

Musikwissenschaftliche Vorträge, die sich zu klingenden Kunstwerken äußern wollen, haben immer wieder mit Schwierigkeiten zu kämpfen, wenn sie nicht ein ausschließliches Fachpublikum ansprechen sollen. Kennen die Zuhörer das Musikstück, um welches es geht, oder kennen sie wenigstens dessen entscheidende Partien? Soll der Referent, um diese Kenntnis beim Publikum zu sichern, für eine akustische Wiedergabe der betreffenden Komposition von vorneherein einen ansehnlichen Teil seiner Vortragszeit einsetzen – jenen Teil nämlich, den das klingende Stück darum beansprucht, weil die Musik eine Zeitkunst



Abb. 1. Der Musikerfinder Pythagoras in der Schmiede. Aus der Handschrift München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 2599, fol. 96v; 13. Jahrhundert. – Phot. Bayerische Staatsbibliothek, München.

ist und sich nicht in der Kürze eines bloßen Augenblicks voll vergegenwärtigen läßt?

Um einen Weg aus der umschriebenen Problematik zu finden, fassen wir heute einen Gegenstand ins Auge, der grundsätzlich eines klingenden Eindrucks gar nicht bedarf. Dieses Vorhaben zwingt uns freilich, bald auch in Disziplinen, die außerhalb der Musikwissenschaft liegen, einzudringen, natürlich immer mit jener Vorsicht und Andacht, die dem hierin nicht oder nur zum Teil Ausgebildeten angemessen sind. Man mag hierbei bedauern, daß darüber im folgenden der Anteil der Musikologie etwas zurücktritt; aber andererseits wird man neu bestätigt sehen, daß, so gut wie andere akademische Disziplinen, auch die Musikwissenschaft immer wieder gezwungen werden

Tarent stammendes Fragment in einem Platon-Scholium erwähnt ein auffallend ähnliches, von einem gewissen Hippasos mit vier Metall-Diskoi durchgeführtes Experiment, und demselben Aristoxenos verdankt man auch den Hinweis auf einen andern, von dem Pythagoreer Diokles von Phlius vollzogenen analogen Versuch, und schließlich läßt sich die Pythagoras-Geschichte beim erwähnten Gaudentios aus innern Gründen ebenfalls auf Aristoxenos zurückführen, so daß, alles in allem, mit großer Wahrscheinlichkeit angenommen werden darf, daß die Pythagoras-Anekdote schon bei ebendiesem, im vierten Jahrhundert vor Christus wirkenden «klassischen» griechischen Musiktheoretiker Aristoxenos von Tarent gestanden hat, einem Manne, von dem man, sehr allgemein, etwa sagen kann, daß er eine bis zu den älteren Pythagoreern zurückreichende musiktheoretische Tradition im Geiste des Peripatos ausgestaltet hat. Daß der historische Pythagoras des sechsten vorchristlichen Jahrhunderts selber nicht in diese besondere Schmiedetradition einbezogen werden darf, ist offensichtlich; sein wirklicher Beitrag zur Musiktheorie ist – um doch auch an den Genius loci zu appellieren – etwa von Bartel Leendert van der Waerden umrissen worden, bleibt aber, alles in allem, doch eher dunkel, nicht zuletzt, weil es von Pythagoras keine Schriften gibt und sie möglicherweise nie gegeben hat; daß die Schmiedeanekdote einen letzten Endes magischen Kern bewahre, ist von Walter Burkert vermutet worden, kann uns hier aber leider nicht beschäftigen.

Von den beiden eben genannten frühesten Belegen bei Nikomachos und Gaudentios aus lassen sich nun die Traditionslinien für die Pythagoras-Erzählung innerhalb der Literatur, jedenfalls der frühern Zeit, mit hinreichender Genauigkeit aufdecken: Nikomachos zunächst ist Vorlage für den Neuplatoniker Jamblich im dritten und vierten nachchristlichen Jahrhundert gewesen; er hat die Anekdote auch an den Cicero-Kommentator Macrobius im fünften Jahrhundert weitergegeben, und hier hat sich, wie er selber schreibt, im 14. Jahrhundert der Musiktheoretiker Marchettus de Padua bedient. Ebenfalls aus Nikomachos hat zu Beginn des sechsten Jahrhunderts Boethius die Anekdote übernommen, und da er eine Stelle seiner Vorlage mißverstehen wird, werden bei ihm plötzlich fünf statt, wie bisher, vier Hämmer genannt, ein Umstand, der es ermöglicht, alle späteren Belege, die von fünf Hämmern sprechen, letzten Endes auf Boethius zurückzuführen. Von Boethius, dem Vielgelesenen, findet die Geschichte entschieden den Weg ins Mittelalter und in die Renaissance: Guido von Arezzo im 11. Jahrhundert, etwas später Johannes Gatto-

der Vater der Spielleute, und von dieser Bezeichnung her gilt er erstmals für Isidor von Sevilla als Erfinder der Musik: «Moyses dicit repertorem musicae artis fuisse Jubal, qui fuit de stirpe Cain ante diluvium. Graeci vero Pythagoram dicunt huius artis invenisse primordia ex malleorum sonitu et cordarum extensione percussa.» («Moses sagt, der Erfinder der Musik sei Jubal gewesen, der vom Geschlechte Kains vor der Sintflut stammte. Die Griechen aber behaupten, Pythagoras habe die Anfänge dieser Kunst gefunden aus dem Klang von Hämmern und aus dem Anschlagen gespannter Saiten.») Isidor führt also beide Traditionen an, freilich ohne sich für die eine oder die andere zu entscheiden. Jubal gilt nun, seit ihn Isidor als «inventor» genannt hat, ebenfalls in einer Fülle von Belegen als Erfinder der Musik, sei es allein, sei es, wie bei Isidor, in der Gemeinschaft mit Pythagoras, sei es schließlich in einer dritten Form, die in unerwarteter Weise die Anekdote von Pythagoras in der Schmiede auf Jubal überträgt: Nach dem Kainiten-Stammbaum, den man bei Genesis 4, 1–26 liest, ist Jubal nämlich ein Sohn des Lamech, zusammen mit zwei Brüdern, einerseits Jubal, dem «Vater der Zeltbewohner und Viehzüchter», und andererseits Tubal oder Tubalkain, dem «Vater des Schmiedehandwerks». Die Bruderschaft dieses Schmieds Tubalkain steht nun der Anekdote von Pythagoras in der Schmiede sachlich so nahe, daß eine eigentliche Vermischung zustande kommt, die zum einen die Namen Jubal, Tubal und Tubalkain vielfach verwirrt und die zum andern Jubal die Musik in der Werkstatt seines Bruders Tubalkain erfinden läßt und so das sonst Pythagoras nachgesagte Hammer-Experiment nun von Jubal erzählt.

Ohne für diese neue Version weitere Belege aus der umfangreichen Literatur zu bemühen, dürfen wir hier zusammenfassend festhalten, daß also Pythagoras in der Schmiede, daß Jubal, allein als der Vater der Spielleute (entsprechend der Genesis-Stelle), daß aber auch Jubal in der Schmiede seines Bruders Tubalkain, gleichsam im Gewand des Pythagoras, ja daß schließlich sogar der Schmied Tubalkain allein als Erfinder der Musik gepriesen wird. Die wem auch immer zugewiesene Leistung dieser Erfindung bleibt im übrigen nicht auf die musiktheoretische Literatur beschränkt; sie begegnet auch in mittelalterlicher Vagantenpoesie, etwa in der sogenannten Cambridge Handschrift, mehrfach in der Historiographie, in französischer Dichtung, so im «Champion des dames» des Martin le Franc oder in der «Déploration» auf den Tod des Musikers Ockeghem von Guillaume Crétin; sie findet sich in englischer Poesie, zum Beispiel in einem Gedicht des Musikers William Cornyshe, um 1530, noch viel später in John Drydens Text zu Händels Cäcilien-Ode, und natürlich auch in deutscher Dichtung, etwa, um mit einem Beispiel aus schweizerischem Gebiet zu beginnen, in Hans von Rütis Schauspiel «Noe» von 1546, oder dann

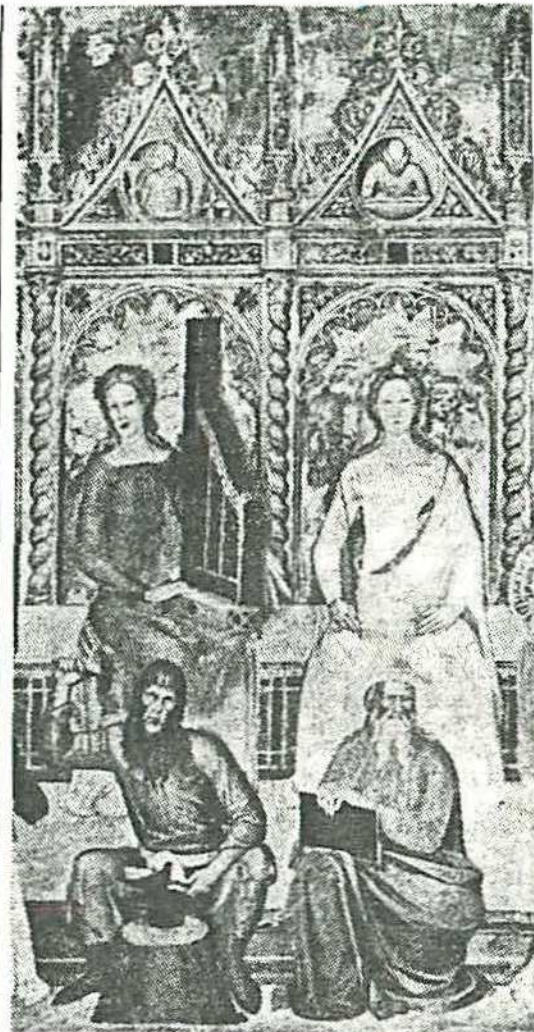


Abb. 3. Tubalcain mit Hammer und Amboss, als Repräsentant der Musik (unten links), zu Füßen der «artes liberales», im Kreise der «artes liberales». Fresko des Andrea da Firenze in der «Cappella degli Spagnuoli» zu Florenz; gemalt 1365. – Phot. Alinari, Florenz.

«artes liberales» im Kreise ihrer Schwesterkünste auftritt. Einige aus der Fülle eines umfangreichen Materials ausgewählte bildliche Zeugnisse mögen diese letzte Erscheinung, ebensogut wie das bisher Ausgeführte, samt einigen späten Ausprägungen unserer Geschichte, veranschaulichen helfen; die geringe Zahl der hier reproduzierbaren Vorlagen zwingt dazu, für größere Gruppen je ähnlicher Thematik jeweils nur eine einzige Probe zu bieten.

Zunächst ist auf die Darstellungen hinzuweisen, die durch Mittelalter und frühere Neuzeit in überaus großer Zahl nachweisbar, Pythagoras oder auch Jubal bei der Erfindung der Musik in der Schmiede zeigen; hier sei ein fast wahllos herausgegriffenes Beispiel aus einer Münchner Handschrift wiedergegeben (Vereleiche Abbil-

am, über die Grenzen ihres engeren Fachgebietes hinauszugreifen, will sie nicht von Anfang an darauf verzichten, bis zum Hauptziel wissenschaftlichen Bemühens, zur Wahrheit, vorzustoßen.

PYTHAGORAS UND JUBAL ALS ERFINDER DER MUSIK

Ausgangspunkt für die folgenden Erörterungen bildet die Beobachtung, daß die meisten Musiktraktate des Mittelalters, der Renaissance und noch des Barocks in einem ihrer propädeutischen Einleitungskapitel «de inventione» oder «de inventoribus musicae» — also «von der Erfindung» oder «von den Erfindern der Musik» — handeln und darin den griechischen Philosophen Pythagoras oder den alttestamentlichen Spielmann Jubal als *Erfinder* der Musik bezeichnen; seltener werden Orpheus, Linos, Amphion, König David oder auch, vor allem seit der beginnenden Neuzeit, Boëthius, Guido von Arezzo oder andere mit der Musikgeschichte verbundene Namen zu den *Erfindern der Musik* gerechnet. Woher stammen nun die beiden wichtigsten Traditionen, die Pythagoras und Jubal zu den «inventores» der Musik machen, und wie verlaufen sie?

Wenden wir uns zunächst dem uns am ehesten als Mathematiker vertrauten Pythagoras zu. Der Vorgang seiner Erfindung wird in den Traktaten häufig näher beschrieben: Pythagoras sei einst an einer Schmiedewerkstatt vorbeigegangen und habe gehört, daß die dort verwendeten Hämmer, beim paarweisen Auftreffen auf dem Amboß, verschiedene musikalische Intervalle erzeugt hätten; er habe daraufhin festgestellt, daß die Klangunterschiede den jeweiligen Größen oder Gewichten der metallenen Hammer-Corpora entsprochen hätten, und er habe, wie etwa noch beigelegt wird, diese nun auch in Zahlenrelationen ausdrückbare Einsicht in einem entsprechenden Experiment mit unterschiedlich gespannten Saiten nachgeprüft und bestätigt gefunden.

Es tut an dieser Stelle nichts zur Sache, daß die Physik die geschilderten Ergebnisse dieser Versuche als unrichtig ablehnt und daß, streng genommen, diese Erzählung eine eigentliche «Erfindung» der Musik weder berührt noch glaubhaft begründet; wesentlich ist hier allein, daß für das Mittelalter und einige folgende Jahrhunderte die Geschichte von Pythagoras in der Schmiede als Erklärung für dessen Rang eines Musik-Erfinders genügt hat und in geradezu kanonischer Art von Generation zu Generation weitergereicht worden ist. Geht man weit genug zurück, so findet man diese Anekdote erstmals beim Neupythagoreer Nikomachos von Gerasa im zweiten nachchristlichen Jahrhundert in griechischer Sprache aufgezeichnet; auch beim etwas jüngeren Gaudentios, einem sonst nicht näher bekannten griechischen Musikschriftsteller, läßt sie sich nachweisen. Woher sie diese beiden Theoretiker seinerzeit bezogen haben, hat schon der vortreffliche Otto Crusius wahrscheinlich machen können: ein von dem Aristoteles-Schüler Aristoxenos von

Affligensis fußen, neben vielen andern, auf ihm, viel später, am Ende des Mittelalters, noch die musiktheoretischen Werke des Franchino Gaffuri, des Adam von Fulda, auch Gregor Reischs «Margarita philosophica» in ihrer musiktheoretischen Partie oder der von Nicolaus Wollck betreute Teil des Lehrbuchs des «Opus aureum musicae» — um nur diese paar Beispiele der Zeit um 1500 anzufügen, fast zufällig herausgegriffen aus einer geradezu unüberschbaren Zahl von Belegen. — Gaudentios andererseits, also der zweite frühe Gewährsmann neben Nikomachos, wird, über eine lateinische Uebersetzung eines gewissen Mutianus, Quelle für Cassiodor im sechsten Jahrhundert; von diesem hat die entsprechende Information Isidor von Sevilla, gestorben 636, bezogen. Wie wichtig dessen «Etymologiae» für die Nachwelt geworden sind, ist längst bekannt, so daß sich die Fülle der Pythagoras-Anekdoten-Belege, die aus Isidor später exzerpiert worden sind, leicht erklärt.

Wir verzichten hier auf eine ermüdende Aufzählung weiterer Autoren, welche die im Lauf der Jahrhunderte geradezu Allgemeingut gewordene Pythagoras-Geschichte ebenfalls bringen, ja wir verlassen den Musik-Erfinder Pythagoras an dieser Stelle vorläufig und wenden uns nun seinem Kollegen Jubal zu. Nach Genesis 4, 21 ist er der «pater canentium in cithara et organo», also

später, bei Abraham a Sancta Clara, ja noch August Kopisch, der Schöpfer der «Heinzelmännchen zu Köln», wählt den Musik-Erfinder Jubal zum Gegenstand eines Gedichts, in welchem er überdies die schon früher etwa vollzogene Verbindung von «Jubal» und «Jubel» auswertet:

«Wer hat zuerst Musik gemacht?

Wer hat sie in die Welt gebracht?

Der Jubal, der Jubal! —

Wer aber war der Jubal? —

Der Jubal war, das weiß man schon,

des alten Lamech junger Sohn;

doch glauben wir, daß er gewiß

nicht Jubal, sondern Jubel hieß.

Denn wo man jubiliert,

wird bald auch musiziert

mit Pfeifen und mit Geigen

zu Liedern und zu Reigen;

und Jubel ist in jedem Land

noch heut der beste Musikant!»

Uebersieht man alle bekannten Zeugnisse, so ergibt sich, daß Pythagoras und Jubal, wo sie das engere Gebiet der Musiktheorie verlassen und in anderen Feldern menschlichen Schaffens auftraten, vielfach auch über ihre Funktion als bloße Erfinder der Musik hinauswachsen und sich als eigentliche Repräsentanten der Musik schlechthin darbieten oder darbieten können; das gilt besonders etwa dort, wo die Musik als eine der sieben

Arten der Wissenschaft (wie Pythagoras zuweisen aufung 1). So gut wie Pythagoras zuweisen aufung allein als philosophische Autorität auftritt, kan Jubal natürlich auch als bloßer Spielmann erscheinen; es sei nur an das bekannte Außenrelief am Campanile des Florentiner Doms erinnert. — Besondere Beliebtheit findet die Szene von Jubal in der Schmiede in der Illustration des «Speculum humane salutis», des «Heilspiegels», und des «Biblia pauperum», der «Armenbibel»; beide wollen dem Betrachter Heils- beziehungsweise biblische Geschichte in leichtfaßlicher und eindrucksvoller Art vor Augen führen, indem sie je ein Geschehnis aus dem Neuen Testament ein, zwei ja drei vergleichbare Ereignisse aus dem Alten Testament entgegenhalten. Die auf Jubal bezogene Schmiedeszene tritt deshalb hier mit der Kreuzannagelung Christi gepaart auf: Es wird die schönste Leistung aus der Schmiedewerkstatt, die durch Hammerschläge gelungene Erfindung der Musik, dem furchtbarsten, mit Hämmern vollzogenen Werk, der Kreuzannagelung, entgegen gesetzt. Als Beispiel diene das Bildpaar aus einer Speyerer Heilspiegel-Druck der frühen siebziger Jahre des 15. Jahrhunderts (vergleiche Abbildung 2). Aus demselben mittelalterlichen Streben nach symbolischen Parallelen wird übrigens in beigegebenen Text vielfach auch die von Jubal in der Schmiede erfundene «melodia» der Musik mit der von Christus am Kreuz hervorgebrachte «dulcissima melodia» verglichen, nämlich seine Bitte: «Vater, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun!» — Als eigentliche Vertreter der Musik schlechthin lassen sich im Bild wiederum sowohl Pythagoras als auch Jubal oder Tubalkain fassen, ohne daß sie gleichzeitig auch als Musik-Erfinder bezeichnet sein müssen; besonders beliebt ist dieses Auftreten, wie schon erwähnt, in Zusammenhang mit der Gruppe der «artes liberales», zu der bekanntlich auch die Musik gehörte. Auch für diese Auffassung von Pythagoras und Jubal lassen sich zahlreiche bildliche Belege beibringen; Pythagoras, Jubal oder Tubalkain können ganz allein für die Musik stehen oder auch mit der meist als Dame vorgestellten «ars musica» zusammen auftreten. Als Illustration sei ein Ausschnitt aus den in der Florentiner «Cappella degli Spagnuoli» angebrachten Fresken des Andrea da Firenze herangezogen (vergleiche Abbildung 3).

In die Jahrhunderte der Neuzeit hinein nachgewirkt hat, wie etwa schon das Gedicht Kopischs gezeigt hat, die Erfinder-Erzählung noch lange, übrigens nicht nur in literarischen oder auch bildlichen Zeugnissen, sondern sogar in Verbindung mit musikalischen Kompositionen. Unten vielen Belegen sei hier allein die Suitensammlung herausgegriffen, die im Jahre 1692 der Münchner Musiker Rupert Ignaz Mayr unter dem Titel «Pythagorische Schmidts-Füncklein» herausgebracht hat; hier ist auch ein Titelbild beigelegt, das die Schmiedeszene mit einem imposanten bärtigen Pythagoras bringt. Und wenn schon von Musikalien die Rede ist, so darf wohl auch angemerkt werden, daß mit der Zeit

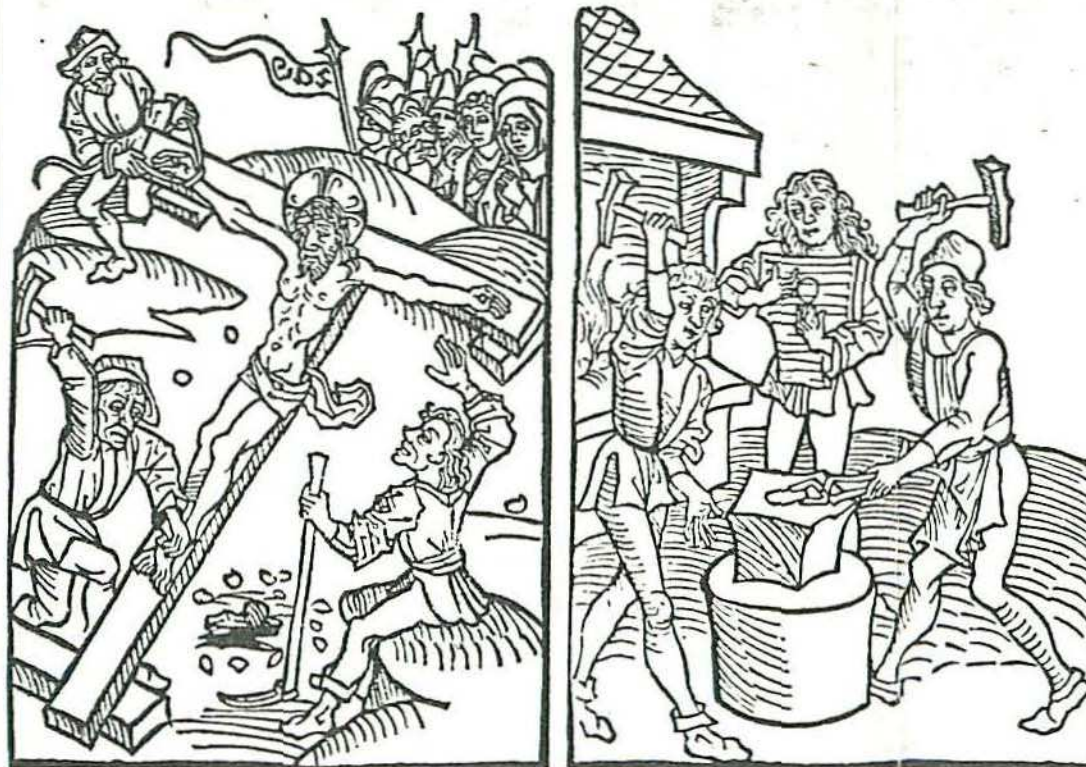


Abb. 2. Kreuzannagelung und Erfindung der Musik. Aus einem «Heilspiegel»-Druck von Peter Drach zu Speyer; nach 1470. — Nach Hans Naumann. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Straßburg 1910.

Schmiedeszene vermutlich auch der Titel «Der musikalische Grobschmied» zu erklären ist, den ein berühmter Variationensatz in einer Klaviersuite Händels von 1720 erhalten hat; jedenfalls ist eine solche Begründung glaubhafter als die erst viel später und überdies sehr schlecht bezeugte Geschichte, Händel sei auf einem Spaziergang vom Regen überrascht worden, habe in einer Schmiede Schutz gefunden und später die Melodie, welche der Schmied dort gesungen habe, zum Thema seiner Komposition gentacht; schon Chrysander hat an dieser Erklärung gezweifelt, allerdings nicht gesehen, daß hier das alte Pythagoras-Motiv weiterwirken könnte. — Welch eigenartige Spätformen der Pythagoras-Geschichte noch möglich geworden sind, zeige ein vorläufig letztes Bild: ein «L'Origine della musica» betiteltes Gemälde im Palazzo Caetani zu Rom, 1786–87 gemalt von Antonio Cavallucci (vergleiche Abbildung 4). «Musica», eine feine junge Dame, schreibt, auf einer größeren Kugel ruhend, Noten auf ein Notenblatt; links sieht man Putten, die auf einem Amboß die Pfeile des geflügelten, mit Köcher ausgerüsteten Amor schmieden. Die entscheidende Figur des Pythagoras oder Jubal ist völlig verlorengegangen; dafür erscheint eine eigenartige, uns in ebendieser Form sonst nicht mehr bekannte Verknüpfung der Musik und — in Amor und seinen Pfeilen ausgedrückt — der Liebe. Für den Anteil der Musik an diesem Bild hilft uns das im 17. und 18. Jahrhundert sehr wichtige Allegorien-Handbuch des Peruginers Cesare Ripa weiter, seine «Iconologia», in erster Auflage 1603 in Rom erschienen: ja es scheint sogar, der Maler Cavallucci habe sich für dieses sein Bild direkt an Ripa orientiert. Dieser schreibt nämlich, die Musik ließe sich abbilden als eine junge Dame, die auf einer Kugel ruhe und Noten schreibe; daneben stehe ein Amboß. Frau und Kugel drückten aus, daß die Harmonie der wahrnehmbaren Musik auf der Harmonie der Sphären, wie sie die Pythagoreer erkannt hätten, beruhe. Soweit Ripa, und soweit der musikalische Anteil an diesem Bild; ob die Einbeziehung des Amor in die alte, aber hier nur noch fragmentarisch erfaßte Schmiedeszene freie Kombination des Malers ist oder ebenfalls eigene, besondere Voraussetzungen hat, müssen wir hier dahingestellt sein lassen.

JUBAL ALS BEWAHRER DER MUSIK

Hat für den Musik-Erfinder Pythagoras, zum Teil auch für Jubal, schon vor bald fünfzig Jahren Hans Oppermann einige Hauptlinien aufzeigen können, so ist für Jubal, den *Bewahrer* der Musik, bisher noch so gut wie nichts geleistet worden; ihm gelte der folgende Abschnitt. Pythagoras tritt als *Bewahrer* der Musik nicht auf und braucht uns darum hier nicht zu beschäftigen.

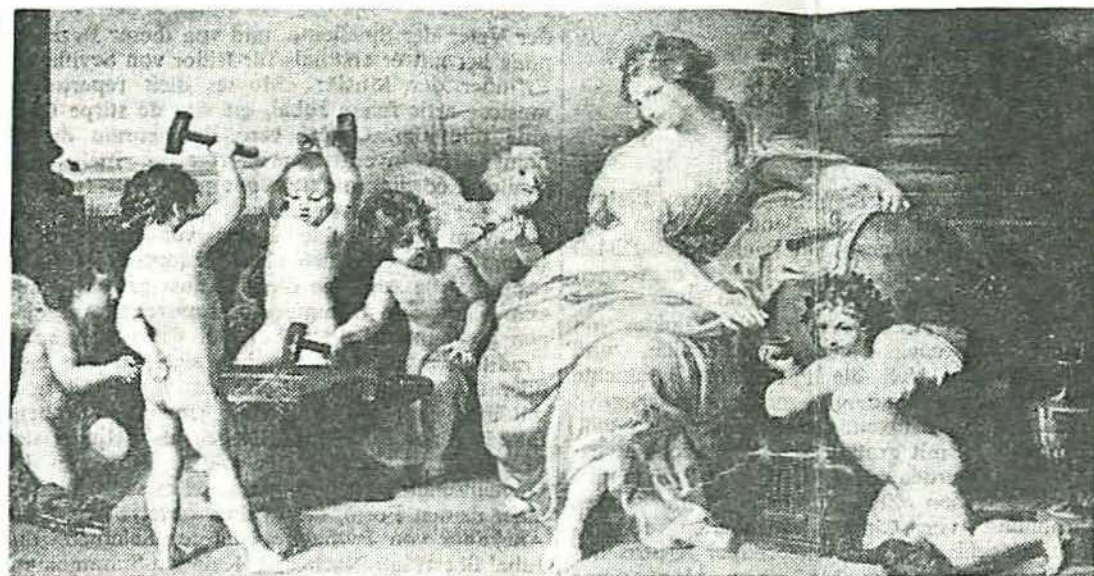


Abb. 4. «L'Origine della Musica», Gemälde des Antonio Cavallucci im Palazzo Caetani zu Rom, 1786/87. — Phot. Ministero della Pubblica Istruzione, Rom.

so daß sehr wohl möglich ist, daß es früher noch mehr Manuskripte gegeben hat, welche diese besondere Lesart mitgemacht haben. Aus einer solchen Handschrift des lateinischen Josephus muß Hrabanus Maurus, Abt von Fulda, gestorben 847, der — soweit wir sehen — früheste Gewährsmann für die nun auf den Musikanten Jubal übertragene Bewahrungsgeschichte, seine Kenntnis bezogen haben, und möglicherweise gilt Ähnliches auch noch für andere Autoren des Mittelalters. Jedenfalls ist nun erklärt, woher diese seltsame Geschichte der Musikbewahrung stammt, und man versteht, warum auch sie in einer ansehnlichen Zahl von Belegen nachweisbar ist: Man liest sie etwa bei den französischen Scholastikern Petrus Comestor und Petrus Riga im zwölften Jahrhundert, und von ihnen haben sie der Musiktheoretiker Jacobus von Lüttich und der anonyme Kommentator von Hugo von Reutlingens Lehrgedicht «Flores musicae» im 14. Jahrhundert bezogen; sie findet sich ferner beim Kleriker Johannes Gallicus im 15. Jahrhundert, etwas später beim Musiktheoretiker Adam von Fulda, 1556 noch in der «Practica musicae» des Hermann Finck: die Reihe der Gewährleute ließe sich leicht verlängern. — Seltener als die Erfindergeschichte ist die *Bewahrer*-Erzählung im Bild zu belegen: Immerhin findet sie sich etwa im sogenannten Tickhill-Psalter, einer wohl in Ost-England unter französischem Einfluß zwischen

1303 und 1308 illuminierten Handschrift; später läßt sich die Geschichte zum Beispiel in einem Straßburger Druck des Hugo von Reutlingen aus dem Jahre 1488 nachweisen, in hübscher Weise kombiniert mit den bereits bekannten Erfinderszenen: oben im Hintergrund Jubal, der *Bewahrer*, samt den beiden Säulen; darunter in der Werkstatt Pythagoras, gerade mit dem Wägen der Hämmergewichte beschäftigt, und rechts im Vordergrund Tubalkain mit einem Gesellen am Amboß (vergleiche Abbildung 5). Etwas später, im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, hat auch der ältere Jörg Breu den Gegenstand auf den kleinen Orgelflügeln in der Fugger-Kapelle zu St. Anna in Augsburg verwertet.

An dieser Stelle glauben wir die seit dem Mittelalter nachweisbaren Belege für Jubal als *Bewahrer* der Musik verlassen zu dürfen. Wir fragen aber noch kurz, woher wohl Josephus das eigenartige Bewahrungsmotiv bezogen habe. Es weist so gut wie alles darauf hin, daß er hier jüdischer Tradition gefolgt ist. Zwar ist der Gedanke, daß wegen der bevorstehenden Sintflut alles Wissenswerte über die Welt auf Steinsäulen aufgezeichnet werden möge, im vierten Jahrhundert vor Christus auch beim spätbabylonischen Autor Berossos festgehalten, aber dieses Zeugnis steht, soweit wir sehen, allein, gegen mehrere, geradezu schlagende Vergleichsstücke aus jüdischem Bereich: Die Prophezeiung und Aufforde-

rung zur Niederschrift auf Stein- und Ziegeltafel liest man, Eva in dem Mund gelegt und an ihre Sohn Seth gerichtet, in einer Adam-und-Eva-Vision jüdischer Herkunft, und im ebenfalls jüdischen Jubiläenbuch findet ein gewisser Kainan nach der Sintflut eine von den Vorfahren in Stein gehauene Inschrift, die — wie bei Josephus — das gesamte astronomische Wissen bewahrt. Das Land «Seiris» in dem, nach Josephus, sich die fragliche Steinsäule erhalten haben soll, ist zwar — wohl in Züge spätantiker Motivvermengung — etwa auch im «Sothis»-Buch des ägyptisierenden, erst kaiserzeitlichen Pseudo-Manetho genannt oder auch in ziemlich späten Heilbüchern des Harpokration, wo bei in beiden Fällen ebenfalls beschriebene Stele aus dem Lande «Seiris» eine Rolle spielen und mit dem Nimbus geheimnisvoller Wissensüberlieferung umgeben sind. «Seiris» ist, in der Form «Seir», aber durchaus auch alttestamentlich und meint in historischer Zeit das Gebiet von Idumäa zwischen dem Südende des Toten Meeres und dem heutigen Golf von Akaba; in nicht-historischem, eher mythischem Sinn kann das Land «Seir» aber auch den Sitz Jahves bezeichnen, etwa Deuteronomium 33, 2 oder Richter 5, 4; das könnte die geheimnisvolle Sphäre begründen haben, welche die seltsamen Stelen aus diesem Lande umgibt. Doch verlieren wir uns nicht in religionsgeschichtliche Spekulationen; alles in allem dürfte, so weit wir sehen, offenbar sein, daß Josephus mit seiner Bewahrungsgeschichte eine im damaligen Judentum gut verankerte Tradition gefolgt ist.

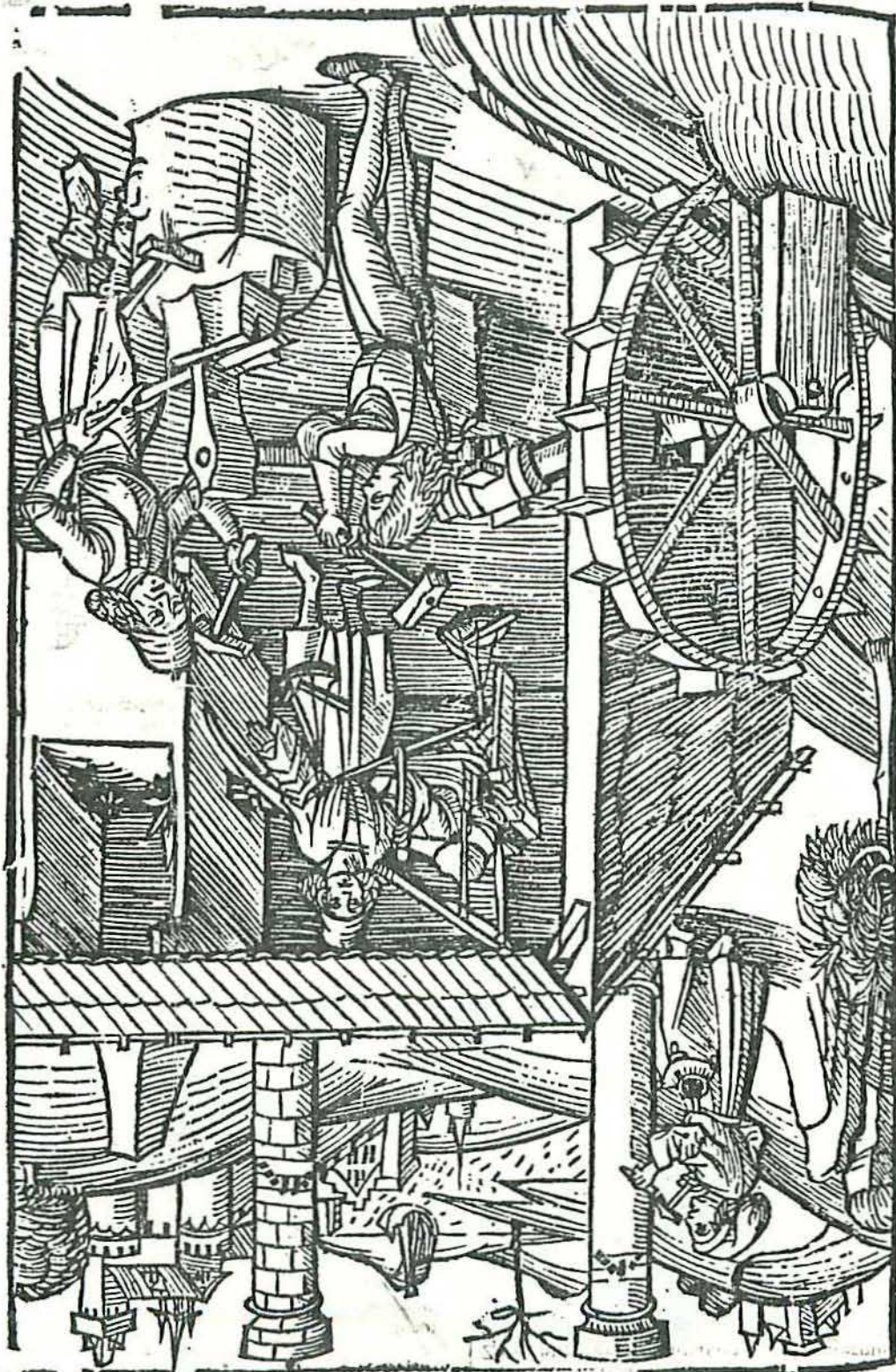
TIEFERE BEDEUTUNG?

In dem Vorgeführten sind Pythagoras und Jubal als «Erfinder» und «Bewahrer» der Musik an uns vorbeigezogen, jeweils als die Hauptgestalten besonderer anekdotischer Traditionen, die seit der Antike über Jahrhunderte hin weitergereicht worden sind, teilweise noch bis in die aufklärerischen Spätzeiten des 18. Jahrhunderts. Sind das — so fragen wir schließlich — eigentlich mehr als zwar charmante, aber eben doch bloße «Blumen am Rande» eines viel breiteren musikwissenschaftlichen Weges?

Gewiß, Johann Jakob Bodmers Wort «von den Grazien des Kleinen» liegt hier nahe. Und doch scheinen die beiden Protagonisten Pythagoras und Jubal darüber hinaus noch eine tiefere Bedeutung zu besitzen, über die sich klar zu werden gerade auch heute nützlich sein kann. Pythagoras und Jubal sind gewissermaßen Polaritäten: zunächst einmal, was ihre Herkunft angeht: so ist der eine der Vertreter der klassisch-antiken, der andere derjenigen der biblischen Tradition. Polaritäten sind die beiden Gestalten aber noch in einem ganz andern Sinne: der Philosoph Pythag-

IN: NEUE ZÜRCHER ZEITUNG
 2. 145 (26. März 1972)

Abb. 5. Bewahrung (im Hintergrund) und Erfindung der Musik. Aus dem Druck der «Flores musicae» des Hugo von Reutlingen; Straßburg, bei Johannes Püss, 1488. — Phot. Öffentliche Bibl., Basel.



Flores musicae

Wiederum ist es die musiktheoretische, auch etwa die historische Literatur des Mittelalters und der Renaissance, der eine besondere, mit Jubal verbundene Erzählung zu entnehmen ist: Jubal, der Spielmannsvater, habe nämlich eine Prophezeiung des Erzvaters Adam gekannt; dieser habe vorausgesagt, es werde eine Weltkatastrophe kommen, und zwar entweder eine Sintflut oder ein Weltenbrand. Er habe deshalb dazu ermahnt, das, was man wisse, auf eine Stein- und eine Ziegelsäule oder -tafel aufzuschreiben, denn, käme die Sintflut, so würde die Stein-, käme dagegen der Weltenbrand, so würde die Ziegelsäule oder -tafel überleben. Adams Aufforderung sei Jubal mit dem Wissen von der Musik gefolgt; er habe diese so vor dem Untergang bewahren können. Die Steinsäule, welche die dann eingetretene Sintflut überstanden habe, sei übrigens im Lande «Seiris» — meist wird dieser Name allerdings als das Land «Syrien» mißverstanden — erhalten geblieben, und diese ganze Geschichte könne man, so wird immer wieder beigelegt, beim Schriftsteller Josephus in seinen «Antiquitates Judaicae» nachlesen.

An dieser Quellenangabe sind bis jetzt die paar wenigen Versuche, hierin Klarheit zu schaffen, gescheitert: der im ersten Jahrhundert nach Christus griechisch schreibende Historiker Flavius Josephus legt zwar am Anfang seiner «Antiquitates» eine Art kommentierter biblischer Frühgeschichte vor, die in der Generationenfolge der alttestamentlichen einigermaßen entspricht: Bei der Erwähnung Jubals nennt er, in Uebereinstimmung mit der Genesis-Angabe, zwar dessen musikalische Leistung, Vater der Spielleute zu sein, verschweigt aber jede andere Auskunft über ihn. Doch sieht man den Josephus-Text hinreichend genau durch, so läßt sich die Bewahrungsgeschichte eben doch in ihm finden; nur wird sie nicht von Jubal und der Musik, sondern, etwas später, von den Söhnen des Seth und der Astronomie berichtet. Damit stellt sich neu die Frage, wie die Bewahrungserzählung denn auf Jubal und die Musik übertragen worden sei. Hier bringt die textkritische Ausgabe des sogenannten «Josephus latinus», die Franz Blatt vor etwa fünfzehn Jahren herausgebracht hat, die wünschbare Klarheit: Dieser «Josephus latinus» stellt eine auf Wunsch des Cassiodor im sechsten nachchristlichen Jahrhundert hergestellte Uebersetzung des originalen griechischen Josephus-Textes ins Lateinische dar; aus ihr allein, nicht aus dem griechischen-Urtext, hat das Mittelalter den Josephus gelesen. In zwei von gesamthaft fast zweihundert Handschriften des lateinischen Josephus, nämlich in einem «Sangermaniensis» (heute in Kopenhagen) und in einem «Nonantolensis» (heute in London), findet sich nun die eben berührte einfache Nennung des Spielmannsvaters Jubal unmittelbar vor jene Textstelle versetzt, welche die Bewahrungsgeschichte bietet; da in dieser die Söhne des Seth nicht mehr namentlich genannt und ihre astronomischen Kenntnisse sehr allgemein umschrieben werden, mußte nun der Eindruck entstehen, Jubal sei der Held dieser Bewahrungserzählung, und folgerichtig gehe es hier um seine Disziplin, eben um die Musik. Die beiden Codices gehören zwar zum selben Ueberlieferungsweig, stimmen aber in ihren Textvarianten nicht durchwegs überein,

ras ist auch der ausgesprochene Repräsentant einer spekulativen Musiktheorie, und der Spielmannsvater Jubal derjenige eines unreflektierten Musikantentums: so haben sie sich in ihren Grundzügen heute dargeboten, und so sind sie im Laufe der Jahrhunderte immer wieder verstanden worden, auch wenn das nicht immer ausdrücklich angemerkt wird. In ihrer Gegenüberstellung sind sie damit gleichsam die namhaft gemachten Sinnbilder für den die ganze Musikgeschichte seit Isidor von Sevilla durchdringenden Gegensatz von «Musicus» und «Cantor», das heißt von Musikgelehrtem einerseits und von praktischem Musiker anderseits. Da diese Scheidung auch heute noch besteht, ist damit ein durchaus aktuelles Thema berührt, eben dasjenige vom Verhältnis von wissenschaftlicher und von praktischer Bemühung um die Musik. Es ist allerdings völlig ausgeschlossen, hier — auch nur in aller Kürze — auf die verschiedenen Gründe einzutreten, die heute beide Bestrebungen voneinander trennen, und in diesem Augenblick und an diesem Ort werden wir selber verständlicher Weise erst noch nur von der Seite des Musikwissenschaftlers votieren können. Unsere Erfahrung lehrt, daß beiden Disziplinen grundsätzlich ihre eigene Freiheit gebührt; keine kann einfach die Magd der andern sein, wie man das eine Zeitlang gemeint hat. Wer sich aber einmal zum Dienst an der Musikologie entschlossen hat, darf nicht, mit einigen Zeitgenossen, vergessen, daß diese seine Wissenschaft sich, im allgemeinen, letzten Endes um Musik bemüht, die zum Tönen bestimmt war oder ist; hier — dies eine Feststellung, die freilich für die Zürcher Verhältnisse zu treffen zum Glück sehr unnötig ist —, hier muß, wo immer dies überhaupt möglich ist, der Ruf nach einer ergänzenden, anregenden oder bestätigenden musikalischen Praxis laut werden, genau so, wie die heutigen Ausführungen auch auf manche andere Disziplin als nur die musikwissenschaftliche haben greifen müssen. Auch wenn wir selber in dieser Stunde einen Gegenstand vorgeführt haben, dessen Besonderheit eine klingende Illustration nicht verlangt, ja nicht erlaubt hat, halten wir entschieden dafür, daß, wo immer möglich, musikalische Wissenschaft und musikalische Praxis sich — bei aller gegenseitig zugestandenen Autonomie — tunlichst ergänzen müssen. Das ist in erster Linie von der Sache her gefordert; in zweiter Linie entspricht es — wie das heute offenbar geworden ist — aber auch einer, zwar bisher wenig bedachten, aber trotzdem vorhandenen und lange zurückreichenden Tradition, die an den ersten Anfang der Musik schlechthin sowohl den Gelehrten, den «Musicus», als auch den «Cantor», den Praktiker, gesetzt hat. Von dieser Tradition aus wollen wir uns auch in Zukunft dankbar daran erinnern, daß beide, Pythagoras und Jubal, die Musik erfunden haben.

Der vorliegende Text diente dem Verfasser am 24. Januar 1972 als Antrittsrede an der Universität Zürich. Die für den vorliegenden Abdruck nötig gewordene Verminderung der Abbildungen forderte gewisse redaktionelle Eingriffe; diese wurden, abgesehen von einigen Aeußerlichkeiten, nur in jenen Textpartien vorgenommen, welche die zahlreichen, anlässlich der Antrittsrede gezeigten Bilder kommentierten.