neuen Musik zuweilen aufgebrochener Umgang mit der zeitlichen Strukturierung von Musik, basiert auf der Definition von Tondauern durch feste Zeiteinheiten. Eben solche feste Zeiteinheiten prägen auch das Zeitverständnis, das die mechanische Uhr abbildet. Das Metronom spiegelt diese Verwandtschaft zwischen musikalischer und alltäglicher Zeitauffassung ebenso deutlich wider wie der Begriff „Zählzeit“. Die potenzielle Ähnlichkeit zwischen Zählzeit und Uhrzeit rückte zuweilen derart an die Oberfläche, dass eine Komposition wie Haydns Symphonie Nr. 101 D-Dur den Untertitel *The Clock* erhielt, weil die rhythmische Gestaltung des zweiten Satzes unmittelbar an den Pendelschlag einer Uhr erinnert.

Die Annahme aber, dass eine solche Analogie zwischen musikalischem Rhythmus und gleichmäßig gezählter Zeit selbstverständlich sei, ist vermutlich unzutreffend. Zwar ist uns ein solcher Umgang mit musikalischer Zeit derart vertraut, dass wir ihn für notwendig halten könnten, doch spricht vieles dafür, dass er lediglich aus einer bestimmten Kultur heraus erwachsen ist und es entsprechend andere musikalische Umsetzungen von Zeit gab und gibt. Im Folgenden sollen eine Umbruchphase der Zeiterfahrung und der soziokulturellen Zeitorganisation sowie ihre möglichen Zusammenhänge mit einem Wandel der musikalischen Zeiterfahrung und -organisation beleuchtet werden. Konkret soll der Frage nachgegangen werden, ob sich die kulturhistorischen Rahmenbedingungen genauer bestimmen lassen, die bei einer der folgenreichsten Umwälzungen der europäischen Musikgeschichte, nämlich der Entstehung des durch Zeiteinheiten gemessenen und notationstechnisch festgelegten Rhythmus zwischen ca. 1150 und 1350, im Hintergrund standen. Alarmiert durch frühere leichtfüßige Versuche, die Musik des 13. Jahrhunderts kulturgeschichtlich zu verorten, werden die Darlegungen allerdings durchgehend von methodisch selbstkritischen Überlegungen begleitet werden. Denn die Versuche, Parallelen zwischen gotischer Kathedrale und Motette herzustellen – verbunden

mit zahlreichen Namen von August Wilhelm Ambros bis hin zu Christian Kaden, indirekt auch Erwin Panofsky und Otto von Simson – sind durch die Arbeiten von Hartmut Möller, Christopher Page und anderen zu Recht kritisiert worden.¹

Mensuralnotation kennzeichnet, dass sie Tondauern mit Hilfe einer Maßeinheit festlegt und für vielstimmiges Komponieren verfügbar macht. Mit ihr entstand eine Notation, die den Rhythmus definiert und reguliert. Musikalische Tondauern bilden im Vorhinein festgelegte quantitative Einheiten, deren absolute Dauer natürlich von den einzelnen Aufführungen abhängig, deren relative Größen aber exakt organisiert und daher kalkulierbar sind.

Das heißt nicht, dass es vorher keine rhythmische Differenzierung der Musik gegeben habe. Wohl aber ist für die zu entfaltende These die Annahme konstitutiv, dass es vor der Mensuralmusik in der musikalischen Praxis kein abstraktes, quantitatives Maß gegeben habe, das den Rhythmus prinzipiell regulierte. Dass hiermit kein Fortschritt konstruiert, sondern lediglich eine kulturhistorische Veränderung beschrieben und verstanden werden soll, bedarf keiner Betonung. Es geht um die Frage, welche Form von Rhythmus in einer bestimmten Kultur praktiziert wurde und warum dies so war, bzw. um die Frage, ob sich ein auf die kulturellen Praktiken im Umgang mit Zeit gerichteter Wandel in der Musik niederschlug.

*

Überlegungen über den Zusammenhang von Mensuralmusik und Zeitmessung im 13. Jahrhundert lassen sich mindestens bis zu Johann Nikolaus Forkel zurückverfolgen, der im zweiten Band seiner *Allgemeinen Geschichte der Musik* von 1802 schrieb:

Wenn man den bürgerlichen Tag bloß in zwei Teile, nämlich etwa in Tag und Nacht abteilen würde, so würden wir die mannigfaltigen Geschäfte und Begebenheiten eines ganzen Tages, die doch ebenfalls sämtlich ihre abgemessene Zeit haben und bedürfen, und sehr gut nach Stunden und sogar nach Minuten bestimmt werden können, nicht voneinander zu unterscheiden wissen, sondern überhaupt alles, was geschieht, nur höchstens nach Tag und Nacht berechnen müssen. Dies tun wir aber im bürgerlichen Leben nicht. Wir bedienen uns weit kleinerer Abteilungen der Zeit, als in Tag und Nacht, behalten sie aber stets zur Grundlage der kleinen Zeitabteilungen, und bestimmen, wie viele ihrer von jeder Art dem großen Maß gleich

1 August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. 2, Leipzig ²1880, S. XV, 27, 358 und 427; Christian Kaden, „Modalrhythmus und ‚Konkordanzperspektive‘. Soziale Strukturen in der Polyphonie der Notre-Dame-Epoche“, in: *Musiktheorie* 5 (1990), S. 221–235; Christopher Page, *Discarding Images. Reflections on Music and Culture in Medieval France*, Oxford 1993, S. 1–42; Hartmut Möller, „Von karolingischen Musikhörern und gotischen Konkordanzarchitekten“, in: *Perspektiven des abendländischen Musikhörens*, hg. von Wolfgang Gratzer, Laaber 1997, S. 59–110. Siehe zu diesem Problemfeld auch Andreas Speer, „Vom Verstehen mittelalterlicher Kunst“, in: *Mittelalterliches Kunsterleben nach Quellen des 11. bis 13. Jahrhunderts*, hg. von Günther Binding und Andreas Speer, Stuttgart-Bad Cannstatt 1993, S. 13–52; Annette Kreuziger-Herr, *Ein Traum vom Mittelalter. Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit*, Köln 2003; Susanne Fontaine, „Der ‚nordische Wille zum Liniengewirr‘. Wilhelm Worringers Theorie der Gotik im Spiegel musikhistorischer Entwürfe“, in: *Mittelalter-Sehnsucht?*, hg. von Annette Kreuziger-Herr und Dorothea Redepennig, Kiel 2000, S. 87–102.

geschätzt werden. Eben so ist es in der Mensuralmusik beschaffen. Der Takt ist die Grundlage eines allgemeinen Maßes, welches sich durch die kleineren Zeitabteilungen oder durch den innern Rhythmus weder verändern noch aufheben lässt.²

Vor allem seit den Achtzigerjahren des 20. Jahrhunderts wurden Hypothesen über den Zusammenhang zwischen Zeitauffassung und Mensuralmusik häufiger und nun auch ausführlicher formuliert. Sie sind mitunter freilich durchaus problematisch. Dies lässt sich insbesondere am Beispiel Rudolf Wendorffs zeigen, der 1980 eine Art Weltgeschichte der Zeit verfasste, in der er die Geschichte des Verhältnisses von Zeit und Kultur von Babylonien bis zur Gegenwart nachzuzeichnen beabsichtigte. Wendorff stellte weitestreichende Hypothesen auf unter Heranziehung eines Minimums an Quellen, und zwar fast ausschließlich von Sekundärliteratur, die überdies oftmals älteren Datums war. Auch nationalistische Stereotype griff er dabei auf, etwa wenn er Wilhelm Worringers 1922 formulierte Antithese von „klassischer“ und „nordisch-gotischer“ Ornamentik übernahm.³

Die „Formoffenheit“ der gotischen Architektur betone, so schreibt Wendorff mit Worten Arnold Hausers, „den Eindruck der endlosen, nie zur Ruhe kommenden Bewegung und die Vorläufigkeit jedes Beharrens bei einem Ziel“ und derselbe Wesenszug komme in der Musik zum Ausdruck:

Die in romanischen und gotischen Kirchen und Klöstern ertönende Musik zeigt in bezug auf die Zeitempfindungen eine parallel laufende Entwicklung. Gregorianische Gesänge sind gewissermaßen ohne zeitliche Strukturierung. Der cantus planus schwebt im Raum wie ein zeitvergessenes Gebet, die Musik ist weder gemessen noch deutlich gegliedert, sie folgt dem an sich zeitlosen Gehalt der Worte. Tempo und Rhythmus werden deshalb nicht notiert. Erst im 13. Jahrhundert kommt es mit der Mensuralmusik zu einer Festlegung von Zeitwerten und Zeitverhältnissen. Man könnte sagen, dass vor allem die Entwicklung zur Mehrstimmigkeit dazu zwang und es sich um „nur äußerlich, nur technisch“ bedingte Entwicklungen handelte, aber man kann die Verwandtschaft mit der allgemeinen Entwicklung des linearen und gerichteten Zeitbewusstseins nicht übersehen. Und: Was bewog denn die Komponisten, zur Polyphonie überzugehen? Ist dieses Auseinandertreten und immer wieder Zueinanderfinden in der Zeit, diese Spielraumerweiterung, die Ergänzung des Nacheinander durch ein jeweils koordiniertes, „konzertiertes“ zeitliches Zugleich nicht eine Weise, der Zeit und den in ihr sich vollziehenden inhaltlichen Änderungen noch mehr Gewicht zu geben? Wird Zeit in diesem kunstvollen formalen Zusammenspiel und mit größerem harmonischen Überraschungen und Veränderungen nicht noch intensiver erlebt?⁴

Im nachfolgenden Abschnitt erörtert Wendorff dann die Erfindung der Räderuhr.

Offenbar ohne Kenntnis der Überlegungen Wendorffs riss kurz darauf Alberto Gallo diese Zusammenhänge an, indem er den Wandel des musikalischen Zeitverständnisses von der „unbestimmten Mensur des liturgischen Gesangs“ zur „bestimmten Mensur der mehrstimmigen Kunstmusik“ mit dem von Jacques LeGoff

2 Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 2, Leipzig 1801, Nachdr. hg. von Othmar Wessely (= Die großen Darstellungen der Musikgeschichte in Barock und Aufklärung 8), Graz 1967, S. 386.

3 Rudolf Wendorff, *Zeit und Kultur. Geschichte des Zeitbewußtseins in Europa*, Opladen 1980, S. 129.

4 Ebd., S. 130.

eingeführten Begriffspaar „temps de l'église“ und „temps du marchand“ parallelisierte.⁵ Doch blieb diese Bemerkung marginal; Gallo nahm weder eine Ausformulierung der These vor, noch bemühte er sich um ihre Fundierung.

Ein ganzes Kapitel hingegen widmete Géza Szamosi in seinem 1986 erschienenen Buch *The Twin Dimensions* dem Verhältnis von Zeiterfahrung und Mensuralmusik. Dem Physiker ging es um die Entdeckung von Zeit als einer von der Bewegung unabhängigen Dimension, die er erst Galileo Galilei zuschrieb.⁶ Diese Zeit nannte er die metrische Zeit, meinte, sie sei zuerst im 13. Jahrhundert in Erscheinung getreten,⁷ und vermutete weiter, für ihre Entdeckung sei die Entwicklung der Mensuralmusik ein wichtiger, möglicherweise sogar entscheidender Faktor gewesen.⁸ Selbstverständlich haben sich Menschen immer an die jahreszeitlichen und historischen Änderungen ihrer Umwelt angepasst, aber von dieser Fähigkeit ist genau die andere Fähigkeit zu unterscheiden, Zeit exakt zu messen. Diese ist Szamosi zufolge deshalb sehr spät entstanden, weil lange Zeit kein Bedürfnis nach einer solchen Fähigkeit bestanden habe.⁹ Dass das Konzept der metrischen Zeit unter Galileis Zeitgenossen akzeptiert worden ist, sei darauf zurückzuführen, dass es inzwischen eine vierhundertjährige Tradition polyphoner Musik gab, die ein ebensolches Zeitkonzept implizierte.¹⁰

Die These ist in dem Text des Naturwissenschaftlers recht holzschnittartig entwickelt. Die zum Teil auch schon zu der Zeit, da Szamosi seine Arbeit verfasst hat, gängigen Thesen zur Änderung der Zeitauffassung im späten Mittelalter, insbesondere diejenigen von Aaron Gurevich und Jacques LeGoff,¹¹ werden nicht berücksichtigt. Sie würden die Annahme, die Musik sei ein entscheidender Faktor bei der Entstehung eines neuen Zeitbewusstseins gewesen, stark relativieren. Doch die Beobachtung, dass sich in der Mensuralmusik ein besonderes und auch neues Zeitbewusstsein sedimentierte, das die abstrakte Messbarkeit von Zeit voraussetzte, wird im Folgenden von großer Bedeutung sein.

Michael Walter, der die Thematik in einer nicht nur für unseren Zusammenhang sehr wichtigen Arbeit 1994 aufgriff, näherte sich von einer anderen Perspektive, indem er die Zeit- und Rhythmusbegriffe der Musiktheoretiker in den Fokus rückt. Dabei erstrecken sich seine Untersuchungen auf den Zeitraum vom 9. bis zum 13. Jahrhundert. Man kann dieser Arbeit nur gerecht werden, indem man die Interpretationen jedes einzelnen Autors überprüft. Sie sind zum Teil höchst subtil und

5 Alberto Gallo, „Die Notationslehre im 14. und 15. Jahrhundert“, in: *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*, hg. von Frieder Zaminer (= Geschichte der Musiktheorie 5), Darmstadt 1984, S. 259.

6 Géza Szamosi, *The Twin Dimensions. Inventing Time and Space*, New York 1986, S. 90–91.

7 Ebd., S. 92–93.

8 Ebd., S. 93 und 111.

9 Ebd., S. 94–95.

10 Ebd., S. 100.

11 Aaron Gurevich, „Time as a Problem of Cultural History“, in: *Cultures and Time*, hg. von Louis Gardet, Paris 1976, S. 229–245; Jacques Le Goff, *Pour un autre Moyen Âge*, Paris 1977.

scharfsinnig, besitzen aber durchaus auch spekulative Anteile und sind nicht immer nachvollziehbar. Mitunter kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass andere Interpretationen möglich sind, die zu einem weniger eindeutigen Entwicklungsverlauf des Zeitbegriffs führen würden. Walter konstatiert zwischen dem 9. Jahrhundert, insbesondere Aurelianus Reomensis, und Franco von Köln mehrere Änderungen des musikalischen Zeitbegriffs, die zum Teil explizit als Übergangsphänomene verstanden werden.¹² Walter kommt nur an zwei Stellen kurz auf den Zusammenhang zwischen musikalischem und allgemeinem Zeitbegriff zu sprechen und konzentriert sich dabei auf die vor-frankonische Zeitauffassung.¹³

Alfred W. Crosby integrierte in seinem Buch *The Measure of Reality* von 1997 ein Kapitel über Musik, das den einstimmigen Choral als nicht-quantifizierende Musik der quantifizierenden Mensuralmusik gegenüberstellt.¹⁴ Kompositorische Techniken wie die mit dem Begriff „Isorhythmie“ umschriebene¹⁵ und die Konstruktion von Spiegelstrukturen¹⁶ gelten Crosby als Symptome dieses Umbruchs: „Such music was possible only because a clock was ticking in the composer’s mind, the same clock that was ticking in the performers’ and listeners’ minds.“¹⁷ In Bezug auf die Erfindung der Uhr kommentiert Crosby lediglich: „Europe’s mental metronome began to tick in the era of Leonin and Perotin nearly a century before Europe’s first mechanical clock“.¹⁸

Laurenz Lütteken schließlich sieht in einem Aufsatz von 1999 den wesentlichen Umbruch im Umgang mit Zeit nicht so sehr zwischen nicht-quantifizierendem Choral und quantifizierender Mensuralmusik, sondern spezieller zwischen Modalrhythmik und Mensuralmusik. In modalrhythmischer Musik würden rhythmisch gleich gestaltete Partikel wiederholt. „Musik dieser Art kann gleichsam in die Unendlichkeit verlängert werden“.¹⁹ In der Mensuralmusik, in der die Tondauer jeder einzelnen Note von ihrer Umgebung prinzipiell unabhängig wird²⁰ und in der nun kompositorische Techniken wie die proportionale Verkürzung möglich sind,²¹ ist dies laut Lüt-

12 Michael Walter, *Grundlagen der Musik des Mittelalters. Schrift – Zeit – Raum*, Stuttgart 1994, zit. nach der online zugänglichen Version, deren Seitenzählung von der Druckfassung abweicht: <<http://uni-graz.at/michael.walter/Texte/Grundlagen.pdf>> (letzter Zugriff: 25. Juli 2013), S. 138, 175 und 193–194.

13 Ebd., S. 135–136 und 192–193.

14 Alfred W. Crosby, *The Measure of Reality. Quantification and Western Society, 1250–1600*, Cambridge 1997, S. 142 bzw. 153.

15 Ebd., S. 156. Zum Begriff siehe allerdings Margaret Bent, „What is Isorhythm?“, in: *Quomodo cantabimus canticum? Studies in Honor of Edward H. Roesner*, hg. von David Butler Cannata u. a., Middleton 2008, S. 121–143.

16 Crosby, *The Measure of Reality*, S. 163.

17 Ebd., S. 162–163.

18 Ebd., S. 161.

19 Laurenz Lütteken, „Zeitenwende. Zeit und Zeitwahrnehmung in der Musik des Spätmittelalters“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 160, Nr. 5 (1999), S. 17.

20 Ebd., S. 18.

21 Ebd., S. 19.

teken nicht in der gleichen Weise der Fall. Eine Begründung für diese Behauptung, die keineswegs evident ist, bleibt jedoch aus, und es ist daher stark anzuzweifeln, ob der Bruch zwischen Modalrhythmik und Mensuralrhythmik einschneidender ist als der – von Lütteken ganz unberücksichtigt gelassene – Bruch zwischen rhythmisch freiem Choral und geregelter Dauernquantität der Modalrhythmik. Immerhin war die Modalrhythmik eine quantifizierende rhythmische Regulierung von Tondauern, die von der Sprache und ihrer Rhythmik unabhängig war.

Diese hier kurz umrissene Forschungssituation ist durch mangelnden Austausch gekennzeichnet: Walter und Lütteken nennen Wendorff; Crosby nennt Szamosi. Ansonsten lässt sich nicht von einer disziplinären, geschweige denn interdisziplinären Diskussion sprechen. Ein Erkenntnisfortschritt hat daher kaum stattgefunden. Der folgende Beitrag knüpft aus zwei Gründen eher an die Arbeiten von Szamosi und Crosby an als diejenige von Walter. Denn erstens strebt dieser eine Differenziertheit in der Interpretation der Vorgänge an, die meines Erachtens noch nicht erreicht werden kann. Daher wird im Folgenden zunächst ein sehr viel basaleres Ziel verfolgt, indem das Augenmerk lediglich auf die Frage gerichtet wird, inwiefern sich überhaupt eine Parallele zwischen der Entwicklung des musikalischen Rhythmus und der Verbreitung eines neuen Zeitgefühls oder Umgangs mit Zeit aufzeigen lässt. Zweitens geht Walter weitestgehend von den Schriften zur Musik aus, aber die Frage nach dem faktischen musikalischen Umgang mit Zeit und die Frage nach den reflexiven und bewussten Rationalisierungen von musikalischer Zeit lassen sich durchaus voneinander trennen. Theoretische Zeugnisse dürfen in diesem Zusammenhang daher nicht überbewertet werden. Es kann, wie Szamosi vermutet, in der Tat der Fall sein, dass sich zunächst in der musikalischen Praxis eine Veränderung vollzieht, die eine modifizierte Zeiterfahrung voraussetzt oder impliziert, auch wenn diese noch nicht konzeptualisiert ist.

Die Suche nach einem Zusammenhang zwischen kulturspezifischer Zeiterfahrung und musikalischer (rhythmischer) Praxis wird für den vorliegenden Beitrag daher auf den grundlegenden Gegensatz zwischen einer Rhythmik heruntergebrochen, für die es konstitutiv ist, dass die Tondauern aus fest definierten, proportionierten Einheiten bestehen, also gezählt werden können, und einer solchen Rhythmik, für die dies nicht konstitutiv ist (wobei gleichgültig ist, ob sich der Rhythmus notationstechnisch erst aus dem Miteinander der Zeichen ergibt wie in der Modalnotation oder aus dem Zeichen selbst wie in der frankonischen Notation). Die frankonische Notation und die sogenannte *ars nova* sind vor diesem Hintergrund als Fortführungen und Verfeinerungen anzusehen, keinesfalls aber als ähnlich einschneidende Neuerungen.²² Denn bevor man ein weiter differenziertes Modell der

22 Vgl. Richard L. Crocker, „Rhythm in Early Polyphony“, in: *Studies in Medieval Music. Festschrift for Ernest H. Sanders*, hg. von Peter M. Lefferts und Brian Seirup, New York 1990, S. 168, sowie Edward H. Roesner, „The Emergence of *Musica mensurabilis*“, in: *Studies in Musical Sources and Style. Essays in Honor of Jan LaRue*, hg. von Eugene K. Wolf und Edward H. Roesner, Madison 1990, S. 42 und 50.

Wandlungen von Zeiterfahrung²³ in ihrem Zusammenhang mit dem musikalischen Rhythmus entwerfen kann, müssen erst einmal die Grundpfeiler eines solchen Modells plausibel gemacht werden. Dass dies überhaupt gelingt, ist nicht sicher. Im Folgenden sollen daher insbesondere die bei Szamosi und Crosby sehr impressionistisch bleibenden Beziehungen zwischen Zeiterfahrung und Musik nach Möglichkeit präzisiert werden. Denn das größte Problem dieser Arbeiten besteht in ihrer Unschärfe und dem zu geringen Maß an Materialsättigung.

*

Die Entstehung der Mensuralmusik als kulturelles und musikgeschichtliches Ereignis erhält Kontur erst vor dem Hintergrund der Rhythmik früherer Musik. Allerdings lässt sich wenig Sicheres über sie aussagen. Die Frage nach dem Rhythmus des einstimmigen Chorals ist sehr umstritten. Der letzte Forschungsüberblick findet sich in David Hileys *Western Plainchant* von 1993.²⁴ Alle denkbaren rhythmischen Interpretationen des Chorals sind schon vorgeschlagen worden, angefangen bei der Auffassung, dass jede Note von gleicher Dauer gewesen sei, bis hin zur Vermutung, dass der Choral streng mensural zu lesen sei. Hiley spricht von „equalist“ and „mensuralist“ interpretations.“²⁵ Eine aktuellere Forschungsübersicht wäre wünschenswert, doch, soweit ich sehe, herrscht zumindest im Hinblick auf den Gregorianischen Choral derzeit die Annahme vor, dass dem Choral subtilere rhythmische Differenzierungen zugrunde lagen. Die von ihrem Begründer, Eugène Cardine, selbst so genannte „Gregorianische Semiologie“, die schon in Hileys Überblick besondere Würdigung erfuhr, scheint bisher am meisten Überzeugungskraft bewiesen zu haben. Das grundlegende Buch, Cardines *Semiologia gregoriana*, erschien zuerst 1968.²⁶ Seitdem haben sich zahlreiche Chorforscher Cardines Ansatz angeeignet und fortgeführt. Cardine geht davon aus, dass für den Choral der Sprachrhythmus wesentlich sei:

Weil der Gregorianische Choral ausschließlich Vokalmusik ist, kommt der Rhythmus allein durch das Zusammenspiel von Wort und Melodie, genauer gesagt, von Silbe und Ton zustande. [...] Hier bleibt der syllabische Zeitwert als Einheit ebenfalls Ausgangs- und Bezugspunkt der rhythmischen Bewegung. Dieser syllabische Zeitwert ist jedoch keineswegs eine streng abgemessene und absolut gleich groß bleibende Einheit. Er ist flexibel und variabel und kennt

23 Begriffe wie „Zeiterfahrung“, „Zeitauffassung“ und „Zeitgefühl“ werden im Folgenden weitgehend synonym verwendet, weil es Augenwischerei wäre zu suggerieren, wir wären in der Lage, die Zeitvorstellungen des Mittelalters derart genau zu bestimmen, dass solche – prinzipiell sicher sinnvollen – Unterscheidungen angebracht wären. Vermieden werden Ausdrücke wie „Zeitkonzept“ oder auch „Zeitbewusstsein“, da diese eine Rationalisierung von Zeit implizieren, die nicht vorausgesetzt werden muss.

24 David Hiley, *Western Plainchant. A Handbook*, New York 1993, S. 373–385.

25 Ebd., S. 385

26 Deutsche Ausgabe: Eugène Cardine, *Gregorianische Semiologie*, übers. von Johanna Gröger, Solesmes 2003.

auch Modifikationen, die vom unterschiedlichen „Gewicht“ einer Silbe herrühren und sich zwingend daraus ergeben.²⁷

In diesem Sinne deuten Cardine und seine Nachfolger Neumenzeichen im Hinblick auf rhythmische Nuancierungen, die in direktem Zusammenhang mit der sprachlichen Struktur und Semantik stehen.

Auf ganz anderem Wege gelangte Walter zu dem vergleichbaren Schluss, dass es die sprachliche Struktur und die Semantik seien, aus denen sich die rhythmischen Differenzierungen des Chorals ableiten, nämlich

- aus dem Wortakzent der gesungenen Texte (und nicht etwa aus der Silbenquantität);²⁸
- aus Längen und Kürzen im Sinne der üblichen Aussprache, aber auch aus Veränderungen dieser üblichen Silbendauer,²⁹ z. B. mit dem Ziel der Intensivierung der Stimmbewegung;³⁰
- aus Melismen, die längere Silben füllen;³¹
- aus der Sinngliederung des Textes, die durch längere Töne unterstrichen werden konnte.³²

Walter bringt eine solche Rhythmusauffassung auf die Formel, sie sei weder dem Sinn noch der Terminologie nach als Angabe festgelegter Zeitverhältnisse zu begreifen, sondern als Handlungsanweisung.³³ Vor diesem Hintergrund – aber zugleich durch die Brille eines Theoretikers gesehen, für den *musica mensurabilis* ein Ausschnitt musikalischer Normalität war – dürfte dann auch die spätere Aussage des Johannes de Grocheio (ca. 1300) zu verstehen sein, der Choral sei „non praecise mensurata[...]“.³⁴

Vergleichbare Annahmen über die rhythmische Umsetzung einstimmiger Musik des Mittelalters wurden auch in Bezug auf andere Repertoires gemacht, beispielsweise etwa den Tropus, das „neue Lied“ des 12. Jahrhunderts,³⁵ oder die Musik der

27 Ebd., S. 12.

28 Walter, *Grundlagen der Musik des Mittelalters*, S. 105, 112, 120 und 131.

29 Ebd., S. 123.

30 Ebd., S. 126.

31 Ebd., S. 125.

32 Ebd., S. 131.

33 Ebd., S. 127 und 135.

34 Johannes de Grocheio, *De musica*, hg. und übers. von Ernst Rohloff, Leipzig 1972, S. 124.

35 Wulf Arlt, „Nova Cantica. Grundsätzliches und Spezielles zur Interpretation musikalischer Texte des Mittelalters“, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 10 (1986), S. 13–62, 25 und 37; vgl. auch S. 60. Arlt weist zugleich darauf hin, dass eine derart eng mit der Sprache zusammenhängende Interpretation des Rhythmus für den Altrömischen und den Mailänder Choral nicht anzunehmen seien, weil dort musikalische Zusammenhänge im Vordergrund stünden (S. 20). Aber auch hier geht es dann um eine kontextabhängige Rhythmik, nur dass es (vereinfacht gesagt) eben musikalische statt sprachliche Merkmale sind, die den Rhythmus erzeugen.

Trouvères.³⁶ Sie sind aber auch in Bezug auf frühe mehrstimmige Musik entwickelt worden, und zwar insbesondere durch Richard Crocker.³⁷ In dem Moment, da zwei Stimmen zu koordinieren sind, greifen freilich sprachliche und musikalische Faktoren ineinander. Es bleibt aber bei der unmittelbaren Kontextabhängigkeit des Rhythmus, dem kein starrer Puls zugrunde lag.³⁸ Crocker selbst spricht im Hinblick auf seine Vorstellung eines sprachabhängigen flexiblen Rhythmus von einem „syllabic beat“.³⁹

Auch dem *organum purum* lag offenbar ein kontextabhängiger freier Rhythmus zugrunde, wie insbesondere die Tradition einiger Textpassagen bei Musiktheoretikern des 13. Jahrhunderts, insbesondere des Johannes de Garlandia, des Anonymus IV und Francos von Köln impliziert, auf die oft unter dem Namen „Konkordanzregel“ Bezug genommen wird. Die bekannteste Version aus der *musica mensurabilis* von Johannes de Garlandia lautet: „Longae et breves in organo tali modo dinoscuntur, scilicet per <concordantiam>, per figuram, per paenultimam. Unde regula: omne id, quod accidit in aliquo secundum virtutem <concordantiarum>, dicitur longum.“⁴⁰

Die Interpretation dieser Passage war höchst umstritten,⁴¹ doch hat sich, soweit ich sehe, die Diskussion beruhigt, nachdem Jeremy Yudkin nochmals alle Informationen versammelt und dabei herausgestellt hat, dass bei aller Komplexität der Situation doch nicht über den Sachverhalt hinweggesehen werden könne, dass die Autoren offenbar einen nicht-modalen Rhythmus vor Augen hatten.⁴² In der Tat ist die Diskussion zum Teil derart subtil geführt worden, dass man den Blick für das

36 Siehe die Forschungsübersicht bei Elizabeth Aubrey, *The Music of the Troubadours*, Bloomington 2000, S. 240–244; vgl. auch Hans-Herbert Räkel und Elizabeth Aubrey, „Troubadours, Trouvères“, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 9, Kassel 1998, Sp. 964.

37 Crocker, „Rhythm in Early Polyphony“.

38 Ebd., S. 147, 149, 162, 163 und 173. Vgl. auch Frieder Zaminer, *Der vatikanische Organumtraktat (Ottob. lat. 3025)* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 2), Tutzing 1959, S. 99–100; Sarah Ann Fuller, „Aquitainian Polyphony of the Eleventh and Twelfth Centuries“, Diss., University of California 1969, S. 310 und 327.

39 Crocker, „Rhythm in Early Polyphony“, S. 153 (mit einem Treitler-Zitat), 155, 162, 163 und 164.

40 „Länge oder Kürze werden im Organum auf folgende Weise kenntlich: durch den Konsonanzgrad, durch ein Symbol oder durch Paenultima-Stellung. Daher gilt die Regel: Alle Vorgänge, die dem Merkmal des Konsonanten genügen, werden Länge genannt“. Johannes de Garlandia, *De mensurabili musica*, Bd. 1, hg. von Erich Reimer (= Beihefte zum *Archiv für Musikwissenschaft* 10), Wiesbaden 1972, Kap. XIII, S. 89 (dt. Übersetzung vom Verfasser).

41 Auf dem Höhepunkt der Diskussion erschienen: Edward Roesner, „The Performance of Parisian Organum“, in: *Early Music* 7, Nr. 2 (1979), S. 174–189, Edward Roesner, „Johannes de Garlandia on *Organum in speciali*“, in: *Early Music History* 2 (1982), S. 129–160, sowie Ernest H. Sanders, „Consonance and Rhythm in the Organum of the 12th and 13th Centuries“, in: *Journal of the American Musicological Society* 33, Nr. 2 (1980), S. 264–286. Siehe dazu auch den Kommentar von Fritz Reckow sowie Sanders Replik in *Journal of the American Musicological Society* 34, Nr. 3 (1981), S. 588–591.

42 Jeremy Yudkin, „The Rhythm of Organum Purum“, in: *The Journal of Musicology* 2, Nr. 4 (1983), S. 355–376, insb. S. 360 und 374.

Eindeutige verlor. Wohl deshalb wurde erst 1990 durch Charles Atkinson die Aufmerksamkeit auf eine Formulierung bei Franco von Köln gelenkt, der erklärt:

Item notandum, quod quotienscumque in organo puro plures figurae simul in unisono evenerint, sola prima debet percuti, reliquae vero omnes in floratura teneantur.

It should be noted that whenever in organum purum several *figurae* come together over a single pitch [in the tenor], only the first should be beaten in fixed rhythm; all the rest should be taken in *floratura* [that is, performed in a rhythmically free fashion].⁴³

Hinter dieser Formulierung verbirgt sich eine Bezugnahme auf den Puls quantifizierender Metrik. Das aus dieser Tradition her bekannte Schlagen (*percuti*) des Rhythmus wird dem *organum purum* nun aber explizit abgesprochen.

Aus diesen Gründen scheint es plausibel zu sein, davon auszugehen, dass dem *organum purum* noch keine Modalrhythmik zugrunde lag. Allerdings steht und fällt mit dieser Entscheidung die im gegenwärtigen Beitrag beleuchtete Hypothese keinesfalls. Denn wie später noch zu erörtern sein wird, kann es nicht um die Festlegung präziser historischer Grenzen gehen. Ob also die Modalrhythmik zehn, zwanzig Jahre früher oder später einsetzt, hat keine Auswirkungen auf die Hypothese, dass es einen Zusammenhang zwischen der Änderung der generellen Zeitwahrnehmung und der musikalischen Zeit gab.

Im Sinne einer solchen nicht auf festen Quantitäten beruhenden Rhythmik hat Janet Knapp eine Transkription des Haltetonorganums *Alleluja Pascha nostrum* aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts vorgelegt (Notenbeispiel 1).⁴⁴ Allerdings werden daran sogleich die Grenzen der modernen Notation sichtbar, in der sich ein gänzlich anderer Umgang mit Zeit sedimentiert hat. Knapp nutzt kleine horizontale Striche, um Dauern anzuzeigen, die länger als eine Achtel, aber kürzer als eine Viertel sein sollen. Es handelt sich natürlich nicht um Abweichungen von einer vorgestellten Regelmäßigkeit, wie durch die moderne Notenschrift suggeriert wird, in der sich das Denken in festen, auf Einheiten zurückführbaren Tondauern niedergeschlagen hat. Es ist nicht eine Art *Rubato*, sondern Länge und Kürze existieren in dieser Musik weder als absolut noch als relativ festgelegte Werte. Allem Anschein nach werden sie kontextabhängig frei bestimmt. Doch natürlich befinden wir uns hier an einem Punkt, der Spekulationen Tür und Tor öffnet und an dem die moderne Konstruktion des Mittelalters beginnt.

43 Franco de Colonia, *Ars cantus mensurabilis*, hg. von Gilbert Reaney und André Gilles (= Corpus scriptorum de musica 18), Rom 1974, Kap. XIV, S. 81. Englische Übersetzung aus: Charles M. Atkinson, „Franco of Cologne on the Rhythm of Organum Purum“, in: *Early Music History* 9 (1990), S. 23.

44 Janet Knapp, „Polyphony at Notre Dame of Paris“, in: *The New Oxford History of Music*, Bd. 2: *The Early Middle Ages to 1300*, hg. von Richard Crocker und David Hiley, New York 1990, S. 581–585. Vgl. auch die Editionen von Organa in dem von Edward H. Roesner herausgegebenen *Le Magnus liber organi de Notre-Dame de Paris*, Monaco 1993–2009, sowie die aufgrund von Überlegungen Robert Lugs modifizierte Übertragungsmethode eines *organum purum* bei Rudolf Flotzinger, *Von Leonin zu Perotin. Der musikalische Paradigmenwechsel in Paris um 1210*, Bern 2007, S. 120–136, insb. S. 128–131.

(i)

The musical score consists of five systems. Each system has a piano accompaniment on the left and a vocal line on the right. The piano part is in treble clef with a 6/8 time signature. The vocal part is in treble clef. The lyrics are: Al - le - lu - ya .

Al - le - lu -

(1) (1) (1)

(1)

(1)

ya .

Nb. 1: Janet Knapp, Transkription des Haltetonorganums *Alleluja Pascha nostrum*.

Derartige, vielleicht bald stärker an textlichen, inhaltlichen (Gregorianik), bald stärker an musikalischen Faktoren wie der Melodik oder dem Zusammenklang (Polyphonie) orientierte, also kontextabhängige, nicht an einen festen Puls gebundene Formen des Rhythmus scheinen trotz aller Binnendifferenzierungen jahrhundertlang die musikalische Praxis bestimmt zu haben. Dass von Johannes de Garlandia eine Regel formuliert wird, wie der Rhythmus solcher Mehrstimmigkeit umzusetzen sei, ist möglicherweise darauf zurückzuführen, dass die Praxis in dem Moment erklärungsbedürftig wurde, da sich zugleich eine andere Rhythmusauffassung verbreitete.

*

Bis ins hohe Mittelalter hinein wurde der Tagesablauf weniger nach festen Einheiten untergliedert als vielmehr in unmittelbarem Kontakt mit den natürlichen, jahreszeitlich variierenden Licht- und Witterungsverhältnissen. In klösterlichem und kirchlichem Kontext besaß der Tag zwar zwölf Stunden, doch deren Dauer wandelte sich mit der Jahreszeit.⁴⁵ Diese Temporalstunden wurden aus der Lebenspraxis abgeleitet; die Zeit wurde gerade nicht als ein starres Gerüst begriffen, das die Lebenspraxis regulierte. Einfachste Sonnenuhren genühten für die ungefähre zeitliche Orientierung am Tage.⁴⁶ Andere, nicht für astronomische Forschungen, sondern den Alltag bestimmte Messhilfen wie das Abbrennen einer Kerze oder die Wasseruhr dienten vor allem dazu, die Zeit bei Nacht einschätzen zu können. Dabei stand die Weckfunktion im Vordergrund. Hahnenschrei und Sternenhimmel wurden ebenfalls als Indikatoren der Zeit genutzt.⁴⁷ Die Horen, also die klösterlichen Gebetsstunden, und die Temporalstunden standen in engem Zusammenhang miteinander; allerdings besaßen die Horen eine gewisse Eigenständigkeit gegenüber den Temporalstunden, wurden ihrerseits aber ebenso flexibel gelebt.⁴⁸ Mit Gerhard Dohrn-van Rossum kann man sagen: „Die Zeitwerte sind Erfahrungswerte, die nicht definiert sind.“⁴⁹

Es drängt sich daher die Frage auf, ob es nicht sein könnte, dass ein solches mehr gefühltes als berechnetes, unmittelbar kontextabhängiges Zeitempfinden in der Zeit- und Rhythmusauffassung des einstimmigen Chorals und der sogenannten frühen (vor-modalen) Mehrstimmigkeit eine Entsprechung besitzt.⁵⁰

45 Catherine Eagleton, „Clocks and Timekeeping“, in: *Medieval Science, Technology and Medicine. An Encyclopedia*, hg. von Thomas Glick u. a., London 2005, S. 128; Gerhard Dohrn-van Rossum, *Die Geschichte der Stunde. Uhren und moderne Zeitordnung*, München 1992, S. 43.

46 Dohrn-van Rossum, *Die Geschichte der Stunde*, S. 61.

47 Ebd., S. 59. Zur Beobachtung des Sternenhimmels siehe auch Stephen C. McCluskey, „Gregory of Tours, Monastic Timekeeping, and Early Christian Attitudes to Astronomy“, in: *Isis* 81, Nr. 1 (1990), S. 8–22.

48 Dohrn-van Rossum, *Die Geschichte der Stunde*, S. 41–43.

49 Ebd., S. 42.

50 Vgl. Walter, *Grundlagen der Musik des Mittelalters*, S. 135–136.

Nun sind Geistes- und Kulturwissenschaften für rhetorische Suggestion höchst anfällig. Ohne Nachdenklichkeit und mit manipulativer Sprachgewalt ließe sich der Zusammenhang oberflächlich sogleich plausibel machen. Doch soll darauf hier verzichtet und die Frage als Frage begriffen werden. Dazu ist es hilfreich, sich zu vergegenwärtigen, welche Argumentationsstruktur vorliegt: Es handelt sich um die Bildung einer Analogie. So wie man den Umgang mit der alltäglichen Zeit als gefühlt und kontextabhängig bezeichnen kann, so kann man auch die Gestaltung des musikalischen Rhythmus als gefühlt und kontextabhängig bezeichnen. Zur Diskussion gestellt werden muss, ob diese Analogie genügt, um einen tatsächlichen Nexus zu konstatieren. Immerhin – und darin liegt ein substanzieller Unterschied zur eingangs erwähnten Analogie zwischen Kathedrale und Motette – besteht zwischen den in Analogie gebrachten Strukturen eine direkte Verbindung: Musikalische Gestaltung, wie sie im Rhythmus geschieht, schließt stets die Gestaltung von Zeit ein. Dass sich dabei die kulturell spezifische Zeiterfahrung niederschlägt, ist daher zumindest keineswegs unwahrscheinlich.

Es lohnt sich daher, die Geschichte des Zeitverständnisses und der Zeitorganisation weiterzuverfolgen: Zwischen 1271 und 1330 wurde die mechanische Uhr – auch als Räderuhr bezeichnet – erfunden.⁵¹ Wichtigste Teilerfindung war die Hemmung, denn ohne dieses technische Detail wäre keine exakte Zeitmessung über eine längere Dauer hinweg möglich gewesen. Zu Recht wird indes immer wieder darauf hingewiesen, dass eine Erfindung, die von Historikern bis heute oft als eine der für die europäische Kulturgeschichte folgenreichsten bezeichnet wird, zur Zeit ihrer Konstruktion so gut wie keine Spuren hinterlassen hat. Insofern drängt sich einerseits die Frage auf, ob man einem derart unbemerkt in Erscheinung tretenden Objekt eine so große Bedeutung beimessen dürfe. Andererseits wurde die wenig später (1336) erfolgte Einführung der stundenschlagenden Uhr als regelrechte Sensation wahrgenommen.⁵² Alfred Crosby erblickt in diesen Vorgängen einen bedeutenden Einschnitt, weil die mechanische Uhr nicht einfach den kontinuierlichen Zeitfluss imitiert, sondern die Zeit in bestimmte, feststehende Einheiten unterteilt.⁵³ Demgegenüber schränkt Arno Borst ein:

Dass sie [die Erfindung der Uhr] dennoch nicht schlagartig das Bewusstsein von Zeit und Zahl umstülpte, erweist sich daran, dass die Erfindung nur vage [...] zu datieren ist und kein Zeitgenosse uns den Erfinder nennt. [...] Dass die neue Maschine ein Schlagwerk erhielt, also zusätzlich die Funktion einer Glocke übernahm, veränderte das Zeitgefühl nicht von Grund auf.⁵⁴

Um der Problematik gerecht werden zu können, wird man von einer ohnehin naheliegenden Komplexität der Vorgänge ausgehen müssen, die die Parallelität unterschiedlicher Zeitauffassungen erlaubte. Dass nun ein Mittel für eine von den Jahres-

51 Dohrn-van Rossum, *Die Geschichte der Stunde*, S. 90–95.

52 Ebd., S. 106–108.

53 Crosby, *The Measure of Reality*, S. 80.

54 Arno Borst, *Computus. Zeit und Zahl in der Geschichte Europas*, Berlin³2004, S. 103.

zeiten unabhängige Zeitmessung vorhanden war und dass in Form der Schlaguhr diese Zeitmessung auch an die städtische Bevölkerung vermittelt werden konnte, schließt weder einen flexiblen Umgang mit diesen Neuerungen aus, noch schließt es aus, dass unterschiedliche Bevölkerungssegmente unterschiedlich damit umgingen, noch auch, dass traditionellere Formen der Zeitmessung weiterhin parallel genutzt wurden.⁵⁵

Man kann sich im Übrigen fragen, ob der Dokumentenmangel bezüglich der Konstruktion der mechanischen Uhr nicht einfach darauf zurückzuführen ist, dass es sich um einen sehr allmählichen Prozess handelte, oder aber einen Prozess, der nicht öffentlich war, bevor es die stundenschlagende Turmuhr gab. Der Terminus post quem (1271) sagt außerdem nichts darüber aus, wie lange man sich schon um die Konstruktion einer mechanischen Uhr bemühte. Jedenfalls aber scheint die Erfindung der mechanischen Uhr zu besagen, dass ein Bedürfnis nach einem derartigen Zeitmesser vorhanden gewesen war. Den Anklang, den die Erfindung dann im städtischen Umfeld fand, und die überaus rasche Verbreitung, die sie erfuhr,⁵⁶ bezeugt überdies, dass es sich nicht allein um ein astronomisches Bedürfnis gehandelt hat.

Bei all diesen Erwägungen darf man nicht aus den Augen verlieren, dass es nicht klar ist, welche historischen Faktoren als Ursache, welche als Wirkung fungierten. Das griffige Bild der neu erfundenen mechanischen Uhr verleitet zu der einseitigen Frage, welche Veränderungen sie bewirkt habe. Doch nichts nötigt zu der Annahme, die mechanische Uhr habe das Zeitgefühl verändert; ebenso gut (oder besser?) denkbar ist es – abgesehen von der Möglichkeit komplexer Wechselbeziehungen –, dass ein neues Zeitgefühl das für seine Bedürfnisse erforderliche Messinstrument hervorbrachte.⁵⁷ Der genaue Zeitpunkt seiner Erfindung ist dann für die mentalitätsgeschichtliche Veränderung ein sekundäres Datum. Für die gegenwärtige Fragestellung sind drei Elemente dieses Prozesses von Relevanz:

1. Unterteilung der Zeit: Die Uhrzeit wird in kleine, definierte Einheiten unterteilt. „Jetzt schlug die Turmuhr auch die halben und die Viertelstunden, und schon dachte man in Minuten und Sekunden, die bislang nur von Astronomen gebraucht worden waren“, wie es Arno Borst pointiert formulierte, wenn auch – im Sinne seiner differenzierenden und zu Recht gegen den Fortschrittsglauben gerichteten Darstellung – nur mit Blick auf eine von vier Zeitauffassungen, die er voneinander unterscheidet.⁵⁸

55 Vgl. auch Dohrn-van Rossum, *Die Geschichte der Stunde*, S. 111–112, sowie Nancy Mason Bradbury und Carolyn P. Collette, „Changing Times. The Mechanical Clock in Late Medieval Literature“, in: *The Chaucer Review* 43, Nr. 4 (2009), S. 352.

56 Siehe dazu am Beispiel Englands Linne R. Mooney, „The Cock and the Clock. Telling Time in Chaucer’s Day“, in: *Studies in the Age of Chaucer* 15 (1993), S. 105.

57 Vgl. dazu auch die Ausführungen zum Fallbeispiel York in Chris Humphrey, „Time and Urban Culture in Late Medieval England“, in: *Time in the Medieval World*, hg. von Chris Humphrey und W. Mark Ormrod, Woodbridge 2001, S. 105–118.

58 Borst, *Computus*, S. 106.

2. Regulierung der Arbeitszeit: Die Arbeitszeit erfährt, freilich wiederum in einem vielschichtigen, zum Teil auch widersprüchlichen Prozess, eine Neuregulierung.⁵⁹ Seit Ende des 14. Jahrhunderts lässt sich außerdem belegen, dass man sich offenbar bemühte, Gremienzeiten, Marktzeiten, Arbeitszeiten usw. durch eindeutige Stundenangaben zu regeln.⁶⁰ Dabei handelte es sich um eine städtische Erscheinung.
3. Abstraktion der Zeit: Die Zeit wird von den natürlichen Lebensvollzügen abstrahiert. Die Stunde, so wie die anderen Einheiten, besitzen eine von den Jahreszeiten unabhängige Identität.⁶¹ Aaron Gurevich formulierte: „It was in the European city that time began, for the first time in history, to be ‚isolated‘ as a pure form, exterior to life.“⁶² Dieses Zitat entstammt zwar einem jener mit breiten Pinselstrichen gemalten Geschichtsbilder, die von der neueren Historiografie vielfach kritisch hinterfragt wurden.⁶³ Dass es aber nun die Möglichkeit, Zeit des Alltags abstrakt aufzufassen, als eine Option neben anderen gab, ist schon aufgrund des zuvor genannten Faktors – Regulierung der Arbeitszeit, Einführung von Gremienzeiten usw. – evident.

*

In Anlehnung an diese drei Merkmale – Unterteilung, Regulierung, Abstraktion – lässt sich nun die These, die Wandlungen im Umgang mit dem musikalischen Rhythmus hingen mit Veränderungen des Zeitbewusstseins zusammen, spezifizieren:

1. Die Unterteilung der musikalischen Zeit ist seit dem 13. Jahrhundert zu einem expliziten Thema der Musiktheorie geworden. Da Tondauern auf Zeiteinheiten zurückgeführt wurden, stellte sich das gesamte System der Notenwerte als ein System entweder der Addition von Zeiteinheiten oder umgekehrt der Unterteilung von Dauern dar. Wie wichtig der Gedanke der Teilbarkeit war, zeigt sowohl die Aussage des Johannes de Garlandia, dem zufolge die musikalische Zeiteinheit (*tempus*) unteilbar ist,⁶⁴ als auch die Feststellung des Johannes de Muris, die musikalische Zeit könne in Analogie zur allgemein verstandenen Zeit – beides heißt *tempus* – prinzipiell in unendlich kleine Teile untergliedert werden.⁶⁵ Entscheidend für die vorliegende Argumentation ist nicht, ob sich in solchen Aussagen

59 Dohrn-van Rossum, *Die Geschichte der Stunde*, S. 217; Crosby, *The Measure of Reality*, S. 82.

60 Dohrn-van Rossum, *Die Geschichte der Stunde*, S. 220ff. und 267ff.

61 Crosby, *The Measure of Reality*, S. 81–82.

62 Gurevich, „Time as a Problem of Cultural History“, S. 241.

63 Vgl. Dohrn-van Rossum, *Die Geschichte der Stunde*, S. 110–114.

64 Johannes de Garlandia, *De mensurabili musica*, Kap. I, S. 37–38: „dicendum, quod unum solum tempus, prout hic sumitur, est illud, in quo recta brevis habet fieri in tali tempore, quod fit indivisibile“. Siehe dazu auch Erich Reimer im Kommentarband, S. 46.

65 Johannes de Muris, *Notitia artis musicae*, hg. von Ulrich Michels (= *Corpus scriptorum de musica* 17), Rom 1972, Kap. XIII, S. 104: „Tempus est de genere continuorum, ergo potest dividi in quotlibet partes aequales“.

ein neuer Zeitbegriff reflektiere, sondern dass sich die Musiktheorie an einem Problem abarbeitet, das für die musikalische Praxis faktisch zentral geworden ist: der Unterteilung der Tondauern. Auch die mit der *ars nova* assoziierten Diskussionen über Zwei- und Dreizeitigkeit⁶⁶ und über die kleinsten Notenwerte⁶⁷ kreisten um das Problem der Unterteilung von Zeitwerten.

2. Es kommt zu einer grundsätzlichen Neuregulierung des musikalischen Rhythmus. Im 13. Jahrhundert werden feste Notenwerte eingeführt, die in ganz bestimmten Relationen zueinander stehen. Es erhebt sich ein Diskurs, der sich mindestens von der Mitte des 13. bis ans Ende des ersten Drittels des 14. Jahrhunderts erstreckte und an dem so zentrale Autoren beteiligt waren wie Johannes de Garlandia, Franco von Köln, Jacobus von Lüttich und Johannes de Muris. Besonders deutlich kommt der mit dieser Neuregulierung verbundene Organisationswille in den Tabellen zum Ausdruck, mit deren Hilfe Johannes de Muris die Tondauern illustriert (vgl. z. B. Abbildung 1). In der Tat werden spätestens mit den Motetten des 13. Jahrhunderts Werke komponiert, die ohne eine endgültig ausgefeilte, dem Akt der Ausführung vorgeordnete Organisation musikalischer Zeit nicht denkbar wären. Dass teilweise differierende Überlieferungen der Stücke vorliegen, dass die Notation in Einzelheiten verschiedene Lesarten zulässt und dass insgesamt die Motette des 13. Jahrhunderts collageartige Züge aufweist oder als „work in progress“ begriffen werden muss (anachronistische, aber dennoch erhellende Bezeichnungen), verschlägt dabei nichts. Denn grundsätzlich handelt es sich um mehrstimmige Gebilde, die auf prinzipiell gemessenen Dauernwerten beruhen.
3. Die kompositorische Praxis setzt eine Abstraktion des musikalischen Rhythmus voraus. Insbesondere mehr als zweistimmige Kompositionen erlauben es nicht mehr ohne weiteres, Rhythmus prinzipiell von Gefühl und Kontext abhängig zu machen. Schon kurze Zeit nachdem dem Rhythmus ein abstraktes, vorgegebenes System zugrunde gelegt wurde, nutzten Komponisten die damit geschaffenen Möglichkeiten, indem sie die *tenores* in jedem *cursus* einer Motette rhythmisch gleich gestalteten oder aber indem sie die *tenores* zum Teil in sich quasi-isorhythmisch anlegten (vgl. etwa Mo 25, Mo 30 oder Ba 49), aber auch indem sie eine Art Diminuendo am Schluss einer Motette komponierten (wie in Ba 72) oder den Rhythmus bei gleichbleibender Tonfolge veränderten (wie in Ba 73) usw.⁶⁸

66 Ebd.: „Laudabilis autem esset musicus et peritus, qui super idem tempus aequale ipsum dividendo nunc per duas, nunc per tres et ceteras partes integre discantaret“.

67 Jacobus Leodensis, *Speculum musicae*, Bd. 7, hg. von Roger Bragard (= *Corpus scriptorum de musica* 3), Rom 1973, Kap. XV, S. 32: „Cum Antiqui, inquit, semibreves dicant esse indivisibiles, non est hoc verum, secundum Modernos, cum quaelibet trium semibrevis, in quas brevis perfecta ponitur esse divisibilis, iterato divisibilis sit in tres quae minimae vocantur“.

68 Ausgaben: Hans Tischler (Hg.), *The Montpellier Codex*, 4 Bde., Madison 1978–1985; Gordon A. Anderson (Hg.), *Compositions of the Bamberg Manuscript* (= *Corpus mensurabilis musicae* 75), Rom 1977.

Die ausgefeilten Verfahren der Diminution und der Isorhythmie, wie sie im 14. Jahrhundert verbreitet waren, führten solche Kompositionsweisen fort. Auch wenn derartige Begriffe erstens anachronistisch sind und zweitens inzwischen klar ist, dass diese Phänomene nicht als konstruktive Formelemente überbetont und aus ihrem Kontext herausgerissen werden dürfen,⁶⁹ waren sie als Elemente der kompositorischen Praxis jedenfalls umsetzbar. Vollends ist eine Komposition wie Guillaume de Machauts *Ma fin est mon commencement*, die sich um eine Mittelachse symmetrisch spiegelt, ohne das abstrakte Verständnis von musikalischer Zeit nicht konzipierbar.⁷⁰ Sein Text thematisiert diese Eigenart geradezu.

■	3	81	longissima	}	primus gradus
■	2	54	longior		
■	1	27	longa		
■	3	27	perfecta	}	secundus gradus
■	2	18	imperfecta		
■	1	9	brevis	}	tertius gradus
■	3	9	brevis		
■	2	6	brevior		
◆	1	3	brevissima	}	quartus gradus
◆	3	3	parva		
◆	2	2	minor		
◆	1	1	minima		

Abb. 1: Johannes de Muris, *Notitia artis musicae*, Kap. V, S. 79.

*

Dass sich diese musikalischen Wandlungen im städtischen Raum vollzogen, stimmt mit dem Umstand überein, dass auch die allgemeinen Veränderungen der Zeitauffassungen im städtischen Kontext geschahen. Gerhard Dohrn-van Rossum schreibt dazu:

Der Wandel der städtischen Zeitordnung, der synchron mit der Ausbreitung der öffentlichen Uhren im späten 14. Jahrhundert einsetzte, war nicht Resultat politischer Entscheidungen. Es lassen sich weder förderliche oder beschleunigende noch hemmende Instanzen oder Interessen ausmachen. Der Wandel der Zeitordnung war vielmehr ein weitgehend anonymer Vorgang,

69 Siehe dazu Annette Kreuziger-Herr, *Ein Traum vom Mittelalter*, S. 266, sowie nochmals Bent, „What Is Isorhythm?“.

70 Vgl. auch Crosby, *The Measure of Reality*, S. 162–163.

der mit vielen kleinen Schritten in verschiedenen und voneinander unabhängigen städtischen Lebensbereichen einsetzt. Zeitordnung lässt sich also als Prozess der Modernisierung und Verdichtung zeitorganisatorischer Regelungen verstehen.⁷¹

Wie die Verbreitung der stundenschlagenden Uhr wäre dann auch die Mehrstimmigkeit, wie sie seit dem 13. Jahrhundert sich etablierte, ein Ausdruck von gesellschaftlicher Verdichtung und Modernisierung.

Akzentuiert man indes zum einen den geografischen Sachverhalt, dass öffentliche Uhren und die moderne Stundenrechnung ihren Ursprung in Italien haben,⁷² und zum anderen den chronologischen Sachverhalt, dass sich erst für das Ende des 14. Jahrhunderts definitiv die Verbreitung der stundenschlagenden Stadtuhren und die Neuregulierung der Arbeitszeit nach identischen Stunden nachweisen lässt,⁷³ so gestaltet es sich schwierig, eine Beziehung zur Entstehung des gemessenen Rhythmus herzustellen, die um 1200 in Paris einsetzte.

Sowohl mit der räumlichen als auch der zeitlichen Inkongruenz hat sich eine methodisch selbstreflexive Thesenbildung, wie sie hier postuliert wurde, auseinanderzusetzen. Zugespitzt steht damit die Frage im Raum, ob den beiden genannten Inkongruenzen falsifizierende Qualität zukommt. Dies wäre jedoch nur dann der Fall, wenn man von einer direkten kausalen Beziehung zwischen den Phänomenen ausginge, man also argumentieren wollte, dass entweder die mechanische Uhr und die moderne Stundenmessung die Mensuralmusik oder umgekehrt die Mensuralmusik die mechanische Uhr und die moderne Stundenmessung hervorgebracht hätten. Insofern hilft die Beleuchtung dieser doppelten Problematik durchaus bei der Konturierung der Hypothese. Die geografische Problematik gibt Gelegenheit, das den vorliegenden Überlegungen zugrunde liegende Hauptargument zu präzisieren: Vermutet wird nicht, wie oben bereits angedeutet, dass es einen direkten Zusammenhang zwischen Stundenrechnung oder gar mechanischer Uhr und Mensuralmusik gibt, sondern lediglich einen indirekten, nämlich dass zwei Phänomene vorliegen, die auf dieselbe, tendenziell gesamteuropäische Entwicklung, d. h. eine allmähliche Veränderung des Zeitgefühls, reagieren. Dieses Zeitgefühl drückt sich einerseits in einer bestimmten musikalischen Rhythmik, andererseits auch in der Erfindung der mechanischen Uhr aus. Die Übernahme der jungen italienischen Tradition, öffentliche Uhren zu installieren, wird in anderen Regionen bald aufgegriffen, weil die kulturellen Konstellationen offenbar doch soweit vergleichbar waren, dass die neue Apparatur an verschiedenen europäischen Zentren auf Interesse stieß. Zwar dominieren in Dohrn-van Rossums Liste öffentlicher Uhren italienische Städte, beginnend mit Orvieto 1307/08, doch folgen 1325/44 Valenciennes, 1351/53 Windsor

71 Dohrn-van Rossum, *Die Geschichte der Stunde*, S. 250–251; vgl. auch Crosby, *The Measure of Reality*, S. 148.

72 Dohrn-van Rossum, *Die Geschichte der Stunde*, S. 129.

73 Mooney betont allerdings die Geschwindigkeit, mit der sich im 14. Jahrhundert die neue Zeit durchgesetzt hat (Mooney, „The Cock and the Clock“, S. 92).

Castle, 1353 Avignon, 1354(?) Prag, 1356 Perpignon, 1358 Regensburg und 1359 Vincennes.⁷⁴ Und die von Linne Mooney aufgezählten Uhren in England konnten von Dohrn-van Rossum noch gar nicht berücksichtigt werden.⁷⁵ Insofern wäre es irreführend, die mechanische Uhr speziell mit „Italien“ in Verbindung zu bringen.

Dass es sich um ein tendenziell gesamteuropäisches Phänomen handelt, wird nochmals bestätigt, indem wir uns nun dem schwerer wiegenden Problem der Asynchronie zwischen der Entstehung der Mensuralmusik einerseits und der Erfindung und Verbreitung der mechanischen Uhr andererseits zuwenden. In Erwägung zu ziehen sind dabei mindestens folgende Indizien:

1. Die Entstehung der Mensuralnotation war ihrerseits ein langer Prozess:⁷⁶ Der erste theoretische Traktat stammt von ca. 1250; die Diskussionen sind vor 1330 aber nicht abgeschlossen. Und die musikalische Entwicklung reicht von der Modalnotation über die frankonische Notation bis hin zur Notation der *ars nova*. Der endgültig abstrakt vorgeordnete Umgang mit musikalischer Zeit ist also erst gegen 1350 etabliert.⁷⁷
2. Neben der rhythmisch gemessenen Musik existiert weiterhin Musik in freiem Rhythmus. Liturgische Musik wechselte oft abschnittsweise zwischen rhythmisch regulierten und freien Passagen (Choral, Organum, Copula, Discantus). Erst im 14. Jahrhundert verlor das Organum an Bedeutung.⁷⁸ Der einstimmige Choral wurde weiterhin praktiziert. Auch die Musik der Troubadours, Trouvères usw. vollzog offenbar nicht dieselbe Entwicklung.⁷⁹ Die Mensuralmusik repräsentierte nur eine von vielen Spielarten damaliger Rhythmik.
3. In Bezug auf den Wandel des Zeitbewusstseins lassen sich mehrere Symptome benennen, die sich über eine lange Dauer erstreckten:

74 Dohrn-van Rossum, *Die Geschichte der Stunde*, S. 125–128.

75 Mooney, „The Cock and the Clock“, S. 104–106.

76 Die überaus subtilen Darlegungen in Walters *Grundlagen der Musik des Mittelalters*, die in der Musikgeschichte zwischen 900 und 1400 mehrere Wandlungen des musikalischen Zeitverständnisses beschreiben, würden sich mit dieser Beobachtung meistens gut vertragen. Allerdings wird dort aus sehr kleinen Indizien oft sehr viel geschlossen, sodass mir die Schlüsse nicht immer ausreichend gesichert erscheinen.

77 Dass die theoretische Durchdringung des neuen Umgangs mit Rhythmus einige Zeit in Anspruch nahm, könnte mit den konzeptuellen Schwierigkeiten zusammenhängen, die Musiktheoretikern aufgrund der Traditionen, in denen sie sich befanden, und der pädagogischen Sozialisierung, die sie erfahren haben, im Weg standen. Vgl. Max Haas, *Musikalisches Denken im Mittelalter. Eine Einführung*, Bern 2005, S. 440–463.

78 Rebecca A. Baltzer, „How Long Was Notre-Dame Organum Performed?“, in: *Beyond the Moon. Festschrift Luther Dittmer*, hg. von Bryan Gillingham und Paul Merkley, Ottawa 1990, S. 129–130. Umgekehrt vermutet Ernest H. Sanders, dass es bereits im 12. Jahrhundert als Modalrhythmus zu interpretierende Discantus-Passagen gäbe („The Earliest Phases of Measured Polyphony“, in: *Music Theory and the Exploration of the Past*, hg. von Christopher Hatch und David W. Bernstein, Chicago 1993, S. 41–58).

79 Vgl. Aubrey, *The Music of the Troubadours*, S. 246–250.

- a) die im klösterlichen Kontext am Ende des 12. Jahrhunderts zu beobachtende Tendenz, den Besitz einer Uhr zur Pflicht zu machen,⁸⁰
- b) die Streitigkeiten um die Vereinheitlichung der Arbeitsstunde im Zusammenhang mit der Festlegung eines gerechten Arbeitslohns spätestens im 13. Jahrhundert,⁸¹
- c) die Angabe der Tageszeit in notariellen Urkunden seit Anfang des 13. Jahrhunderts, wenn zunächst auch nur in Italien,⁸²
- d) die Erfindung der mechanischen Uhr nach 1271,⁸³
- e) die Einbeziehung der Tageszeiten bei Chronisten des späten 13. Jahrhunderts,⁸⁴
- f) die Einführung der stundenschlagenden Uhr spätestens 1336,⁸⁵
- g) die neuen Arbeitszeitregelungen ab Ende des 14. Jahrhunderts usw.⁸⁶

Vor diesem Hintergrund gewinnt die These, es könne sich um zwei parallele und über grundlegende kulturelle Axiome miteinander vermittelte bzw. verwandte Entwicklungen gehandelt haben, durchaus wieder an Plausibilität. Sowohl die Modalnotation als auch die franconische Notation als auch die mechanische Uhr sind lediglich Symptome dieser Vorgänge, und die genaueren Zeitpunkte, zu denen sie in Erscheinung traten, besitzen eher geringe Aussagekraft. Beide Vorgänge aber erstrecken sich gleichermaßen über einen langen Zeitraum ungefähr zwischen dem 12. und 14. Jahrhundert.

Terminologiegeschichtlich erhält die These zusätzliche Stärkung. In Bezug auf die rhythmische Dauer von Zeit (*tempus*) zu reden, scheint nahezuliegen. Durchsucht man aber die musiktheoretischen Quellen des Mittelalters nach dieser Begriffsverwendung, so sticht ins Auge, dass der Terminus *tempus* für die rhythmische Dauer erst mit der Diskussion über die Regulierung des Rhythmus nach 1250 in nennenswertem Umfang ins Spiel kommt. Der Begriff *tempus* begegnet in Bezug auf Tondauern zwischen 900 und 1200 lediglich in vier mir bekannten Traktaten des Musikschrifttums. Lässt man den äußerst schwer zu interpretierenden und aufgrund seines Kommentarcharakters zwischen antiken und zeitgenössischen Ansichten changierenden Text des Remigius von Auxerre – nämlich seinen Kommentar zu *De nuptiis Philologiae et Mercurii* des Martianus Capella – außen vor, was durch seine direkte Anknüpfung an eine antike Tradition der Metrik legitimiert ist, wie sie auch in Augustins *De musica* vorliegt, so bleiben lediglich drei Texte übrig. Es ist zunächst bemerkenswert, dass keiner von diesen auf einen konkreten aufführungspraktischen Sachverhalt abzielt, sondern dass an den fraglichen Stellen

80 Dohrn-van Rossum, *Die Geschichte der Stunde*, S. 66.

81 Ebd., S. 268.

82 Ebd., S. 208.

83 Ebd., S. 89–90.

84 Ebd., S. 205.

85 Ebd., S. 126.

86 Ebd., S. 277.

abstrakte theoretische Themen behandelt werden, nämlich die Unterteilung der Disziplin *musica* bzw. ihr Gegenstand. Darüber hinaus verschieben alle drei Texte die Frage nach dem *tempus* bezeichnenderweise in eine andere Disziplin. Für Heinricus Augustensis (11. Jahrhundert) gehört das Abmessen der Silben und Zeiten (*tempora*) ausdrücklich nicht zur Aufgabe des *musicus*, sondern zu der des *metricus*.⁸⁷ In dem pseudo-guidonischen Traktat *De modorum formulis et tonarius* heißt es: „Die Dauer (*tenor*) aber ist das Verweilen (*mora*) jeder einzelnen Stimme, die die Grammatiker in Bezug auf kurze und lange Silben auch als *tempus* bezeichnen.“⁸⁸ Und Theinred von Dover schreibt im 12. Jahrhundert: „Musikalische Töne werden gemäß ihren Quantitäten aufeinander bezogen, und zwar bald gemäß ihrer Dauer (*tempus*), was Sache der poetischen oder dichterischen Betrachtungsweise ist, bald gemäß Höhe und Tiefe, was zur musikalischen Betrachtungsweise gehört.“⁸⁹

Tempus rückt als Terminus oder als Gegenstand vor dem 13. Jahrhundert nur an den Rändern der *musica* in den Fokus. Dies könnte damit zusammenhängen, dass der Rhythmus in der Musik viel freier gehandhabt wurde, wie Guido von Arezzo schreibt: „Der Musiker möge bestimmen, aus welchen dieser Unterteilungen [gemeint sind unterschiedlich lange *neumae*] er den sich entspinnenden Gesang bilde, so wie der Metriker bestimme, aus welchen Versfüßen er den Vers zusammensetze, außer dass der Musiker sich nicht so sehr durch gesetzliche Notwendigkeit binde.“⁹⁰ Damit kongruiert die speziell für die Mensuralmusik verwendete Terminologie mit derjenigen, die aus dem Kontext der Messung von Zeiten mittels der Uhr bekannt war. Das berühmte Zeugnis des Robertus Anglicus, aus dem der Terminus *post quem* für die Erfindung der mechanischen Uhr abgeleitet wird, setzt mehrfach das Wort *tempus* ein;⁹¹ und Petrarca erwähnte im 14. Jahrhundert ein noch immer als neu

87 Heinricus Augustensis, *Musica*, hg. von Joseph Smits van Waesberghe (= *Divitiae Musicae Artis*, Ser. A, Bd. 7), Buren 1977, S. 36: „D Qui sunt, qui abusive musici vocantur? M Metrici, qui certo syllabarum et temporum numero modulandis versibus inserviunt.“

88 Anonymus, *De modorum formulis et tonarius*, hg. von Clyde Brockett (= *Corpus scriptorum de musica* 37), Rom 1997, S. 48: „Tenor autem est mora uniuscuiusque vocis, quem et tempus grammatici in syllabis brevibus et longioribus superscribunt.“ Zum Begriff *mora* siehe auch Sanders, „Consonance and Rhythm in the Organum“, S. 285 und Walter, *Grundlagen der Musik des Mittelalters*, S. 143, Fn. 14.

89 Theinred of Dover, *De legitimis ordinibus pentachordorum et tetrachordorum*, hg. und übers. von John L. Snyder (= *Musical Theorists in Translation* 18), Ottawa 2006, S. 146: „Referuntur autem musici soni ad se invicem secundum sui quantitates, aliquando secundum tempus quod poetice vel lyrice considerationis est, aliquando secundum acumen et gravitatem quod ad musicam contemplationem attinet.“

90 Guido Aretinus, *Micrologus*, hg. von Joseph Smits van Waesberghe (= *Corpus scriptorum de musica* 4), Rom 1955, Kap. XIV, S. 167: „Proponatque sibi musicus quibus ex his divisionibus incedentem faciat cantum, sicut metricus quibus pedibus faciat versum, nisi quod musicus non se tanta legis necessitate constringat.“

91 Lynn Thorndike, „Invention of the Mechanical Clock about 1271 A. D.“, in: *Speculum* 16, Nr. 2 (1941), S. 242–243, z. B. S. 243: „Hora equalis vocatur vicesima quarta pars diei naturalis unde si totum tempus diei naturalis divideretur in 24 partes equales quelibet partium illarum diceretur

empfundenes „publicum horologium“, durch das fast alle Bürgerschaften des süd-alpinen Galliens die Zeit (*tempus*) maßten.⁹²

*

Die Seriosität historischer Forschung, die sich freilich grundsätzlich in Abhängigkeit von aktuellen Problemen und Diskussionen befindet, macht es indes erforderlich, sich auf das eigene Erkenntnisinteresse zu besinnen. Zu diesem Erkenntnisinteresse gehört im vorliegenden Falle auch der Nachweis, dass es in der Geschichte der Musik Beispiele für einen inneren Zusammenhang zwischen Musik und anderen kulturellen Faktoren gibt. Die Darstellungen könnten also unbeabsichtigt tendenziös sein. Gerüstet mit solcher Skepsis, stoße ich auf zwei Faktoren, die eine kritische Prüfung herausfordern.

Erstens könnte die Existenz von Tanzmusik vor der Mensuralmusik auf den ersten Blick als Indiz gegen die vorgetragene These erscheinen, denn selbstverständlich hätte sich die Regelmäßigkeit der tanzbaren Rhythmen messen lassen. Die Schwierigkeit lässt sich auflösen, wenn man die Ausführung von Rhythmus in der Tanzmusik nicht als die Umsetzung eines abstrakten, vorgegebenen Schemas interpretiert, sondern als musikalische Realisation regelmäßiger Körperbewegungen. In der Tat schreiben Elisabeth Aubrey und Hans-Herbert Räkel: „Die beschwerten Silben in orchestrischen Melodien spiegeln die körperliche Bewegung von Schritten wider, der dadurch gewonnene Rhythmus ist der Melodie gegenüber heteronom.“⁹³ In diesem Sinne ist es dann akzidentell, dass der Tanzrhythmus zugleich messbar ist. Wir haben es wie im Choral, der frühen Mehrstimmigkeit usw. mit einer aus dem Kontext abgeleiteten Regulierung von musikalischen Dauern zu tun. Allerdings hilft diese Beobachtung, die These nochmals zu präzisieren: Sie besagt nicht, dass Menschen vor der Zeit der Mensuralmusik nicht im Stande gewesen wären, regelmäßige Rhythmen auszuführen,⁹⁴ sondern lediglich, dass musikalische Dauern vor der

una hora equalis et iste hore sumuntur penes ortum partium equinoctialium et est una hora nihil aliud nisi tempus dum oriuntur 15 gradus de equinoctiali“.

92 Franciscus Petrarca, *Epistolae de Rebus Familiaribus et Variis*, Bd. 3, hg. von Joseph Fracassetti, Florenz 1863, Var. XLIV, S. 419: „[...] publicum horologium, quo ultimo invento per omnes fere iam Cisalpinæ Galliae civitates metimur tempora [...]“. Eine Untersuchung der Frage, ob und inwiefern sich auch im Zuge der sich wandelnden Zeiterfahrung der allgemeine Sprachgebrauch aus dem Umfeld Tageszeiten und Dauern änderte, könnte zusätzlichen Aufschluss liefern, kann hier angesichts der außerordentlichen Materialmenge und der Komplexität der zu interpretierenden Quellen nicht geleistet werden.

93 Räkel und Aubrey, „Troubadours, Trouvères“, Sp. 965.

94 Schon Augustinus hob die anthropologische Neigung des Menschen hervor, Handlungen wie Kaufen, Gehen und Kratzen in Analogie zum Puls rhythmisch gleichmäßig auszuführen: Augustinus, *De musica. Bücher I und VI. Vom ästhetischen Urteil zur metaphysischen Erkenntnis*, hg. und übers. von Frank Hentschel (= Philosophische Bibliothek 539), Hamburg 2002, Buch VI, Kap. VIII/20, S. 109. Und in der lateinischen Dichtung war – anders als in den Vulgärsprachen – die quantifizierende Metrik neben der akzentuierenden (rhythmischen) gängige Praxis: Günter Bernt u. a., „Vers-

Mensuralmusik im Wesentlichen nicht als Umsetzungen abstrakter Werte, sondern als Ausführung kontextsensitiver Handlungen zu verstehen waren und dass diese Art des Umgangs mit musikalischen Dauern dem Umgang mit der Zeit des Alltags entsprach.

Der zweite Faktor scheint hingegen mehr falsifizierendes Potenzial zu besitzen: Einige Musiktraktate des frühen und hohen Mittelalters erwähnen die Abmessung von Tondauern mit Hilfe des Schlagens oder Zählens (*plaudere, percuti*), das dem Zweck diene, den Vortrag kürzerer und längerer Töne im Chor zu koordinieren.⁹⁵ In diesen Texten liegt das Augenmerk insbesondere auf den Schlusstönen von Abschnitten, die länger gesungen werden sollten.⁹⁶ Zum Teil scheinen diese Texte nahezu legen, dass die Töne des Chorals prinzipiell eine einheitliche Dauer besaßen.⁹⁷ Wie wir schon sahen, widerspricht dies den derzeit favorisierten Rekonstruktionsversuchen der einstimmigen rhythmischen Praxis. Angesichts der schweren Deutbarkeit der Zeugnisse und ihrer Seltenheit – sie lassen sich auf eine *Scolica enchiriadis*- bzw. *Commemoratio brevis*-Tradition und eine Guido von Arezzo-Tradition zurückführen – wird man sie einerseits nicht überbewerten wollen, obwohl sie aus bedeutenden Quellen stammen. Andererseits darf man ihre Existenz erst recht nicht ignorieren. Es ist auch durchaus nicht abzusehen, ob Theorien metrischer Choral-Interpretation einmal ein Revival erleben werden. Insofern liegt in den Diskussionen über die Aufführungspraxis der einstimmigen Musik ein wichtiges falsifikatorisches Potenzial. Mit einer Falsifikation der These über den Zusammenhang von Mensuralmusik und neuem Zeitgefühl ist nicht so sehr aufgrund der Interpretation von Quellen aus dem 13. und 14. Jahrhundert zu rechnen, sondern aufgrund von Erkenntnissen zur früheren musikalischen Praxis. Immerhin befindet man sich in der komfortablen Position, eine klare Perspektive

und Strophenbau“, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 8, hg. von Norbert Angermann, München 2002, Sp. 1570–1579; Jürgen Leonhardt, *Dimensio syllabarum. Studien zur lateinischen Prosodie und Verslehre von der Spätantike bis zur frühen Renaissance* (= Hypomnemata 92), Göttingen 1989. Ich danke Peter Orth, Köln, für hilfreiche Hinweise.

95 Anonymus, *Scolica enchiriadis de musica*, hg. von Hans Schmid (= Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 5), München 1981, Teil I, S. 86, Z. 384 bis S. 89, Z. 428; Anonymus, *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis*, hg. von Hans Schmid, ebd., S. 176, Z. 295 bis S. 177, Z. 359; Anonymus, *Die Quaestiones in musica. Ein Choraltraktat des zentralen Mittelalters und ihr mutmaßlicher Verfasser Rudolf von St. Trond (1070–1138)*, hg. von Rudolf Steglich, Leipzig 1911, S. 60–62; Guido Aretinus, *Micrologus*, Kap. XV, S. 162–177; Anonymus, *Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini. Liber argumentorum, Liber specierum, Metrologus. Commentarius in Micrologum*, hg. von Joseph Smits van Waesberghe (= *Musicologica medii aevi* 1), Amsterdam 1957, S. 146, 83–154, 84; Aribo, *De musica*, hg. von Joseph Smits van Waesberghe (= *Corpus scriptorum de musica* 2), Rom 1951, Kap. XXI, S. 48–51.

96 Siehe zu diesen Quellen Walter, *Grundlagen der Musik des Mittelalters*, S. 127–131 und 138–153, sowie zu Guido und Aribo Karen Desmond, „*Sicut in grammatica*: Analogical Discourse in Chapter 15 of Guido’s *Micrologus*“, in: *The Journal of Musicology* 16, Nr. 4 (1998), S. 467–493, insb. S. 479–485.

97 Walter, *Grundlagen der Musik des Mittelalters*, S. 130; Desmond, „Analogical Discourse“, S. 484.

für die Falsifikation zu sehen, was in den Kultur- und Geisteswissenschaften leider nicht immer der Fall ist.⁹⁸

Die zuletzt erwähnten Quellen verdeutlichen noch einmal, dass es abwegig wäre zu argumentieren, Menschen früherer Zeit hätten die Möglichkeit, rhythmische Dauern zu zählen, überhaupt nicht gekannt. Konstatiert werden kann sinnvollerweise nur, dass diese Möglichkeit nicht als grundlegendes und generelles Element des musikalischen Rhythmus fungierte. Der Wandel des musikalischen Rhythmus zwischen dem 12. und 14. Jahrhundert ist daher als ein gradueller quantitativer, nicht qualitativer Prozess zu verstehen, innerhalb dessen erstens die Musik aus sich selbst, d. h. nicht als Abbildung eines vorgegebenen Sprachrhythmus oder einer tänzerischen Körperbewegung, rhythmisch abgemessen wurde, zweitens rhythmische Quantifizierung zu einem zentralen, theoriefähigen und in schriftlichen Diskursen ausführlich behandelten Aspekt der Musiktheorie wurde und drittens die Grundsteine dafür gelegt wurden, dass Mensurierung von Musik zunehmend zu einer mehr und mehr Gattungen erfassenden Selbstverständlichkeit musikalischer Praxis und Komposition wurde.

Mit der dargelegten These soll, dies sei am Schluss noch einmal betont, keineswegs impliziert werden, es habe eine direkte Abhängigkeit zwischen der Erfindung der Uhr und der Entstehung der Mensuralmusik gegeben. Vielmehr ist von einem untergründigen Zusammenhang auszugehen, vermittelt über einen gemeinsamen kulturellen Prozess, der die Zeiterfahrung betraf und aus dem nicht zufällig ungefähr gleichzeitig die mechanische Uhr und die Mensuralmusik hervorgegangen sind. Dennoch gibt es auch einige direkte Verbindungen zwischen Tageszeit bzw. Zeitmessung und Musik, die kurz aufgelistet seien, obwohl es sich beweistheoretisch allenfalls um sekundäre Indizien handelt:

1. Im klösterlichen Kontext gab es keine moderne Vorstellung von Pünktlichkeit: Laut Benediktinerregel (6. Jahrhundert) wird Zuspätkommenden der Anschluss an die Liturgie der Vigilien ermöglicht, indem der zweite Psalm der Vigilien sehr langsam und mit Pausen gesungen wird.⁹⁹
2. In der um 900 entstandenen *Commemoratio brevis* wird erläutert, es sei nicht beliebig, wann schneller und wann getragener gesungen werde, sondern dies hänge von Anlass und Zeit ab: „Ferner sind beispielsweise die Psalmen oder jegliche andere Melodie nach Maßgabe des Anlasses und der Zeit [sowie] in Entsprechung zur kleinen oder großen Zahl der Sänger schneller oder demütiger zu singen. Denn es gehört sich auch nicht, den Gesang zu einer jeden (Tages-)Zeit auf eine

98 Karl Poppers Wissenschaftstheorie dürfte immer noch das wichtigste Kriterium für Wissenschaftlichkeit liefern (*Logik der Forschung*, Tübingen ¹⁰1994), und zumindest als regulative Idee muss sie auch die kulturwissenschaftliche Forschung leiten. Allerdings werden in den Kulturwissenschaften immer wieder plausible Thesen formuliert, ohne dass Möglichkeiten ihrer Falsifikation erkennbar wären. Soweit ich sehe, bieten die derzeitigen Diskussionen der Wissenschaftstheorie keine Lösungsansätze für diese Problematik.

99 Dohrn-van Rossum, *Die Geschichte der Stunde*, S. 42.

- hinsichtlich Tonhöhe ununterschiedene Weise (*modus*) vorzutragen (*modulari*). Vielmehr ist die morgendliche Fröhlichkeit mit einer erhöhten Melodie zu besingen als die nächtliche Versammlung.“¹⁰⁰
3. Petrus Damianus (11. Jahrhundert) empfahl dem Weckdienst bei schlechter Sternensicht, die zum Singen einzelner Psalmen benötigte Dauer zu merken, um danach die Zeit zu messen.¹⁰¹
 4. Zumindest die Musiktheorie im engen Sinne gehörte zu demselben Kreis von mathematischen Wissenschaften, zu dem auch die Astronomie gehörte und damit ein Fach, das mit der Konstruktion von Zeitmessern in direktem Zusammenhang stand. Von daher verwundert es nicht, dass im Überlieferungskontext der *Musica speculativa* (wohlgemerkt: nicht der *Notitia artis musicae*, die sich mit *musica mensurabilis* befasst) des Johannes de Muris auch einige *libri ad fabricam horologiorum* o. Ä. anzutreffen sind, was immer sich genau dahinter verbirgt.¹⁰² Allerdings handelt es sich wie bei den meisten Quellen der *Musica speculativa* um Handschriften des 15. Jahrhunderts.
 5. Im 13. Jahrhundert fiel der Bau von Glocken, Orgeln und Uhren in den Tätigkeitsbereich derselben Mechaniker,¹⁰³ und in Jean de Meungs *Roman de la Rose* (um 1230) wird ein Musikinstrument als *orologes* bezeichnet.¹⁰⁴

In der Regel ist die Entstehung der Mensuralmusik in der Musikwissenschaft entweder allein aus dem musikalischen Material abzuleiten oder durch die Übertragung poetischer Verfahren und Merkmale auf die Musik zu erklären versucht worden.¹⁰⁵ Der auf die Geschichte der Zeitwahrnehmung bezogene Erklärungsansatz muss sich nun keineswegs konkurrierend zu solchen anderen Erklärungsansätzen verhalten. Denn es besteht kein Anlass zur Annahme, dass für die Entstehung der Mensuralmusik nur eine einzelne Ursache verantwortlich gewesen sei. Vielmehr können mehrere Ursachen ineinandergreifen, sofern sie sich nicht widersprechen. Insbesondere ist es denkbar, dass die möglichen Ursachen sich in einem gewissen

100 Anonymus, *Commemoratio brevis*, S. 176 und 320–324: „Praeterea quemadmodum psalmi vel alia quaelibet melodia ad rationem causae vel temporis, pro paucitate vero seu multitudine cantorum celsius vel humiliter canendi sunt, nec enim indifferenti altitudinis modo cantum cuiusque temporis modulari oportet, verbi gratia matutina laetitia elatiore canore celebrando quam nocturna synaxis“.

101 Dohrn-van Rossum, *Die Geschichte der Stunde*, S. 61.

102 Siehe die Hss. Mü 5, Ro2 und L1 bei Christoph Falkenroth, *Die Musica speculativa des Johannes de Muris* (= Beihefte zum *Archiv für Musikwissenschaft* 34), Stuttgart 1992, S. 44, 54 und 58.

103 Dohrn-van Rossum, *Die Geschichte der Stunde*, S. 98.

104 Ebd., S. 92.

105 Siehe insb. William G. Waite, *The Rhythm of Twelfth-Century Polyphony. Its Theory and Practice*, New Haven 1954; Leo Treitler, „Regarding Meter and Rhythm in the *Ars antiqua*“, in: *The Musical Quarterly* 65, Nr. 4 (1979), S. 524–558; Margot E. Fassler, „Accent, Meter, and Rhythm in Medieval Treatises „De rithmis““, in: *The Journal of Musicology* 5, Nr. 2 (1987), S. 164–190; Margot E. Fassler, „The Role of the Parisian Sequence in the Evolution of Notre-Dame Polyphony“, in: *Speculum* 62, Nr. 2 (1987), S. 345–374; Roesner, „The Emergence of *Musica mensurabilis*“, S. 41–74.

Abhängigkeitsverhältnis zueinander befinden. Die unterschiedlichen Hypothesen über die Entstehung der Mensuralmusik sollen nun nicht referiert werden, weil sie in der angedeuteten Weise nicht in Konkurrenz zu der hier betrachteten Frage nach der Rolle der Zeitvorstellungen treten. Doch soll anhand eines kurzen Beispiels erläutert werden, inwiefern sich die Erklärungsansätze in einem Abhängigkeitsverhältnis zueinander befinden können: Edward H. Roesner entwickelt seine These im Ausgang einer mehrstimmigen Praxis, für die er den Begriff der „proto-modalen“ Musik heranzieht.¹⁰⁶ Darin sei die zeitliche Organisation weitgehend eine Funktion des melodischen, klanglichen, zeitlichen Gehaltes der Musik gewesen. Entscheidend für diese Musik sei der Wechsel von stabilen und instabilen Klängen gewesen, aus dem nicht nur der erste Modus, sondern auch das Pulsempfinden erwachsen seien.¹⁰⁷ Doch diese Interpretation lässt ihrerseits natürlich wieder die Frage zu, warum sich dieser Übergang genau in der Zeit ereignete, in der er sich ereignete. Hier griffe dann die allgemeinere, auf die Zeitvorstellungen des Mittelalters gerichtete Hypothese.

Ziel der vorliegenden Darstellungen war es, plausibel zu machen, dass sich trotz aller gebotenen Vorsicht sinnvollerweise eine These über einen möglichen Zusammenhang zwischen der Entstehung von *musica mensurabilis* und der Verbreitung einer neuen Zeiterfahrung aufstellen und zum Ausgangspunkt eingehenderer Forschungen machen lässt. Die Einschätzung der Plausibilität der These ist letztlich eine Frage subjektiver Intuition, auch wenn diese sich auf Tatsachen stützen kann, die an sich (soweit Geschichtsschreibung es sein kann) objektiv sind. Sich der These blindlings hinzugeben oder sie schlichtweg abzuweisen, scheinen gleichermaßen unseriöse Haltungen zu sein. Es gibt einen Punkt, auch wenn dessen Bestimmung wieder subjektiv ist, an dem die Leugnung eines kulturhistorischen Zusammenhangs mit Hilfe – oder unter Vortäuschung – von positivistischen Argumenten, etwa dem – zugegebenermaßen überspitzt naiven – Argument, dass es kein explizites Zeugnis gäbe, das den Zusammenhang belege, eigentlich gewagter ist als die Annahme, ein solcher Zusammenhang sei gegeben. Denn eine Hypothese nicht zu denken, ist auch ein Urteil. Nur wird dies leicht übersehen, weil es den Anschein größerer wissenschaftlicher Zuverlässigkeit hat, eine Annahme abzuweisen, sofern sie nicht zweifelsfrei erwiesen ist. In Wahrheit aber ist die Leugnung eines Zusammenhangs ebenfalls eine solche Behauptung, nur eben eine implizite.

106 Roesner, „The Emergence of *Musica mensurabilis*“, S. 48.

107 Ebd., S. 47, 48 bzw. 50.