

die Distanz zur Kunstwirklichkeit und zum poetischen Gehalt von musikalischen Werken. Die Einfühlung in Personen der Musikgeschichte und ein auf der Basis des eigenen ästhetischen Eindrucks entwickelter neuer Umgang mit Sinnlichkeit und Anschaulichkeit in der Kunstbetrachtung gewannen ebenso an Bedeutung wie der literarische Rang einer Historiografie. Umgekehrt suggerierte die Literarisierung die Einheit des Geschichtsverlaufs als Folge von Strukturen und Handlungszügen, durch die hindurch sich ein „wesenhaft anderes Subjekt“ (S. 174) realisierte. Als wichtiges Zeugnis des neuen Geistes darf die Entdeckung der Renaissance bzw. ihre Eingrenzung als Epoche gelten, in deren Kontext auch Wackenroders *Herzenergießungen* und Kleists *Cäcilie*, Thibauts *Über Reinheit der Tonkunst* oder Hoffmanns *Alte und neue Kirchenmusik* zu verorten sind.

Um 1890 setzte abermals ein Wandel ein, der bis in die 1930er Jahre hinein Folgen zeitigte. Den Erfolg von Adlers „Stilgeschichte“ erklärt Meischein mit ähnlichen Bestrebungen in Kunstgeschichte und Germanistik, dem Bemühen um Nähe zum Kunstwerk und der Hinwendung zu Kategorien des „Erlebens“ und des „Lebendigen“. Philologische Arbeit stand dabei, so Meischein, nur im Dienste der Stilkritik, indem man ihr ebenso wie dem Positivismus vorwarf, „das Eigentliche, das hinter den Dingen Stehende“ (S. 250) nicht erkennen zu lassen. In der Gegenwart unterdessen sei das uneinheitliche Paradigma einer „beweglichen Konfiguration dreier Ansätze“ (S. 281) zu beobachten, eines sozialgeschichtlichen, eines kulturwissenschaftlichen und eines hermeneutisch-analytischen – mit dem man die Abirrungen einer Anreicherung der geistesgeschichtlichen und stilkritischen Konzepte mit nationalsozialistischen Inhalten abzuwehren suche –, wie überhaupt „gerade die Vielfalt und die Distanz zu dogmatisch herrschenden Auffassungen von der Musik und ihrer Geschichte zum Programm erhoben“ (S. 280) worden seien. Die Genese dieses neuen Paradigmas, das in Wirklichkeit kein Paradigma ist, stellt Meischein in den Zusammenhang mit einer Vielzahl von Vorgängen, darunter die Studen-

tenbewegung, der Marxismus, die Neugründungen von Hochschulen, ferner die Internationalisierung des Faches und der Wohlstand in der BRD als Grundlage für den Reichtum an Forschungsprojekten und Fachzeitschriften.

Dass die Untersuchung in einer formalen Dopplung des Dargelegten ohne eigenständiges Schlusswort auskommt, darf als Symptom ihrer engen Orientierung an den vorgestellten Texten ausgelegt werden. Dem Wirken einer noch stärker ordnenden und analysierenden Hand wäre womöglich der Nacherzählungscharakter zum Opfer gefallen, der dem Vorhaben hie und da anhaftet. Aber auch das anhand der historischen Quellen dokumentierte Spektrum von Darstellungsoptionen und Erkenntniszielen hätte nicht in einer solchen Breite präsentiert werden können.

(April 2012)

Christiane Tewinkel

*Oswald von Wolkenstein. Die Rezeption eines internationalen Liedrepertoires im deutschen Sprachbereich um 1400. Mit einer Edition elf ausgewählter Lieder. Hrsg. von Christian BERGER. Freiburg i. Br. u. a.: Rombach Verlag 2011. 210 S., Abb., Nbsp. (Rombach Wissenschaften. Reihe Voces. Band 14.)*

Der Band vereinigt Vorträge eines Symposions zu Oswald von Wolkenstein innerhalb des 18. Kongresses „Passagen“ der Internationalen Gesellschaft für Musikforschung 2007 in Zürich. Die fünf kleineren Beiträge, deren Vortragscharakter mehr oder minder beibehalten wurde, nehmen die eine, elf neu editierte Lieder Oswalds die andere Hälfte des rund 200 Seiten starken Bandes ein.

Einleitend skizziert der Herausgeber Christian Berger die Forschungslandschaft zu dem emphatisch und zu Unrecht als „letzter Minnesänger“ titulierten Oswald von Wolkenstein, die vor allem durch offene Fragen nach der Rezeption, Vermittlung, Aneignung, Adaption und schriftlichen Fixierung von Oswalds ein- und mehrstimmigen Liedern geprägt sind. Zunehmend lässt sich aber erkennen, wie erfahren sich Oswald im Umgang mit den Vorlagen und den Regelwerken des einstimmigen Liedes wie

des mehrstimmigen Satzes, die er für seine Zwecke virtuos zu verwenden und umzudeuten weiß, zeigt.

Marco Gozzi demonstriert anhand einer liturgischen Handschrift aus Kloster Neustift aus der Zeit um 1400 (A-Iu 457) auf, wie im unmittelbaren örtlichen und zeitlichen Umfeld Oswalds verschiedene Formen „usueller“ Mehrstimmigkeit gepflegt wurden, so etwa zweistimmige Fassungen des Kyrie *Fons bonitatis* oder des Introitus-Tropus *Salva Christe te quærentes*, aber auch Sätze im organalen Halte-tonstil. Außerdem enthält die Handschrift eine Reihe von Credos in Cantus-fractus-Notation, die Verbindungen etwa zum Repertoire von Hermann Pötzlingers Mensuralcodex St. Emmeram oder der Trienter Codices ziehen lassen. Auch wenn Gozzi die entsprechende Schlussfolgerung nicht verbalisiert, so zeigen die Befunde, dass die sehr verbreiteten Techniken einfacher Mehrstimmigkeit oder die Tradition der Cantus-fractus-Notation auch in Südtirol präsent und damit Oswald zugänglich waren, mit entsprechenden Implikationen für die Bewertung seiner Fähigkeiten im Umgang mit Mehrstimmigkeit und für die Notation der einstimmigen Lieder in den Wolkenstein-Handschriften.

Die beiden folgenden Beiträge beschäftigen sich konkret mit der Frage nach den möglichen Vorlagen für einzelne Lieder aus dem französischen und italienischen Repertoire und den Wegen ihrer Vermittlung bis zu Oswald. Carola Hertel-Geay untersucht die Adaptationen Oswalds, die auf eine Gruppe von französischen Chansons im norditalienischen Codex Reina (F-Pn 6771) zurückgehen, mit Parallelüberlieferung in einer Prager und Straßburger Handschrift und dem Codex St. Emmeram. Die Einzelanalysen machen deutlich, wie vielfältig Oswald seine Vorlagen aufgegriffen und weiterverarbeitet hat: durch direkte Textübernahmen und -anspielungen, aber auch nur als thematische Inspirationsquelle mit eigenständiger Ausarbeitung oder als bewusstes Spiel mit der Tradition des *Amour courtois* im Vorlagentext (*Iour a iour – Frow ich enmagl Stand auff Maredel*), was in jedem Fall eine gute Kenntnis der Originaltexte voraussetzt. Nicht

ausgeschlossen ist damit die zusätzliche Rezeption über Kontrafakturen in der Parallelüberlieferung, wie die von Hertel erwähnte Linie von Jehan Vaillants *Par maintes fois* über *Per montes foys* (mit falscher Auflösung der Abbréviation im Codex St. Emmeram) zu *Der mai mit lieber zal* bei Oswald (mit falscher Lesung des *P* ohne Unterlänge und der üblichen Technik, den Text der Kontrafaktur aus den Anfangsbuchstaben des Ursprungstextes zu gewinnen).

Oliver Huck weist darauf hin, dass sich die Rezeption italienischer Musik im deutschen Sprachraum um 1400 auf eine relativ kleine Gruppe von Ballate beschränkt, die, wie etwa Landinis berühmtes *Questa fancuilla*, zudem offenbar nicht als besonders ausgeprägt italienisch, sondern dem französischen Stil nahestehend empfunden wurden. Jedoch wurden auch die zahlenmäßig überwiegenden französischen Vorlagenstücke durch italienische Handschriften vermittelt, die im Hintergrund standen, als Oswalds Lieder nach der Rezeption etwa im Umfeld der Konzilien von Konstanz und Basel schließlich niedergeschrieben wurden.

Die abschließenden beiden Beiträge thematisieren die Frage nach der Rolle und dem Verständnis von Modalität in Oswalds Liedern. Björn R. Tammen untersucht, inwieweit Oswalds *Es seusst dort her* (Kl. 20) in der Überlieferung der jüngeren Wolkenstein-Handschrift B (1432) als auf *h* transponiertes Phrygisch verstanden werden kann. Muss dieses Unterfangen letztlich – wie von Tammen umsichtig bereits in der Titelformulierung seines Beitrags vermerkt – ein „Versuch“ bleiben, so enthüllt es doch, wie wenig geklärt der modale Erfahrungshintergrund Oswalds ist, ebenso wie die Rolle der Schreiber bei der schriftlichen Fixierung und ihre Kompetenz bei der modalen und satztechnischen Einordnung sowie ihr Verhältnis zum gesanglichen Vortrag Oswalds, mit unmittelbaren Konsequenzen für das Verständnis einer heutigen Edition etwa in Hinblick auf die Verwendung von *Ficta*. Der Vergleich mit der ganz eigenständigen Fassung der älteren Wolkenstein-Handschrift A zeigt hierbei vor allem auch, wie wenig eine stemmatisch

geprägte Textphilologie dem Überlieferungsbefund bei Oswald gerecht werden kann. Letztlich, so auch im Beitrag von Christian Berger und Tomas Tomasek anhand von *Du ausserweltes schöns mein herz* (Kl. 46) und seiner Vorlagen verdeutlicht, muss von einem mehrschichtigen Beziehungsgeflecht zwischen Oswalds Rezeption eines internationalen Liedrepertoires, dessen Adaption und dem Prozess der schriftlichen Fixierung, die etwa auch verschiedene modale Realisierungen erlaubt, ausgegangen werden. Die hieraus gezogenen Konsequenzen setzt Berger in der dem Band mitgegebenen kritischen Edition von elf ausgewählten Liedern Oswalds (darunter sämtliche im Band besprochene) um, wobei jeweils die Fassungen der beiden Wolkenstein-Handschriften bzw. die französischen Vorlagen synoptisch präsentiert und detailliert kritisch kommentiert werden, besonders auch hinsichtlich der Solmisation. Ganz zu Recht mahnt Berger hierbei eine neue kritische Edition des Gesamtwerkes von Oswald für Text und Musik an.

Der Band ist leider nicht ganz frei von Fehlern und Inkonsistenzen (so die parallele Benutzung von „Takt“ und „Mensur“ (S. 37), „aus der Commune“ und aus „der Assumptione“ (S. 38), S. 85 Bsp. 1: nicht „f. 42“, sondern f. 73v, S. 87 Bsp. 3: erster Zuordnungsstrich eine Brevis weiter nach links, S. 93 Bsp. 7: Triplum statt „Tenor“, S. 127: unerklärte Diskrepanz zwischen Textbefund der Quelle und Edition, S. 196: „Reina-Codex“ erst zu nachfolgender Handschrift). Weiterhin führt das Bemühen um synoptische Edition bei den einstimmigen Liedern immer wieder zu unschön auseinandergezogenen Melodiezeilen. Insgesamt stellt der Band aber ein kompaktes Kompendium dar, das ausgehend von Einzelstudien den Horizont verdienstvoll auf anstehende dringende Untersuchungen zum Phänomen „Oswald von Wolkenstein“ weitet und mit der Liededition sowie mit dem Literatur- und Handschriftenverzeichnis einen willkommenen Überblick über den heutigen Stand der musikbezogenen Forschung zu Oswald bietet. (Januar 2012) *Stefan Morent*

*Georg Friedrich Händel in Rom. Beiträge der Internationalen Tagung am Deutschen Historischen Institut in Rom 17.–20. Oktober 2007. Hrsg. von Sabine EHRMANN-HERFORT und Matthias SCHNETTGER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. 358 S., Abb., Nbsp. (Analecta musicologica. Band 44.)*

Der von Sabine Ehrmann-Herfort und Matthias Schnettger herausgegebene Band zu Händels nur zwei Jahre währendem Aufenthalt in Rom befasst sich im Kern mit Fragen nach den Auswirkungen von Händels protestantischer Gesinnung im Hauptsitz der römisch-katholischen Kirche. Bekannt ist, dass Händel der Konversionsgedanke fremd war – und dass er sich einer bemerkenswerten Förderung durch die zeitgenössischen Kirchenfürsten erfreuen durfte. Wie Konfessionskontext, Mäzenatentum und das musikalische Umfeld auf Händels Komponieren einwirkten, ist in diesem Buch so facettenreich wie präzise dokumentiert. Besonders interessant ist der Kongressband deshalb, weil er im Detail Forschungslücken schließt, darüber hinaus aber auch grundsätzliche Themen wie die Kunstpatronage um 1700 behandelt.

Hilfreich ist die dreiteilige Bandkonzeption, welche die sehr unterschiedlichen Beiträge in Beziehung zueinander setzt. Nach einem Vorwort von Silke Leopold, die den „Lutheraner in Rom“ ins Bild setzt, beginnt der Band mit einem ersten allgemeinen Teil, der das Papsttum aus protestantischer Perspektive beleuchtet. Von der Prämisse ausgehend, dass in der Causa Händel „künstlerische Qualität vor Rechtgläubigkeit ging“ (S. 13), versucht Leopold behutsam eine mentalitätsgeschichtliche Unterscheidung von eher protestantisch und tendenziell katholisch gefärbten Kompositionen. Wie diskussionswürdig eindeutige Konnotationen immer sind, zeigt die Autorin einerseits anhand von Gegenbeispielen, andererseits mit dem Hinweis darauf, dass Händels protestantisches Komponieren sich zwischen Luthertum, Katholizismus, Calvinismus und im Umfeld der anglikanischen Kirche positionierte.