

und fachwissenschaftliche Begriffe nicht substituieren, sondern anreichern oder gar ermöglichen kann.

Dieser neue Ansatz bereichert allerdings nicht lediglich die Musikpädagogik, da die Erkenntnisse des Verfassers auch in musikwissenschaftlicher Perspektivierung von erheblicher Relevanz und großem Nutzen sind. Mit der Nobilitierung metaphorischen Sprechens über Musik wird der sich mitunter immer noch hartnäckig haltenden Vorstellung, der Rekurs auf außermusikalische Assoziationen beim Sprechen über Musik sei unangemessen bzw. allerhöchstens als Vorstufe anzusehen, zu Leibe gerückt. Stattdessen postuliert der Verfasser einen „metaphorischen Prozess“ (Kapitel 4), welcher bei den individuellen Äußerungen der Menschen, die sich mit Musik beschäftigen, ansetzt. Der die Kunst umwehende Nimbus des „Unsagbaren“ wird somit zu Gunsten eines Plädoyers für mehr Mut zu sprachlichen Äußerungen seitens der Rezipienten abgelegt, ohne jedoch in die Falle semiotischer Verengungen im Sinne einer linearen Übersetzbarkeit von Musik in Sprache zu geraten. Dabei wird die auf Hans Heinrich Eggebrechts Verstehenskonzept basierende berühmte Maxime „Vom Sinn zum Gehalt“ in der Chronologie „Zuerst Beschreibung der Form, dann Deutung des Gehalts“ ausgehebelt bzw. umgekehrt: Metaphern initiieren einen Verstehensprozess, sollten aber in einem zweiten Schritt ausgestaltet bzw. verdichtet und in einem letzten Schritt an den musikalischen Gegenstand angebunden werden. So ließe sich einer drohenden Beliebigkeit von Bedeutungszuweisungen ebenso wie einer Pauschalisierung von Äußerungen vorbeugen.

Der Zugang zum Musikverstehen über Metaphern wird vom Autor allerdings als Prinzip „gesetzt“; nonverbale Möglichkeiten des Musikverstehens werden nur am Rande gestreift. Auch die Methodik der Auswertung der Textdokumente ist nicht ganz eindeutig; der wissenschaftliche Horizont der Ausführungen schwankt zwischen Hermeneutik und Konstruktivismus. Des Weiteren finden sich im Text einige Wiederholungen, und die unzähligen

Zitate und Annotationen erschweren den Lesefluss.

Der Autor nimmt den Leser tatsächlich mit auf eine Reise durch ein hin und wieder „zerklüftetes Gelände“ (vgl. Kapitel 1.2), welche ihm aber einigen Gewinn bringt und ihn – nicht zuletzt durch den an vielen Stellen selbst von Metaphern durchsetzten Sprachstil – immer wieder zu Höhen ästhetischen Lesegenusses führt.

(September 2011)

Martina Krause

*Die Jenaer Liederhandschrift. Codex – Geschichte – Umfeld. Hrsg. von Jens HAUSTEIN und Franz KÖRNDLE unter Mitwirkung von Wolfgang BECK und Christoph FASBENDER. Berlin/New York: De Gruyter 2010. X, 287 S., Abb., Nbsp.*

Die *Jenaer Liederhandschrift* (J) gehört mit 91 Melodien in Quadratnotation zu Sangsprüchen, Liedern und Leichs zu den wichtigsten Zeugen der einstimmigen mittelalterlichen deutschen Liedkunst. Nachdem der Codex 2007 restauriert und online zugänglich gemacht wurde, versammelt der anzusehende Band die Ergebnisse einer germanistisch-musikwissenschaftlichen Tagung zum Abschluss der Restaurierung. Vorbildlich ist die Internetpräsenz (<http://www.urmel-dl.de/Projekt/JenaerLiederhandschrift.html>): Die Qualität der Aufnahmen ist hervorragend, man kann direkt zu einzelnen Seiten springen, es sind nicht nur die Nummern der Aufnahmen angegeben, sondern auch die in der Forschung verwendeten Foliozahlen. Überdies ist den Digitalisaten eine Startseite vorgeschaltet, die zu zahlreichen weiteren Informationen führt, darunter auch Digitalisaten von zwölf mit J in kodikologischem, paläographischem oder inhaltlichem Zusammenhang stehenden Fragmenten samt detaillierten Beschreibungen. Wünschenswert bleibt nur die eine oder andere Ergänzung: Das genaue Lagenschema im Tagungsband sollte online zugänglich sein, Listen mit Tonautoren und Tönen in der Reihenfolge des Codex und in al-

phabetischer Folge wären bei der Arbeit mit dem Online-Faksimile ebenfalls hilfreich.

Die Mehrzahl der Beiträge des Bandes befasst sich mit Entstehung, Lokalisierung und Konzeption der Handschrift, drei Beiträge betreffen ihre jüngere Geschichte. Musikwissenschaftlichen Leserinnen und Lesern ermöglichen vier Beiträge den Einstieg in die germanistische Forschung. Luise Czajkowski informiert über die Schreibsprache, Klaus Klein erörtert die Zusammenhänge zwischen zwölf Handschriftenfragmenten und J. Gisela Kornrumpf gibt einen Überblick über Textbestand, Einrichtungscharakteristika und Schreiberhände, präsentiert einen Abriss der Forschungsgeschichte und befasst sich mit dem Verhältnis der Randnachträge zum Grundstock. Die Nachträge ordnen sich der Konzeption des Grundstocks unter und zeigen, dass es eine größere Anzahl an Zusatzquellen gegeben haben muss, aus denen wahrscheinlich nicht alles Aufnahme in J fand. Die Lied- und Sangspruchtradierung im nordöstlichen deutschen Sprachgebiet dürfte dichter gewesen sein, als sie sich durch J darstellt. Johannes Rettelbach vergleicht die Bauformen der Töne von J mit denen der rund 120 Jahre jüngeren Kolmarer Liederhandschrift. Im Vergleich erweist sich J als „eigene, unverwechselbare Individualität“ (S. 97) in der Formengeschichte des deutschen Liedes. Die Beiträge von Rettelbach und Kornrumpf zeigen, dass die Literatur- und Musikgeschichtsschreibung die großen Sammelhandschriften nur bedingt als repräsentativ ansehen darf. Das Bild, das sie vermitteln, ist durch spezifische Sammelinteressen bedingt und sollte soweit möglich anhand der Streuüberlieferung und kleineren Sammlungen überprüft werden.

Zwei der drei musikhistorischen Beiträge befassen sich mit Fragen der Notation. Oliver Huck setzt sich anhand der Parallelüberlieferung einiger Melodien mit Robert Lugs These auseinander, die Notation der Haupthand von J bringe eine Feinrhythmik innerhalb der Melismen zum Ausdruck. Sein Vergleich zeigt, dass weder eine Grob- noch eine Feinrhythmik festgehalten wird, und ermöglicht Aussagen über die Gestalt der Vorlagen. Aufgrund

dieser Resultate und seiner Überlegungen zu den epistemologischen Problemen im Umgang mit mittelalterlicher Musik plädiert Huck dafür, Editionen nicht als „Aufführungspartituren“ (S. 112) zu konzipieren, sondern so zu gestalten, dass Musikern wie Germanisten die Auseinandersetzung mit der Spezifik der Notation ermöglicht wird. Franz Körndle geht auf das Basler Fragment ein, das in Einrichtung und Melodie nahezu identisch mit J ist, wobei es aber Hufnagelnotation verwendet. Eine gemeinsame Vorlage dürfte in Quadratnotation aufgezeichnet gewesen sein. Für den in J verwendeten Climacus aus drei treppenförmigen Quadraten kann Körndle Choralhandschriften zisterziensischer Provenienz beibringen, was bei der weiteren Suche nach dem Skriptorium von J hilfreich sein kann. Um diesem näher zu kommen, weist Körndle auf mögliche Vorbilder unter liturgischen Büchern für die zweispaltige Einrichtung hin: Plenar-Missalien aus nord- und westdeutschem Gebiet.

Lorenz Welker fragt nach der Funktion des Codex und sieht die von ihm und Christoph März aufgestellte Hypothese, das außergewöhnliche Format verdanke sich der Bestimmung zum Vortrag durch eine Sängergemeinschaft, nicht bestätigt. Die zum Vergleich ermittelten großen Gradualien und Antiphonare des 14. Jahrhunderts weisen ein deutlich kleineres Format auf (ca. 47x32 cm), was zum Singen aus einem Codex genügt hätte. So erwägt er erneut Repräsentation als Zweckbestimmung: J könnte ein Geschenk König Ludwigs IV. des Bayern oder seines Sohns Markgraf Ludwigs I. von Brandenburg an Rudolf von Sachsen-Wittenberg oder an Günther XXI. von Schwarzburg gewesen sein. Besitzerthesen entwickeln auch Jürgen Wolf und Christoph Fasbender. Wolf hält eine Entstehung im Umfeld des Hofes Rudolfs I. von Sachsen-Wittenberg für wahrscheinlich, während Fasbender die Schwarzburger als mögliche Besitzer sieht.

Für die Fragen nach Entstehung, Auftraggeber und Funktion kommen die Beiträge mit divergierenden Vorannahmen und unter Betrachtung unterschiedlicher Aspekte zu teils

sich ergänzenden, teils sich widersprechenden Hypothesen. Bis auf weiteres wird es wohl bei der Einschätzung bleiben müssen, dass J „um 1330 in Mitteldeutschland für einen Auftraggeber von hohem Rang“ (Startseite der Homepage) gefertigt wurde. Wenn sich auch die Einzelresultate nicht in allen Details zu einem Bild fügen, bieten sie gerade aufgrund der unterschiedlichen Vorgehensweisen neue Ansätze, mit denen sich J genauer im Kontext von Entstehungszeit und -raum verorten lässt. Insgesamt haben Autoren, Herausgeber und die Bibliothek mit der Einrichtung der Internetpräsenz ein Instrument geschaffen, das für weitere Forschung Grundlage und Ausgangspunkt sein wird. Über Kodikologisches und Paläographisches hinaus bieten die Ergebnisse des Bandes Impulse für die musik-, literatur- und kulturgeschichtliche Auseinandersetzung mit volkssprachlicher musikalischer Lyrik im deutschen Sprachgebiet im 14. Jahrhundert.

(Januar 2011)

Stefan Rosmer

*ISABEL KRAFT: Einstimmigkeit um 1500. Der Chansonnier Paris, BnF f. fr. 12744. Stuttgart: Steiner 2009. 348 S., Abb., CD, Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 64.)*

Die musikhistorische Erforschung des 15. und 16. Jahrhunderts war und ist wesentlich auf die Mehrstimmigkeit gerichtet, selbst hinsichtlich der vermeintlichen ‚Kontexte‘ wie der Sozial- oder Institutionsgeschichte. Zweifellos hat das neuartige mehrstimmige musikalische Kunstwerk das Verhältnis des Menschen zur Musik auf fundamentale Weise verändert, auch und gerade dort, wo es von ganz anderen Bereichen als denen der Polyphonie geprägt war. Gleichwohl ist in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung über lange Zeit vernachlässigt worden, dass diese Mehrstimmigkeit nur in Konkurrenz zu anderen musikalischen Praktiken existierte: zur Instrumentalmusik, zum begleiteten Sologesang, zur elaborierten Einstimmigkeit. Das Privileg der Aufzeichnung, also des dauerhaften Eingangs in ein musikalisch-kulturelles Gedäch-

nis blieb hingegen bis weit in das 16. Jahrhundert hinein der vokalen Mehrstimmigkeit vorbehalten, mit einem Anspruch erstaunlicher Ausschließlichkeit; allen anderen Bereichen hingegen war nur in meistens genau umschreibbaren Einzelfällen die Teilhabe an dieser Schriftlichkeit vergönnt. Die einzige Ausnahme bildet der einstimmige Choral, der auch im 15. und 16. Jahrhundert fortwährend neu komponiert und verändert wurde, dem allerdings, als entscheidende Abweichung, das Merkmal der Autorschaft grundsätzlich verweigert wurde. Über die Musikkultur jenseits der Mehrstimmigkeit, sogar (und vor allem) über den Choral, ist nach wie vor viel zu wenig bekannt, und dies ist nicht allein der komplexen Quellenlage geschuldet, sondern der viel zu engen Fokussierung des Forschungsinteresses auf schriftliche Polyphonie. Aber auch einstimmige Vokalmusik kann, wie zum Beispiel aus den Zeugnissen über Leonardo Giustinian erkennbar, einen expliziten Kunstanspruch tragen, obwohl ihr die Aufzeichnung verweigert wurde (sogar in den Texten, die erst nach seinem Tod fixiert worden sind).

In der Forschung ist nur gelegentlich (und folgenlos) für eine vorsichtig erweiterte Perspektive plädiert worden, so schon früh bei Manfred Bukofzer oder Theodore Karp, später bei David Fallows, jüngst auch bei Alejandro Planchart in seinen Studien zur *L'homme armé*-Melodie oder bei Rob Wegman, der daraus gleich einen pointierten Zweifel am Paradigma der Mehrstimmigkeit überhaupt gemacht hat. Die Bremer Dissertation von Isabel Kraft, mit einigen Jahren Verzögerung im Druck erschienen, setzt an dieser Problemlage an, da sie einer der wenigen Quellen einstimmiger Überlieferung um 1500 gewidmet ist. Die Handschrift F-Pn f. fr. 12744 hat zwar seit dem 19. Jahrhundert immer wieder Berücksichtigung in der Forschung gefunden, stets jedoch unter den verzerrten Prämissen des ‚Volkliedes‘ oder des negativen Korrelats zur Mehrstimmigkeit. Die Verfasserin hingegen will in ihrer Studie, wie sie schon in ihrem Vorwort darlegt, diese Vorurteile weitgehend abstreifen und einen neuen, unvoreingenommenen Blick auf das Manuskript versuchen,

auch, um gleichsam einen unbelasteten phänomenologischen Befund zu erheben. Diese ‚dekontextualisierte‘ Herangehensweise mag neutralisierend-puristisch erscheinen, doch angesichts einer so instabilen Forschungslage hat sie zweifellos ihre Berechtigung.

Im Grunde handelt es sich hier um eine traditionelle Handschriftenuntersuchung, allerdings aus veränderter Blickrichtung, da es nicht um die Sicherung eines Bestandes, sondern um die Erschließung einer Lakune geht. Die Dissertation zerfällt in drei Hauptteile, eine ausführliche Untersuchung zur Provenienz, eine umfangreiche Beschreibung sowie einen Katalog, der gleichsam eine Art von ‚allusivem‘ Konkordanzverzeichnis aufweist, also ein komplex aufgeschlüsseltes Beziehungsgeflecht, das weit mehr als bloße Parallelüberlieferungen enthält. Eine ausgezeichnete CD mit Reproduktionen, Übertragungen, zahlreichen weiteren Listen und der Aufbereitung eines memorativen Traktats (F-Psg 2521, f. 96–99) rundet die Dokumentation ab.

Die Untersuchung von Isabel Kraft lässt keine Wünsche offen. Umrahmt von zwei grundsätzlichen Überlegungen zum Status der Einstimmigkeit stellt sie das Manuskript in einen übergreifenden Überlieferungskontext, wobei der tatsächlichen ‚Parallelhandschrift‘ F-Pn f. fr. 9346 (Manuscrit de Bayeux) eine fundamentale Rolle schon deswegen zukommt, weil es die einzige vergleichbare Quelle nur mit einstimmiger Musik ist. Die von Stephen Bonime 1975 aufgestellte These, das Manuskript habe mit Anne de Bretagne zu tun, erfährt keine Bestätigung, aber auch keine Widerlegung – was den Umgang mit der Quelle nochmals komplizierter macht. Denn in der ausgiebigen Beschreibung wird eine planmäßige, aufwendige Herstellung erkennbar (freilich vom subtilen optischen Erscheinungsbild auch naheliegend), die schließlich mit Techniken der *ars memoriae* in Verbindung gebracht wird. An diesem Punkt spitzen sich die Überlegungen zu, sie haben hier ihren Fokus. Denn die Isolation des Codex legt die Frage nach seiner Intention nahe, nach dem Stellenwert einer Praxis, die

eben keine solche ist, sondern lediglich einen Ausnahmezustand bezeichnet. Ähnliche Fälle wie die einhundert Jahre früher entstandene Handschrift GB-Lbl Add. 29987 provozieren vergleichbare, jedoch bisher nie systematisch erwogene Fragen nach der Bedeutung von Schriftlichkeit nicht als Regel-, sondern als isolierter Ausnahmefall, und zwar für das historische Bild der Musikkultur insgesamt. Bei aller Sorgfalt und Feinsinnigkeit der Argumentation kann man hier auch Bedenken haben, obwohl ein so überlegter, differenzierter Deutungsvorschlag im Umfeld eines weitgehenden Schweigens in der Forschung mehr als begrüßenswert ist.

Isabel Krafts Studie, formuliert in wohlthuend unspektakulärer, nachdenklicher Diktion, ist ein gründliches, sorgfältiges, vorbildlich gestaltetes und redigiertes Buch. Rein formal bleibt die Übernahme der amerikanischen Praxis von extrem leserunfreundlichen Literatursiglen und Handschriftenkürzeln, die nicht RISM entsprechen, bedauerlich, erschwert dies doch die Rezeption außerhalb des engsten Kreises der Fachkollegen. Dennoch bereichert diese ausgezeichnete Arbeit unsere Kenntnis nicht nur der Musik um 1500 erheblich, sie regt vielmehr auf unterschiedliche Weise zur grundsätzlichen weiteren Reflexion über die Rolle von Schriftlichkeit und Mündlichkeit, von Mehr- und Einstimmigkeit, von Kunstbegriff und Reproduktionskontexten an. Kurzum: Das Bild der musikalischen Renaissance wird bereichert, differenziert und auf eine kluge, abwägende Weise an einem bestimmten Punkt korrigiert.

(Dezember 2011)

Laurenz Lütteken