

Damit wurde die Anzahl von Arbeitskräften, die angemietet werden konnten, deutlich geringer. Dies hätte man, ohne die Zeit vor den Pestwellen zu berücksichtigen, bereits als ausreichenden Grund für den Verfall der Leibeigenschaft halten können. Jedoch kann Bailey zeigen, dass dies nicht der einzige Grund gewesen sein konnte. Schon bevor die Pest in England ankam, hatten die Grundstücksbesitzer mehrere verschiedene Methoden für die Verwaltung ihrer Güter praktiziert. Weiter schreibt Bailey: „Villeinage had effectively reached its high point in the thirteenth century, because the development of the common law acted as a subsequent barrier to both the enserfment of new groups of people, and to the relegation of free tenures into villeinage“ (S. 13). Aus welchen Gründen und durch welche Regelungen das „Common Law“ dies vollbrachte, beschreibt er leider nicht weiter.

Die vier großen Grundbesitztümer und zwei Grundstückseigentümer, die untersucht werden, sind Walsham-le-Willows, Merton College Oxford, Aldham, Tingewick und Upper Heyford, der Abt von Bury St. Edmund, und die Herzöge von Norfolk. An einigen Fällen, z. B. Tingewick und Upper Heyford, kann man die Veränderungen im Verhältnis zwischen Eigentümer und Leibeigenem bzw. Mieter anhand von Grundstücksverkäufen nachvollziehen. Tingewick wurde von einem Priorat und Upper Heyford von einer Familie an das New College Oxford verkauft, und das College hat seinen Umgang mit den Leibeigenen gegenüber den vorigen Herren geändert. Bailey hat seine Daten in Tabellen zusammengestellt, die die Anzahl von „incidents“, die Werte von Grundstücken und die Häufigkeit von Gebühren beinhalten. Gebühren fallen an als „merchet“ (Erlaubnis zu Heiraten), „heriot“ (bezahlbar bei dem Tod von Leibeigenen), „childwite“ (für ein uneheliches Kind) und als „millsuit“ (Mühlgebühr). Dazu vermerkt Bailey, wie die Menschen in den Quellen beschrieben werden, nämlich als „nativi“, „nativi de sanguine“, oder „terre native tenentes“ (S. 57).

Durch diese Daten sind nicht nur die oben genannten Chronologien entstanden, sondern sie ergeben auch einen guten Überblick darüber, welche Verhältnisse als üblich betrachtet werden dürfen und welche eher als Ausnahmen zu behandeln sind.

Baileys quellenbasierte Methodologie ergibt überzeugende Resultate und liefert so eine interessante Neufassung der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte von East Anglia und den South Midlands. Das Buch ist sicherlich für diejenigen, die sich mit diesen Themenbereichen beschäftigen, ein großer Gewinn. Für das musikwissenschaftliche Publikum bietet es jedoch nur wenige Anhaltspunkte. Wir erfahren z. B., dass die große benediktinische Institution, St. Albans, sehr wenig Geld von Eltern, die als Leibeigene galten, verlangte, um deren Kinder auszubilden, woraus Bailey den Schluss zieht: „the monks were actually recruiting bright young talent into its [the Abbey's] own school“ (S. 46). Dies ist aber nur eine Randbemerkung. Baileys Forschung könnte denjenigen als nützlicher Kontrapunkt dienen, die insbesondere mehr über die soziale Lage in England zu der Zeit erfahren möchten, als musikalische Reaktionen zur Pest verfasst wurden. Jedoch handelt es sich bei dem Buch nicht um ein absolutes Muss für die eigene musikwissenschaftliche Bibliothek.

(Januar 2017)

Miriam Wendling

*OLGA GERO: Dietrich Buxtehudes geistliche Vokalwerke. Texte, Formen, Gattungen. Uppsala: Uppsala Universitet 2016. 427 S., Abb., Nbsp., Tab. (Studia musicologica Upsaliensia. Nova series. Band 26.)*

Die geistlichen Vokalkompositionen Dietrich Buxtehudes sind mehrheitlich als „Organistenmusik“, also für gottesdienstliche Zwecke komponiert worden: Sie entstanden nicht unbedingt für die von Buxtehudes Vorgänger Franz Tunder übernommene Form der geistlichen Abendmusiken, für die er

größer dimensionierte Werke schuf, obwohl Buxtehude an St. Marien zu Lübeck nicht für die Aufgaben des Kantors zuständig war. Die Anzahl der erhaltenen Vokalwerke Buxtehudes ist – vor allem gemessen an ihrer Verbreitung – allerdings erstaunlich: Erhalten sind immerhin 122 Werke für Singstimmen und Instrumente und zwei lediglich fragmentarisch überlieferte Kompositionen. Der auch für Buxtehude verbreitete Begriff der „Kantate“ ist allerdings nur bedingt auf diese Kompositionen anzuwenden, wenngleich sich unterschiedliche Gattungsgestalten beschreiben lassen.

Angesichts dieses Reichtums ist unter kultur-, liturgie- und gattungsgeschichtlichen Perspektiven die Frage, wie einander entgegengesetzte Einzelgattungen bei Buxtehude sich präsentieren und schließlich wirkungsgeschichtlich relevant verschmelzen, sehr berechtigt. Olga Gero widmet ihre an der Universität Leipzig angenommene Dissertation der Frage, mit welchen Mitteln Buxtehude den Gesamteffekt von Texten wiederzugeben vermag und inwiefern seine Musik eine unabhängige Gestaltung erfährt, die autonom und nur bedingt abhängig von der ihr zugrundeliegenden Textgestalt erscheint. Sie bezieht sich auf die zu Buxtehude bereits erschienenen Studien, die nur selten „einen direkten Bezug zur Vokalmusik von Buxtehude“ (S. 16) aufweisen; die Verfasserin meint damit vor allem die von ihr in den Mittelpunkt ihrer Beschäftigung gerückte Frage der Textvertonung und -deutung bei Buxtehude. Ob es noch im 21. Jahrhundert notwendig ist, gegenüber den Sottisen Philipp Spittas apologetisch für Buxtehude einzutreten, sei dahingestellt – tatsächlich gehört aber die Auseinandersetzung mit dem Vokalœuvre Buxtehudes seit langem zum Kerngeschäft derjenigen, die sich mit dem protestantischen Repertoire des 17. Jahrhunderts auch analytisch befassen und seitdem versuchen, das Repertoire zu kontextualisieren. So versteht etwa Martin Geck schon 1965 die Aria-Kompositionen Buxtehudes als Zeug-

nis einer Musik aus pietistischem Geist und sieht demgemäß in der Aria das Zentrum des Schaffens Buxtehudes – eine plausible, auf subtile Analysen der Funktion des Lieds im pietistischen Denken gestützte These, die aber analoge Erscheinungen außerhalb des pietistischen Kulturraums außer Acht ließ und die Relation der Aria zu anderen figuralen Gattungen im Œuvre Buxtehudes vernachlässigte. Gecks Darstellung wurde in der Folge mehrfach ergänzt oder korrigiert.

Die Frage nach einer Textvertonung, vor allem aber nach einer Deutung durch die Komposition als hermeneutisches Kerngeschäft, ist eine Sisyphus-Aufgabe, der sich Olga Gero in ihrer Arbeit stellt – und der sie nur bedingt gerecht wird. Dazu ist ihre Auseinandersetzung mit dem Korpus auch zu sprunghaft: Einer Identifikation der Quellen Buxtehudes – die nach wie vor nur sehr lückenhaft gelingen kann – folgt der Versuch, sich erneut zur Gattungssystematik zu äußern. Beide Ansätze kommen nicht ohne Aus- oder Rückgriffe auf stilkritische Analysen aus; wenn die Autorin anschließend den Löwenanteil ihrer Arbeit, nämlich das Kapitel „Schreibweise und Stil“, stilkritischen Untersuchungen widmet, müsste sie den Leser durch ständige Querverweise auf ihre ursprünglichen Untersuchungsergebnisse leiten – worauf sie ebenso verzichtet hat, wie auf eine schlüssige Untergliederung, die ja entweder systematisch nach Gattungen (trotz der zahlreichen Überschneidungen) oder gar chronologisch (trotz der zahlreichen Unsicherheiten) hätte erfolgen können.

Der Verzicht auf einen schlüssigen Leitfaden verstellt, dass die Verfasserin andererseits auch zu sehr bemerkenswerten und überzeugenden Ergebnissen kommt. So sind ihre Studien zur Metrik der den Vokalkompositionen zugrundeliegenden Texte sehr instruktiv und kundig. Die literaturwissenschaftliche Vernetzung ist deutlich, muss aber – auch angesichts des liturgischen und kulturhistorischen Orts der Kompositionen – notwendigerweise flankiert werden durch

eine eingehende Untersuchung des Frömmigkeitskontexts, in dem die Werke entstanden sind. Gero verweist zwar etwa immer wieder auf insbesondere ikonographische Zusammenhänge – die Reproduktionen der Bildtafeln von Anton II. Wierix im Anhang sind sehr anschaulich –, die Studie verbleibt aber an den Stellen an der Oberfläche, wo eine tiefgreifende Analyse auch Aufschluss über die Verwurzelung der Vokalwerke Buxtehudes in der Frömmigkeitsgeschichte seiner Zeit geben könnte. Verwunderlich ist ferner, dass Gero für ihre kompositionstheoretischen Überlegungen offenbar scharf zwischen kontrapunktischer und „vertikaler“ Schreibweise unterscheidet – und sich nicht scheut, zwischen diesen im 17. Jahrhundert wie im vorangehenden Jahrhundert untrennbaren Perspektiven einen Gegensatz zu konstruieren (so auf S. 145). Eine Näherung über Aspekte modellbasierten Komponierens wäre dem Werk angemessener gewesen und sicherlich historisch legitimer als die von der Verfasserin gelegentlich herangezogene Funktionstheorie – die etwa bei der Erarbeitung der Chaconne-Formen (z. B. S. 257) ein einfaches Modell wie die Quintfallsequenz verstellt. Hin und wieder stolpert die Verfasserin über die von ihr selbst ausgelegten hermeneutischen Fallen – oder verstrickt sich in apologetischen Sätzen, die direkt einem anderen Jahrhundert entsprungen zu sein scheinen, so auf Seite 286: „Solch eine elegante Struktur des Werkes, eine besondere Klangfarbe seines instrumentalen Ensembles und eine auserlesene Textvertonung lassen es zu den Meisterwerken zählen.“ (Dass die Autorin konsequent die schon seit einiger Zeit ungebräuchliche Form des Vornamens „Dietrich“ anstelle des verbürgten „Dieterich“ nutzt, ist symptomatisch zu nennen.)

Insgesamt ist die Lektüre des Buchs durchaus anregend angesichts der vielen (wenn gleich vielfach offengebliebenen) Ansätze der Verfasserin. Zu fragen ist auch nach der Lektüre des eindrucksvollen Kompendiums, ob das Schaffen Buxtehudes tatsächlich einen

Paradigmenwechsel im musikalischen Denken, in der Gestaltung der Form und in der Verselbständigung der Musik darstellt, wie die Autorin konzediert – auch gemessen am umfangreichen Schaffen seiner Zeitgenossen, die (wie etwa Johann Philipp Förtsch, Kaspar Förster oder Johann Nicolaus Hanff) ja weiterhin von der Forschung bislang nur sehr stiefmütterlich behandelt werden. Die ausführliche Auseinandersetzung mit dem protestantischen Repertoire des 17. Jahrhunderts und seinem kulturhistorischen Umfeld bleibt ein Desiderat, vor allem angesichts der Fülle an wiederentdecktem und inzwischen erschlossenem Quellenmaterial insbesondere aus dem deutsch-dänischen Grenzgebiet.

(Januar 2018)

Birger Petersen

*PETER WOLLNY: Studien zum Stilwandel in der protestantischen Figuralmusik des mittleren 17. Jahrhunderts. Beeskow: ortus musikverlag 2016. VII, 507 S., Abb., Nbsp., Tab. (Forum Mitteldeutsche Barockmusik. Band 5.)*

„Bis heute steht die Erschließung und Bewertung großer Teile des überlieferten musikalischen und archivalischen Quellenmaterials noch aus.“ (S. 13.) Diese Feststellung bildet für Peter Wollny die Grundlage für eine Darstellung der protestantischen Kirchenmusik der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Dem genannten Umstand ist auch die Tatsache geschuldet, dass die Zeit zwischen Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach noch immer nur in Ansätzen erforscht ist, obwohl sich gerade in dieser Zeit große stilistische Wandlungen vollziehen. Den Ausgangspunkt bildet dabei laut Wollny die Jahrhundertmitte, da sich das Musikleben nach dem Dreißigjährigen Krieg neu formierte und das Anknüpfen an Italien wiederbelebt wurde (S. 32ff.). Die dem Anhang beigegebene Tabelle gibt einen anschaulichen Überblick über die Drucküberlieferung der protestantischen Kirchenmusik zwischen 1600