

bedienen und dieses auch verändern. Doch betreffen solche Interpretationen ja erst eine Musiklehre, die sich mit „verdeutlichter Modalnotation“ (Wulf Arlt) beschäftigt. Die Modalnotation selbst benötigt keine Musiklehre, da sich brauchbare Notierungsweisen bzw. Lesarten aufgrund einfachster Regeln ergeben, die sich aus dem Wissen der ‚ars metrica‘ nicht herleiten lassen (Akzentuierung, Konventionen zur Lesung von Ternariae im 1. und 2. Modus, Binaria stets Brevis-Longa; alle Weiterungen lassen sich daraus herleiten). Wenn ich allerdings strikt zwischen der Entstehung von Phänomenen einerseits und deren in diesem Fall späterer Einführung in sprachliches Wissen andererseits unterscheidet, wäre erneut zu fragen, was eigentlich diese Modalnotation sein soll – das Phänomen, das wir uns dauernd aus einer anders ausgerichteten Musiklehre erklären.

3. Nun sind meine im Vorangehenden angesprochenen Bedenken für Flotzinger nicht neu. Sie lassen sich sogar weitgehend aus seinem Text ableiten, der dazu auch bereits vielfältige Gegenargumente bietet. Für den Verfasser ergibt sich gesamthaft ein anderer Ansatz, da er, im Unterschied zu mir, mit bestimmten, feststellbaren gesellschaftlichen Bedingungen rechnet, in deren Bann er zahlreiches Personal am Werk sieht. Dementsprechend versucht er im ganzen Buch, mit großem Aufwand Personen nachzuweisen, die planend, herstellend, nachdenkend an den musikalisch produktiven Prozessen im 12./13. Jahrhundert Teil hatten. In dieser Optik gewinnt das Buch natürlich stark an Plausibilität, da Phasen solcher Musikgeschichte zwischen Leonin und Perotin nicht nur aus Notiertem und aus Lehrtexten abgeleitet werden, sondern auf einer großen Bühne mit intakter Besetzung inszeniert werden. Dass mich die Inszenierung nicht überzeugt, hat wohl weniger mit dem Buch als mit meiner Überzeugung zu tun, dass beim mittelalterlichen Schrifttum mit seinem enormen Arsenal an anonymen Texten Namen oft nur Platzhalter für weitere Anonymi sind.

Summa: Was Rudolf Flotzinger vorlegt, ist ein in sich vielschichtiger Streifzug durch eine vielschichtige Noten- und Textlandschaft. Ob der Verfasser signalisierte Probleme gelöst hat, wird jede Leserin und jeder Leser selbst entscheiden. Wichtig scheint mir, dass gerade im Dutzend Probleme auf den Tisch kommen, über die zu

diskutieren sich lohnt. Dass ein großes Kapitel der Musikgeschichte nicht abgehakt, sondern neu aufgeschlagen wird, ist nicht zuletzt eines der Verdienste dieses Buches. Gegenüber der zunehmenden Sterilität der in Übersichtsdarstellungen verbreiteten Verschrottungspraxis von nicht hinterfragten Mittelalterplattitüden ist Flotzingers Buch ein wahres Antidot. Auch für Laien, die wissen, dass die Langsamkeit der Lektüre nichts mit Unbildung, sondern mit der Schwierigkeit des Gegenstandes zu tun hat, ist das Werk sehr empfehlenswert.

Der Text ist orthographisch fehlerfrei; Flotzingers guter Stil erleichtert die Lektüre. Im Satz stören manchmal stehen gebliebene Trennzeichen; die Notenbeispiele sind durchgehend sehr schön gemacht. Der Band enthält nebst Bibliographie auch Index und Glossar sowie 69 Notenbeispiele und 12 Faksimiles. Die von Peter Maria Krakauer herausgegebene Reihe *Varia musicologica*, zu der Flotzingers Buch gehört, empfiehlt sich auch durch diese Publikation.

(September 2009)

Max Haas

JÜRGEN STENZL: *Der Klang des Hohen Liedes. Vertonungen des „Canticum Canticorum“ vom 9. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts.* Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. Textband: 231 S., Notenband: 214 S. (Salzburger Stier. Band 1.)

Angesichts dieses Doppelbandes darf man ruhig ein bisschen euphorisch werden, denn es gelingt dem Autor, den Inhalt – umfassende Repertoireerschließung und detaillierte Einzelbetrachtungen zum „Klang des Hohen Liedes“ – in einer Darstellungsform zu erreichen, die dem faszinierenden Gegenstand auf angenehmste Weise entspricht: mit einem Mut zur Sinnlichkeit, der nicht zuletzt wieder einmal demonstriert, dass akribische Forschungsarbeit und über Jahre hinweg betriebene Studien keinesfalls in spröder, emotionslos-nüchterner Faktenhäufung resultieren müssen.

Wiewohl „der ursprüngliche Klang des Hohen Liedes [...] vor mehr als zweitausend Jahren unwiederbringlich verstummt“ ist (S. 20), so zieht dieser eminent sinnliche Text doch geradezu zwingend immer neue Klanggewänder an – ganz wie es einem Liebeslied, dem „Canticum canticorum“ geziemt –, und Stenzl begreift sein Projekt als „Versuch, einen [...] Aspekt der Wirkungsgeschichte dieses ungewöhn-

lichen Textes [...] zu erfassen und an konkreten Beispielen zu erhellen.“ (S. 19 f). Diese musikalische Wirkungsgeschichte auf der Basis schriftlicher Quellen beginnt mit Hohelied-Antiphonen des 9. bis 11. Jahrhunderts. Sie sind immer für Marienfeste bestimmt (und zwar austauschbar für verschiedene), wobei die Marianische Lesung der Texte auffälligerweise keinesfalls den Kommentaren und Auslegungstraditionen von den Kirchenvätern bis hin zu Alcuin etc. entspricht (S. 22). Die älteste Schicht umfasst Antiphonen aller Kirchentöne, mit merkwürdiger Ausnahme ausgerechnet des 5. und 6. Tons (S. 32 irrtümlich als „E-Melodien“ bezeichnet; derlei Unschärfen, zu denen z. B. auch der hartnäckig wiederkehrende Buchstabendreher „Oteochos“ zählt [S. 25], wären zu vermeiden gewesen, ebenso die kleinen Pannen im Samselurium unterschiedlicher Übertragungen des Notenbandes, wo schon mal beim Scannen eine Zeile verloren geht und Locher Spuren in den Vorlagen hinterlassen haben).

Die auf verschiedene Texte anwendbaren Modelle dieser ältesten Antiphonen sind dezidiert keine „Vertonungen“, nicht einmal als „Melodie“, erst recht nicht als „Musik“ möchte Stenzl diese „Vortragsmodi“ bezeichnet wissen (S. 35). Hingegen findet in den Individualmelodien der „großen Antiphonen“ wie *Anima mea liquefacta est* (S. 51) durchaus eine „Dramatisierung“ in Reaktion nicht mehr nur auf strukturelle, sondern auch auf inhaltliche Gegebenheiten der Texte statt, und die Melodien werden auf eine Weise planvoll mit Melismen durchsetzt und wohl durchdacht gestaltet, dass Stenzl sie mit guten Gründen als „komponiert“ bezeichnet. Folgen jener „Dramatisierungstendenzen“ wird das vierte Kapitel präzisieren, das sich mit der Gestaltung als Hochzeitsdialoge (in Anschluss an den Kommentar des Origines), im Rahmen des Osterspiels (so bei Abaelard), mit belehrend-moralischem Unterton im *Speculum*, oder als Dialog (etwa zwischen *Ecclesia* und *Salomo*) befasst und der Frage nach möglichen Zusammenhängen zu höfischer Minne nachgeht.

Die *Votivantiphonen* des Hoch- und Spätmittelalters und ihre Verwurzelung in eigentümlichen Arten der Frömmigkeit und verschiedenen Formen des Marienkultes sind Gegenstand des dritten Kapitels, zu dessen Ende der Autor Spuren volkstümlicher Marienverehrung nachspürt und die berechtigte Frage auf-

wirft, ob deren teils ganz andersartige Melodien von schriftlosem Musizieren beeinflusst sein könnten, eine These, die nicht zuletzt durch einen Exkurs zu Hildegard von Bingen (S. 98) Plausibilität gewinnt.

Das letzte Drittel des Buches gehört den mehrstimmigen Hohelied-Vertonungen: Eher selten und verhältnismäßig spät – ab der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts – greifen die Motetten der *Ars Antiqua* das Hohelied auf, was insofern nicht weiter überrascht, als dieses Repertoire vorwiegend an seine eigenen Texte gebunden ist und wenig auf Bestehendes zurückgreift. Anstatt die Hohelied-Texte zum Anlass zu nehmen, das beliebte Spiel mit Doppeldeutigkeiten auf die Spitze zu treiben, beschränken sich die vorgestellten mehrtextigen Motetten auf die Kombination mit einschlägig Marianischen Texten oder verbleiben ganz innerhalb des Hohen Liedes. An je einer pan- und teisorhythmischen Motette Machauts (auf die Tenores „*Ecce tu pulchra es*“ und „*Quia amore langueo*“) führt Stenzl dessen Kunst vor, ‚varietas‘ und ‚unitas‘ so zu verwirklichen, dass sich auf höherer Ebene gar etwas wie ‚universitas‘ einstellt.

Aus der chronologischen Anordnung des Stoffes ergibt sich fast zwingend eine Art Steigerung, die im sechsten Kapitel zu Vertonungen des 15. Jahrhunderts ihren Höhepunkt findet: Kaum eine Werkgruppe dürfte besser geeignet sein, die von Franc le Martin beschworene, viel zitierte „*contenance angloise*“ sinnfälliger werden zu lassen. Mit den neuen Funktionen im Rahmen privater Andachten gelangt die Komposition von *Votiv-Antiphonen* zur Blüte. Hat man sich erst einmal durch aufwendige Statistik – die im Grunde nicht viel mehr zutage bringt als das Übergewicht englischer Kompositionen (mit weiter Verbreitung in kontinentalen Quellen) – zu Stenzls brillanten Einzelwerkbesprechungen durchgearbeitet, lernt man unter seiner kundigen Führung bekanntere Werke wie Dunstaples *O quam pulchra es* und ihre Subtilitäten in Blick auf Deklamation und Textbedeutung neu schätzen und staunt über Dufays *Anima mea liquefacta est* mit seiner außergewöhnlich tiefen Stimmdisposition und dem Wunderwerk einer Polyphonie dreier choralgebundener Stimmen – eine Kostprobe Stenzl'scher Sprachkunst: „[...] das ‚Alte‘, die einstimmige Melodie, wird zum Material einer Verräumlichung die-

ser Melodie“, es entsteht in der „Fülle kontrapunktischer Gleichzeitigkeit“ ein „mystisches“ Klanggewand, das die Erzählung „wie ein Reliquiar umschließt“ (S. 199).

Die 14 Hohelied-Antiphonen des *Glogauer Liederbuchs* holen kurzzeitig zurück auf den Boden handfester regionaler Gebrauchsmusik, bevor Busnois' Motette *Anima mea – Stirps Jesse* von Mythen befreit und stattdessen mit ihren kompositionstechnischen „Manierismen“ (S. 219) gewürdigt wird und die bemerkenswerte fünfstimmige Chansonmotette Ockeghems und Josquins Votivgebet *Ecce tu pulchra es*, mit dem der erste Motettendruck Petruccis 1502 eröffnet wird, wahre Glanzpunkte auf den gedrängten letzten acht Seiten der Ausführungen setzen. Ein ikonographischer Exkurs demonstriert Verwandtschaften mit bildlichen Strategien der Textkompilation und der Entfaltung von Marienattributen. Der zweite Band bietet neben Notenmaterial zum Text alphabetisch nach Textincipits geordnete Inventare mit Quellenverzeichnissen (ergänzt durch Biblio- und Diskographie, Namens- und Initienregister).

Stenzl verfolgt die kluge Mitteilungsstrategie, stets zunächst eine Fülle von Informationen auszubreiten, um dann, warnend mit Formulierungen wie „Bemerkenswert jedoch ist“ oder „Dabei fällt auf“ eingeleitet, zu Interpretationen der Sachverhalte auszuholen, die den eigentlichen Reiz dieses nicht nur daten-, sondern vor allem auch gedankenreichen Buches ausmachen. Zusätzlich führt er in zahlreichen Parenthesen eine weitere Textschicht ein, die Nebengedanken abseits der Hauptargumentation Raum gibt. Jeder Fachterminus (Antiphon, Tonar etc.) wird bewundernswert knapp und dabei deutlich und prägnant, allgemeinverständlich und dabei wissenschaftlich exakt erläutert – nicht immer mit der kanonisierten Allerwelts-erklärung einschlägiger Hand- und Wörterbücher, dafür aber stets mit dem Plus Stenzl'scher Originalität und gefärbt von seiner mitunter ganz eigenen Sicht der Dinge.

Warum man die neue, mit einem Paukenschlag eröffnete, auch optisch ansprechende Reihe ausgerechnet nach dem wenig Wohlklang verströmenden Salzburger Hornwerk benannte, ob sich dahinter irgendein höherer oder tieferer Sinn verbirgt, entzieht sich der Kenntnis der Rezensentin. In Verbindung mit derart feinsinnigen Betrachtungen und der für wissenschaft-

liche Publikationen ungewöhnlichen, zart erotischen Sinnlichkeit des Covers wirkt der Reihentitel jedenfalls hochgradig grotesk. Bei solchen Äußerlichkeiten braucht man sich jedoch nicht aufzuhalten, denn ansonsten überzeugt an diesem Doppelband eigentlich nahezu alles – mit einer Ausnahme: dem Ende. Der Autor schließt sehr abrupt, als habe der Lektor am Fuß der 231. Seite Einhalt geboten, mitten in den Betrachtungen zu Josquins Motette: keine Zusammenfassung, kein Fazit, kein Ausblick – oder doch? Zieht die Josquin'sche Vertonung selbst eine Summe aus dem Vorhergegangenen, um zugleich vorauszuweisen auf die an Hohelied-Vertonungen so reichen folgenden Jahrhunderte? Bedeutet dieses überraschende Ende, das betont keines ist, dass man auf Fortsetzung hoffen darf? Eine Inventarisierung mag für die Folgezeit nicht zu leisten sein – aber „die Geschichte der musikalischen ‚Sprachfähigkeit‘“ (S. 19) ließe sich anhand der Rezeption des Hohelied-Textes „im klingenden Medium“ gewiss noch trefflich fortschreiben...

(August 2009) Ann-Katrin Zimmermann

*BORIS VOIGT: Memoria, Macht, Musik. Eine politische Ökonomie der Musik in vormodernen Gesellschaften. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 456 S., Abb. (Musiksoziologie. Band 16.)*

Voigts Buch wendet sich einem großen Thema zu. Unverkennbar steht im Hintergrund der Arbeit, die eine Geschichte musikalischer Ökonomie in Antike und Mittelalter entwirft, eine aktuelle und durchaus brisante Frage, nämlich die nach Funktion, Bedeutung und Legitimation von Kulturförderung und von musikalisch-künstlerischer Repräsentation auch in der modernen, marktwirtschaftlich orientierten Gesellschaft. Was die „Reichen und Mächtigen“, mit den Worten Lessings, dazu bewege sich als Mäzen zu betätigen, ist die Ausgangsfrage (S. 7).

Gerade aus den erheblichen Differenzen, die sich zwischen vormodernen Formen reziproker Tauschbeziehungen im Kulturbereich und heutigen Modellen wie etwa dem Sponsoring zeigen, erwächst das Potenzial zu einer fundierten Einschätzung aktueller gesellschaftlich-kultureller Strukturen – die unverändert Machtstrukturen darstellen. Dies deshalb, weil die analytischen Modelle, die Voigt heranzieht, geeignet sind, eine überhistorische Perspektive