

BESPRECHUNGEN

WOLFGANG FUHRMANN: *Herz und Stimme: Innerlichkeit, Affekt und Gesang im Mittelalter*. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2004. 368 S. (*Musiksoziologie* 13.)

Dass Musik ein selbstverständlicher Teil der Liturgie ist, mag dem Mediävisten – dem musikwissenschaftlichen sowieso – selbstverständlich erscheinen, denkt er doch zunächst, wenn es bei dieser Verbindung zu Schwierigkeiten kommt, an die Bulle Johannes' XXII. und die dort kritisierten angeblichen Auswüchse der Mehrstimmigkeit, nicht aber an den sogenannten Gregorianischen Choral. Dabei ist auch diese Verbindung von Wort und Musik alles andere als selbstverständlich, wie uns Wolfgang Fuhrmann in seiner materialreichen Studie *Herz und Stimme*, einer Wiener Dissertation aus dem Jahre 2003, deutlich machen kann. Allerdings fällt auch die Verbindung von mittelalterlicher Musik und Innerlichkeit auf den ersten Blick nicht leicht, denkt man doch zunächst, wenn von mittelalterlicher Musik die Rede ist, an die eher unsinnliche Sphärenharmonie, die als sogenannte *musica instrumentalis* nur dank ihrer proportionalen Einrichtung ein wenn auch unvollkommenes Abbild der Harmonie der Himmelsphären darstellen soll. Und genau diese Vorstellung vermag Fuhrmann als Teil einer langfristigen Strategie zu entlarven, um die Musik aus ihrer gefahrbringenden sinnlichen Stellung im wahrsten Sinne des Wortes zum Verstand zu bringen. Auf diese Weise gelang es etwa in der Karolingerzeit, eine verbindliche Grundlegung für das Tun des Cantors zu formulieren, die weit über die bloße Kenntnis musikalischer Zusammenhänge hinausreicht.

Aber Fuhrmann geht noch weiter zurück. Der Begriff des Herzens wird zum Ausgangspunkt zweier anthropologischer Modelle, die im Christentum von Anfang an aufeinanderprallen. Der jüdischen Vorstellung von der Einheit der inneren Person, die sich im Kultus und damit auch in der Musik kundtut, steht das hellenistische Menschenbild gegenüber, das von einer hierarchisch geordneten Einheit ausgeht, die über das Erkennen von der Sinnlichkeit des Leibes zu abstrahieren sucht. Zwar hat

sich schon bei den Kirchenvätern „die Verbindung von biblischer und griechisch-antiker Anthropologie durchgesetzt“, gleichwohl „produzierte die Identifikation von griechischer Seele und jüdischem Herz immer wieder Probleme der gedanklichen Homogenität, die rhetorisch wieder geglättet werden mußten“ (S. 62). Dabei greift Fuhrmann auf wichtige biblische Textzeugnisse zurück, wobei manchmal nur wie nebenbei hochinteressante Belege auf einer philologischen Grundlage diskutiert werden (vgl. S. 73 die Fußnote zu Jak 5,13).

Natürlich steht Augustinus' *Jubilatio* mit seiner Ausdrucks-Konzeption im Mittelpunkt, die während des ganzen Mittelalters immer wieder aufgegriffen wurde. Das prägt dann auch die Diskussion um die Rolle der Musik im Chorgebet, in deren Verlauf dem liturgischen Gesang „eine geradezu exorzistische Wirksamkeit“ (S. 129) zugesprochen wird. Allerdings, so die Volte eines Schreibers um 900, müssen „die Sänger im kunstvollen Gesang oder auch im Jubilieren alle teuflischen Begierden aus den Herzen der Hörer austreiben, und sie überzeugen, sich den himmlischen Harmonien einzufügen“ (S. 128, wobei die sehr sorgfältige und hilfreiche Übersetzung wie in den meisten Fällen vom Verfasser stammt). Eingebunden ist dies in eine sehr differenziert dargestellte langfristige Entwicklung, die eng mit der Entwicklung der Liturgie im Allgemeinen verknüpft ist. Die Vorsicht, mit der der Autor auf Fragen der Rhetorik zu sprechen kommt, ist zu begrüßen, wobei der Diskussion des auf S. 163 f. angeführten Auszugs der anonymen *Commendacio* ein Verweis auf die wichtige Arbeit von Marie-Elisabeth Duchez, „La représentation spatio-verticale du caractère musical grave-aigu et l'élaboration de la notion de hauteur de son dans la conscience musicale occidentale“, in: *AcM* 51 (1979), S. 54–73, anzufügen wäre.

Im Hochmittelalter, also im 12. Jahrhundert, kommt es dann unter dem Einfluss der Reformorden zu einer grundlegenden Wende, die es Fuhrmann erlaubt, von einer „Wendung zu Innerlichkeit“ (S. 193) zu sprechen, die für die Musik je nach Ausrichtung völlig unterschiedliche Auswirkungen hatte. Ungeachtet

dessen kommt es angesichts der irrationalen Bedrohung durch Dämonen und Teufel immer wieder zu geradezu exzessiven Auswüchsen, die in ihrer detaillierten Schilderung die Lektüre des Buches nicht gerade leicht machen. Immerhin sind dann aber die großen Marianischen Gesänge jener Zeit „ein wunderbares Mittel zur Vergebung der Sünden, Vertreibung der Dämonen und Rettung in der Not, und gegen irdische Unbill wie Gewitter helfen sie auch“ (S. 269). Demgegenüber führt die Mystik weg von der Sprache zur Ekstase, die dann im 17. und 18. Jahrhundert zur geistigen Trunkenheit werden sollte: „Das zerbrochene Wort ist das beste Wort [...]. Die Seele kann hier nicht anders als stammeln. Denn sie empfindet mehr in sich als sie aussprechen kann“ (S. 323). Mit diesen Worten des 17. Jahrhunderts aus Heinrich Müllers *Seelenmusik* schließt sich der Kreis hin zum Beginn dieses informativen und weite Perspektiven eröffnenden Buches. (August 2006) Christian Berger

Autorität und Autoritäten in musikalischer Theorie, Komposition und Aufführung. Hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN und Nicole SCHWINDT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2004. 170 S., Abb., Nbsp. (troja. Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik. Band 3/2003.)

Der Band versammelt neun Referate, die im April 2003 beim eintägigen III. Trossinger Symposium zur Renaissanceforschung gehalten wurden, einer Tagung des Instituts für Alte Musik der Staatlichen Hochschule für Musik Trossingen und des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Zürich (Leitung: Nicole Schwindt und Laurenz Lütteken).

Ausgangspunkt war dort die Arbeitshypothese, dass „die konkrete Gemengelage, die sich im Spannungsfeld von Werk, Gattung, Autor und Autorität offenbart“, im Musikalischen besonders mit der „Entstehung reflektierter Historizität“ zusammenhänge (Laurenz Lütteken, „Auctor und Auctoritas – Mittelalterliche Traditionen und veränderte Konzepte in der Frühen Neuzeit“, S. 11). Diese Gemengelage werde auch charakterisiert durch den „latenten Widerspruch zwischen werkhaftem Autorbewusstsein und gleichsam neutralisierender, überzeitlicher Autorität“ (ebenda, S. 13).

Auf das so abgesteckte Problemfeld begeben sich zwei Autorinnen und sieben Autoren mit Beiträgen, die der „Schaffung“ und „Wahrnehmung“ von und dem „Umgang“ mit Autorität gewidmet sind. Andrea Lindmayr-Brandl untersucht im ersten Teil an Beispielen vom 12. bis zum 16. Jahrhundert das Phänomen der Namensnennung in Kompositionen – sei es als Fremd- oder Eigensignaturen –, weil der appellative Charakter des Vorgangs als „autoritärer Akt“ verstanden werden könne (S. 40). An dieser Stelle möchte ich vorschlagen, das Adjektiv „autoritär“, welches eine starke Konnotation von Herrschaft hat, durch eine weniger belastete Vokabel zu ersetzen; vielleicht „autoritativ“?

Lothar Schmidt legt für die Spanne von Tinctoris bis Monteverdi das allmähliche Erstarken der Komponistenautorität gegenüber derjenigen der Theoretiker dar. Jürgen Heidrich untersucht verschiedene Facetten des Autoritätsbegriffes bei Instrumentalisten, darunter Virtuosität einerseits und Gelehrsamkeit andererseits als polare Bezugspunkte. Zwei Aufsätze widmen sich dem Thema der Wahrnehmung von Autorität: David Fallows legt dar, dass Obrecht für den späten Josquin Autorität besessen habe, und weist dies an Beispielen aus Josquins Messen dar. Klaus Pietschmann identifiziert den universalen Autoritätsanspruch der päpstlichen Kapelle um 1550 als Bestandteil eines kirchenpolitischen Gesamtkonzeptes und relativiert gleichzeitig den Geltungsradius dieses Anspruchs.

Im letzten Teil („Umgang mit Autorität“) untersucht Vincenzo Borghetti musikalische Palimpseste auf der Basis des literaturtheoretischen Ansatzes von Gérard Genette (*Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982) und gelangt auf diesem Wege zu weitreichenden Ergebnissen in der Definition und Bewertung von Intertextualität: Bedingungen für das Komponieren auf der Grundlage präexistierender artifizierender Lieder („Art-song reworking“) seien die Erkenntnis vom normativen Wert eines Werkes und die Wahrnehmung eines stilistischen Bruches. Am „Art-song reworking“ sei nicht in erster Linie die Verfahrensweise neu, sondern die kulturelle Bedeutung, die ihr zukomme: Die Wiederverwendung bereits vorhandenen Materials realisiere gerade darin, dass die Komponisten sich der