

gleichsam letztes Wort zum St.-Emmeram Codex aufgefasst werden.

Tatsächlich bleibt es immer noch rätselhaft, warum Pötzlinger seine Musikhandschrift anlegte. Und dies erinnert an den in vielerlei Hinsicht vergleichbaren Hartmann Schedel (1440–1514) und seinen „*liber musicalis*“ (Cgm 810), der gleichfalls als solitäre Musikalie in einer noch umfangreicheren persönlichen Bibliothek überliefert wurde. Bei beiden nur um eine Generation auseinander liegenden Sammlern lässt sich vor allem eine Leidenschaft für Bücher (im Plural) nennen. Und dazu gehörte jeweils eben auch eine Musikhandschrift, wobei diese weder von Pötzlinger noch von Schedel als offizieller Teil ihrer Bibliothek gewertet wurden – ein oft übersehener Hinweis auf die auch außermusikalische Bedeutung von Musikalien.

Zu erwähnen ist schließlich noch die auf die Studie bezogene CD *The St Emmeram Codex* des Ensemble Stimmwerck (Aeolus, AE-100023). Hier ist eine Reihe der wichtigen Kompositionen aus dieser Quelle eingespielt worden, die in dem anzuzeigenden Band auch besprochen und dort im Anhang ediert sind.

(Januar 2010)

Martin Kirnbauer

*ULRIKE HASCHER-BURGER: Verborgene Klänge. Inventar der handschriftlich überlieferten Musik aus den Lüneburger Frauenklöstern bis ca. 1550. Mit einer Darstellung der Musik-Ikonographie von Ulrike VOLKHARDT. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2008. 216 S., Abb.*

Das *Inventar der handschriftlich überlieferten Musik aus den Lüneburger Frauenklöstern bis ca. 1550* verspricht als „Katalog“ sowohl eine „wissenschaftliche Dokumentation“ als auch die „Sichtbarmachung der faszinierenden Bestände für ein größeres Publikum“ (S. 7). Sichtbar werden diese Bestände durch viele bunte Bilder – die Wissenschaft ist jedoch weitgehend in den Hintergrund getreten.

Die Gretchenfrage lautet: Was ist ‚Musik‘? Wenn Ulrike Hascher-Burger sich allein auf Noten bezieht, so beschränkt sich dieses Inventar auf den Einblick in einen interessanten Ausschnitt. Die Musikwissenschaft hat dagegen von Anbeginn über den niedrigen Tellerrand rein notierter Musik hinausgeschaut: ‚Musik‘ sind auch Liedtexte, deren Melodien

bekannt oder unbekannt sind, Musik sind auch liturgische Gesänge ohne Notation, zur Musik und Musikkultur werden alle Arten von Quellen gezählt, die Aufschluss über musikalische Traditionen und Praktiken in Geschichte und Gegenwart geben.

Ulrike Hascher-Burger setzt ‚Musik‘ dagegen mit ‚Noten‘ gleich: Sie führt allein Quellen oder Quellenteile mit musikalischer Notation oder Melodieverweisen auf. Dadurch werden zentrale Quellen der deutschen geistlichen Musikkultur im Spätmittelalter aus ihrem Kontext gerissen und in der Darstellung verstümmelt. Bedeutende Zeugnisse der spätmittelalterlichen geistlichen Liedkultur (wie das Ebstorfer Liederbuch) werden fast ganz verschwiegen, wichtige Handschriften wie das Wienhäuser Liederbuch fragmentarisiert: Von den 59 im Liederbuch enthaltenen Gesängen sind nur 16 aufgelistet, nämlich diejenigen, die im Liederbuch selbst musikalische Notation aufweisen – die anderen Lieder werden gar nicht erwähnt, obwohl ihre Melodien zum Teil aus Konkordanz bekannt sind. Umso wichtiger wäre es zudem gewesen, die Unika dieses Liederbuchs zu benennen. Das Gleiche gilt für den Ebstorfer Musiktraktat V,3, ein einmaliges Lehrwerk, von dem nur die Gesangsübungen dargestellt werden. Immerhin werden die weiteren Abbildungen in diesem Traktat (Guidonische Hand, Tonarbuchstaben) erwähnt (S. 30) – dass diese Abbildungen Texte illustrieren, nämlich eine konzentrierte Zusammenfassung der gängigen mittelalterlichen Musiktheorie, scheint dagegen nicht nennenswert. Und erst recht nicht, dass dieser Traktat einen einmaligen Einblick in die musikalischen Lehrmethoden in Frauenklöstern gewährt.

Was ist mit anderen Quellen ohne Notation? Zu erwähnen wären Übungssätze für den Musikunterricht in der Ebstorfer Handschrift V,4, unzählige liturgische Handschriften mit zentralen Gesängen für Messe und Stundengebet (diese Gesänge waren so bekannt, dass sie nicht mit Noten versehen wurden), Aufzeichnungen von Klosterschülerinnen, in denen die Schwierigkeiten beim Auswendiglernen der liturgischen Gesänge benannt werden – und vieles mehr. Erstaunlicherweise bricht die Autorin bei den Medinger Handschriften, die sie mit erheblichem Aufwand in 20 Bibliotheken in Europa und den USA gesichtet hat, mit ih-

rem Prinzip: Hier werden auch Gesänge ohne Notation erwähnt.

Ob es sich um ein Inventar oder einen Katalog handelt, bleibt ungeklärt; Vorder- und Rückseite des Einbandes erheben auf das eine und das andere Anspruch. Innerhalb des Buches wird durchweg von „Katalog“ gesprochen – dieser Anspruch wird aber in keiner Weise eingelöst (vergleichend sei auf den Katalog *Handschriften des Klosters Ebstorf* von Renate Giermann und Helmar Härtel verwiesen). Weder bietet dieser „Katalog“ eine liturgische, hymnologische oder zumindest literarische Einordnung der aufgeführten Quellen, noch wird auf Konkordanzen hingewiesen – das wäre insbesondere für die Liederbücher dringend notwendig, da auf diese Weise mögliche Vernetzungen zwischen den Klöstern und mit anderen Regionen deutlich werden. Vor allem aber geht diese Art der Inventarisierung völlig an dem eigentlichen Kulturraum der Lüneburger Klöster vorbei. Die Quellen der Lüneburger Klöster bieten in ihrer Geschlossenheit und Homogenität einen in Deutschland einmaligen Bestand an Quellen zum spätmittelalterlichen geistlichen Leben in Frauenklöstern. Insbesondere für die Musikwissenschaft sind sie von hoher Bedeutung, da hier eine Vielzahl an textlich-musikalischen Quellen erhalten ist, die Einblicke in liturgische Aufführungspraxis, Frömmigkeitstraditionen und Liedpflege gewähren. Diese Quellen aber werden nur verständlich, wenn man sie unter Aspekten der Liturgie, Theologie und Frömmigkeitskultur in der Zeit der Klosterreform des 15. Jahrhunderts untersucht. Die Isolierung der Quellen mit musikalischer Notation bedeutet einen Rückschritt, da der notwendige Kontext ignoriert wird. Der „Katalog“ ist im Grunde nichts anderes als ein Manual für eine Aufführung und Einspielung musikalischer Quellen aus den Heideklöstern – die ja gerade auch in sechs CDs herausgekommen ist, von den gleichen Personen und den gleichen Förderern. Nicht einmal dieser impliziten Zielsetzung aber wird der „Katalog“ gerecht, da ja bekannte, aber nicht mit Noten versehene Lieder und Gesänge ignoriert werden. Zwar wird versprochen, dass eine Darstellung der „inhaltlichen Aspekte“ noch folgt (S. 12); der angegebene, im Druck befindliche Aufsatz handelt jedoch laut Titel nur von der Überlieferung. Auf

Inhalte wird man demnach weiter warten müssen.

Zu Ulrike Volkhardts „Darstellung der Musik-Ikonographie“ ist anzumerken, dass dies nur eine dreiseitige, populärwissenschaftliche Einführung ist, die der komplexen Thematik in keiner Weise gerecht wird. Die zentrale Fragestellung – seit Langem ein Forschungsdesiderat –, ob in Frauenklöstern instrumental musiziert wurde und was die musikalische Ikonographie dazu aussagen könnte, wird in zwei Sätzen abgehandelt. Quellenbeweise für das Ergebnis, dass in den Klöstern Instrumente gebraucht wurden – wann?, unter welchen Bedingungen?, liturgisch? – werden nicht erbracht. Möglicherweise handelt es sich hier nur um eine Rechtfertigung für die Hinzufügung instrumentaler Klangfarben auf den sechs CDs, die sich aufführungspraktisch an die CD *Das Liederbuch der Anna von Köln* (Ensemble Ars Choralis Coeln, 2007) anlehnen. Eine kürzlich erschienene Fachstudie der Germanistin Henrike Lähnemann weist demgegenüber auf theologischer und frömmigkeitsgeschichtlicher Grundlage überzeugend nach, dass die Instrumentendarstellungen (und zwar auch der Orgeln) in den Medinger Handschriften für den „mentalen Jubel“, d. h. das Singen im Herzen, nicht aber für eine instrumentale Praxis in den Klöstern stehen (Henrike Lähnemann, „*Per organa*. Musikalische Unterweisung in Handschriften der Lüneburger Klöster“, in: *Dichtung und Didaxe. Lehrhaftes Sprechen in der deutschen Literatur des Mittelalters*, hrsg. von Henrike Lähnemann und Sandra Linden, Berlin 2009, S. 397–412).

„Ziel der Katalogausgabe ist es, das Material schnell in einer ersten Form bekannt zu machen“ (S. 12). Das „Schnell“ spielte offenbar eine wesentliche Rolle: „Bearbeitungszeit und Umfang erlauben keine Tiefenerschließung“, rechtfertigend wird dabei auf die *Neuen Konzepte* für die Handschriftenerschließung der DFG aus dem Jahr 2001 verwiesen (S. 12). Hier gehen jedoch die Medien etwas durcheinander: Das Konzept der DFG zielt auf eine leicht zugängliche *Internet*-Inventarisierung hin, die handschriftliche Quellen in einer ersten, nicht in die Tiefe gehenden Auflistung allgemein greifbar machen soll. Das vorliegende Buch ist dagegen eine kostspielige Hochglanz-Ausgabe – wer in sie investiert, wird von den Inhalten enttäuscht. Vor allem aber ist in den Richtlinien

der DFG von einer Fragmentarisierung und De-Kontextualisierung unbedingt interdisziplinär eingebetteter Quellenbestände keine Rede – und genau das wurde in dem vorliegenden Inventar gemacht. Ziel der neuen Richtlinien ist die „Informationsversorgung“, in diesem Fall der musikwissenschaftlichen, hymnologischen und liturgiewissenschaftlichen Forschung (S. 13). Dieses Inventar verschleiert jedoch die Anzahl, Funktion und Bedeutung der Quellen in den Lüneburger Klöstern eher, als dass es Informationen bietet.

Zu fragen bleibt zuletzt noch immer, warum die Autorinnen und die Projektleitung es so eilig hatten – mit einer gründlichen, umfassenden Darstellung dieses zentralen spätmittelalterlichen Quellenbestandes wäre der Musikwissenschaft, anderen Disziplinen und der interessierten Öffentlichkeit weit mehr gedient als mit einem fragmentarischen, aber immerhin bunten Bilderbuch.

(September 2009)

Linda Maria Koldau

WINTON DEAN: *Handel's Operas 1726–1741*. Woodbridge: The Boydell Press 2006. 565 S., Abb., Nbsp.

Alle Händelianer wussten, dass der hochbetagte Winton Dean an der Fertigstellung des zweiten Opernbuches arbeitete, und sie fieberten dem Erscheinen des Bandes entgegen. Der erste, eine Gemeinschaftsarbeit von John Merrill Knapp und Winton Dean, erschien 1987 und endete aus praktischen Gründen kurz vor dem Ende der Zeit der Royal Academy. Beide Bücher sollten einigermäßen gleich stark werden, und das ist fast perfekt gelungen. Der neue Band (mit 1430 g nur 115 g leichter) ist auf weißes solides Papier gedruckt, ausgestattet mit Illustrationen von Bühnebildentwürfen, dem Grundriss des Covent Garden Theatre, berühmten Sängerkarikaturen und Faksimileabbildungen aus verschiedenen Manuskripten.

Das Buch behandelt die letzten 22 von Händels 42 Opern von *Alessandro* (HWV 21) bis *Deidamia* (HWV 42) in chronologischer Folge und beginnt mit einem Kapitel über die „Rival Queens“, die rivalisierenden Operndiven Francesca Cuzzoni und Faustina Bordoni, die sich, glaubt man den Überlieferungen, einen spektakulären Zweikampf auf offener Bühne geliefert haben sollen. Die Cuzzoni debütierte

bereits 1723 als Teofane in Händels *Ottone*, die Faustina kam im März 1726 an und sang die Partie der Rossane in *Alessandro*. Bis zum Zusammenbruch der Royal Academy 1728 arbeitete Händel mit zwei Primadonnen gleichzeitig; das war eine außerordentliche Konstellation nach kontinentalem Vorbild, nicht nur für Händel, sondern auch für das Londoner Publikum, das in zwei Parteien zerfiel. Dean beschreibt die Entwicklung des Primadonnenkrieges und die Spaltung des Publikums in ‚Cuzzonisten‘ und ‚Faustinianer‘, die die Vorstellungen durch Buhrufe und Zischen störten; er führt jedoch das frühzeitige Spielzeitende auf den Skandal bei der Vorstellung von Bononcini's *Astinatte* am 6. Juni 1727 zurück, wofür es keinen Beweis gibt. Es wird nicht völlig klar, dass es keine handgreifliche Auseinandersetzung auf der Bühne gab, sondern die Aufführung deshalb abgebrochen worden war, weil das Publikum trotz der Anwesenheit der Kronprinzessin Caroline von Ansbach massiv störte. In der folgenden Spielzeit traten beide Sängerinnen weiterhin zusammen auf, doch die Akademie geriet in immer stärkere finanzielle Schwierigkeiten. Die Sänger erhielten exorbitante Gagen und durch die erfolgreiche *Beggar's Opera* von John Gay und Christopher Pepusch wurde viel Publikum abgezogen, so dass schließlich 1728 die Royal Academy zusammenbrach und Händel und Heidegger ein neues Opernunternehmen, die sogenannte „Second Academy“, gründeten und neue Sänger engagierten.

Ausgerüstet mit weiteren Hintergrundinformationen über die Besetzung des Orchesters und dessen Klang startet der Leser in die ersten Kapitel über die Opern von 1726–1728 (*Alessandro*, *Admeto*, *Riccardo primo* und *Tolomeo*). Wer Winton Deans Bücher kennt, wird sich auch in diesem schnell zurechtfinden. Er folgt seinem altbewährten Muster, das er für sein Oratorienbuch entwickelt hat. Für jede Oper steht ein Kapitel zur Verfügung, das mit einer Synopsis beginnt, mit einer Besprechung des Librettos und dessen Vorlagen fortgesetzt wird, um sich anschließend der Musik zuzuwenden. Danach behandelt Dean die Entstehungs- und Aufführungsgeschichte. Dazu gehören selbstverständlich auch die Besetzungslisten und die Fassungen der Wiederaufführungen unter Händel, doch auch kurze Angaben zur modernen Rezeption. Anschließend