

nicht verstanden und fehlerhaft abgeschrieben wurden. Neben dem generellen Hinweis auf dieses in der Forschung wenig präsente Phänomen multilingualer Texte, stellen vor allem die beiden Analysen von Oswald von Wolkensteins *Do fraig Amors* und *Bog dep'mi was dustu da* subkutan Fragen an die Musikwissenschaft: Verweisen Oswalds Polyglossia auf ein Textverständnis, das insbesondere mit dem fremden Klang anderer Sprachen spielt (wobei das eigentliche Verstehen der Worte sekundär bleibt), schließt sich hier zwangsläufig die Frage an, ob diese Form der Fremdheit auch in der Musik abgebildet sein könnte. Was an dieser Stelle aus Sicht einer ehemals positivistisch arbeitenden Musikwissenschaft in Bezug auf Dialekte bzw. Regionalstile von einstimmiger Musik (siehe z. B. den schwierigen Begriff des „germanischen Choraldialekts“) zunächst als ein problematischer Übertragungsansatz anmutet, gewinnt jedoch mit den nächsten zwei Kapiteln an Fahrt. Mit einem stark kulturwissenschaftlichen Impetus stellt Murray in Kapitel 3 – auf Basis historischer Literaturdiskurse – zunächst Überlegungen an, wie die lyrische Struktur selbst zur Sprache wird, welche – in unterschiedliche poetische Formen übernommen („Quotation“) – neue performative Kräfte entwickelt, um schließlich in Kapitel 4 die These aufstellen zu können, dass die mittelalterliche Lyrik selbst den Status einer eigenständigen Sprache entwickelt hatte. So virtuos diese Gedankenfigur auf Basis vieler literarischer Beispiele und historischer Hintergründe entwickelt wird, so offen und ohne konkrete Ergebnisse bleibt diese ansprechende Argumentationsentwicklung am Ende jedoch stehen: Weder werden die einzelnen Gedanken abschließend systematisch zusammengefasst, noch werden sie historisch vertieft. Was bleibt, ist dennoch ein beeindruckendes, holistisches Gedankengebäude, welches dazu einlädt, vergleichend weitergeführt oder kulturhistorisch in Einzelstudien zurückgebunden und überprüft zu werden.

Genau an diesem Punkt bietet das vorliegende Buch schließlich auch zahlreiche Anregungen für die Musikwissenschaft: Als unabhängige, regional übergreifende Sprache verstanden, könnte mittelalterliche Lyrik als eine Entität begriffen werden, welche zwangsläufig das Verständnis der dazugehörigen Musik verändern kann. Es eröffnet neue Denkfiguren für den performativen Status von Musik und damit auch für die historisch-informierte Aufführungspraxis. Gleichzeitig sind die Ideen von Murray hochgradig anschlussfähig für historische Sound Studies und ein ebenso gutes Beispiel, wie diese auf Basis von Diskursanalyse und philologischer Grundlagenarbeit eindrucksvoll gelingen können.

Obwohl David Murrays *Poetry in Motion* eine explizit komparatistische Studie darstellt, ist sie für alle musikwissenschaftlichen Forschungsbereiche rund um hochmittelalterliche Lyrik, insbesondere auch für Studien zu lateinischer Lyrik von großem Interesse. Sie bietet methodisch wie interdisziplinär zahlreiche Anknüpfungspunkte, welche zweifellos in Zukunft weitere Forschungsarbeiten inspirieren werden.

(August 2021)

Irene Holzer

*Music in the Art of Renaissance Italy 1420–1540. Hrsg. von Tim SHEPARD, Sanna RAINEN, Serenella SESSINI und Laura ȘTEFĂNESCU. Turnhout: Brepols Publishers 2020. 408 S., Abb.*

Dieser Band stellt sich eine zugleich schlichte und sehr anspruchsvolle Aufgabe: die Bedeutung von Musikdarstellungen in Kunstwerken der italienischen Renaissance zu erläutern. Das Interesse liegt also weder in der kunsthistorischen Einordnung noch in der Auswertung für Aufführungspraxis oder Instrumentenkunde. Es geht vielmehr um die Frage, wie künstlerische Darstellungen innerhalb des Alltagshorizonts der italienischen Oberschicht begriffen und kontextua-

lisiert wurden, und so werden neben Tafelbild, Stich und Fresko auch Majolika-Teller, dekorierte Hochzeitstruhen, Medaillen usw. in die Betrachtung mit einbezogen. Ihren idealen Betrachter beschreiben die Autoren als musikalisch, humanistisch und literarisch einigermaßen gebildeten Amateur. Es geht also nicht um die Höhenkämme theologischer, philosophischer oder allegorischer Ikonologie, etwa neoplatonische Deutungen, die oft genug eher ein Konstrukt moderner Interpreten scheinen.

Entstanden aus einem dreijährigen Forschungsprojekt (gefördert durch den Leverhulme Trust) an der Universität Sheffield unter der Leitung von Tim Shephard, stellt das Buch ein wirklich sinnvolles und schlüssig strukturiertes Resultat eines Drittmittelprojekts dar: Durch seine sinnvoll nach Themen und Sujets gegliederten Kapitel und sein durchgängig hohes Niveau ist es eine Art kulturgeschichtliches Handbuch geworden, wiewohl die fast enzyklopädische Auswahl an Werken Vollständigkeit nicht anstrebt.

Ein solches Projekt kann nur interdisziplinär gelingen, und so ist die Musikwissenschaft durch Shephard und Sanna Raninen vertreten, die Kunstgeschichte durch Serenella Sessini und Laura Ștefănescu. Das Ergebnis wirkt jedoch wie aus einem Guss. Und es kann sich in mehr als einem Sinne sehen lassen: Die 229 durchgängig farbigen Abbildungen auf Glanzpapier sind meist von hoher Qualität. Dass die (etwa für Hochzeitstruhen typischen) extrem breiten Querformate mit personenreichen Darstellungen zu einem schmalen Streifen am Seitenkopf geschrumpft werden mussten und auch etwa Kuppelfresken schlecht reproduzierbar sind, ist freilich misslich. Man wünschte sich, der Verlag hätte einige solcher Abbildungen noch einmal hochauflösend auf einer Website zugänglich gemacht.

Der umfangreiche Textanteil ist alles andere als bloße Bildlegende oder Beschreibung. Vier große Kapitel gliedern die Dar-

stellung, die sich streng auf Italien und italienische Kunst zwischen 1420 und 1540 beschränkt: Kapitel 1, „Convergences“, ist eine kleine Ideen- und Sozialgeschichte des Verhältnisses von Kunst und Musik, 2, „Divine Harmonies“, widmet sich religiösen Themen, 3, „Classicisms“, antikisierend-humanistischen Sujets, 4, „People“, imaginären wie ‚realen‘ Personendarstellungen. Gerade in dieser letzten Kategorie ergeben sich unvermeidlich manche Überschneidungen mit den beiden vorangehenden Kapiteln.

Den Löwenanteil der Texte hat Shephard selbst verfasst, und sie enthalten ausgesprochen stimulierende, mitunter auch provozierende Deutungen. So dekonstruiert er gleich in Kapitel 1 die übliche Unterscheidung von Musik als *Ars liberalis* und Malerei als *Ars mechanica*, denn die Malerei werde, als *perspectiva*, auf die Geometrie zurückgeführt, die Musik sei hingegen (trotz Franchino Gaffurios Tätigkeit in Mailand) nicht „systematically“ an einer italienischen Universität gelehrt worden. Interessant ist der Hinweis, dass Maler oft nebenbei angesehene Musiker waren (man denke an Leonardo, dessen Paragone auch diskutiert wird), Musiker aber fast nie als Maler tätig waren. Ergänzend skizziert Shephard in der Einleitung zu Kapitel 3 eine allmähliche Herauslösung von Musik aus dem Quadrivium und ihre Annäherung bzw. Gleichsetzung mit Poesie und Rhetorik (weniger im Bereich der zünftigen Musiktheorie als in der kulturellen Praxis von Dichtung, Auslegung, Malerei); nach wie vor wird freilich die ethische Macht und Verantwortung der Musik betont.

In Kapitel 2 (Sessini/Ștefănescu) wird jeder, der Reinhold Hammersteins *Die Musik der Engel* gelesen hat, trotz zahlreicher interessanter Details wenig grundsätzlich Neues finden – aber dann zeigen sich doch verblüffende Parallelen und Synergien zwischen den gemalten Bildern, den „tableaux vivants“ und den theatralischen „rappresentazioni“. Die oft als „unrealistisch“ verwerfe-

nen ungewöhnlichen Instrumenten-Kombinationen auf bildlichen Engelskonzerten kamen in symbolischen lebenden Schaubildern sehr wohl zum Einsatz (S. 62f.) – ob die Bildende Kunst hier Wirkung oder Ursache war, steht freilich dahin. Und die Darstellung einer von Engeln in den Himmel erhobenen Maria Magdalena durch den Maestro della Maddalena Assunta (Ferrara, 1506–07) auf einer kleinen, in der Mitte plattformartig abgeflachten und ausgesprochen solide aussehenden Wolke ist offenbar zeitgenössischer Bühnentechnik verpflichtet (S. 81f., 92f., vgl. S. 97). Dazu kommen Exkurse zu Caecilia, David und Christus.

Die bereits angesprochene Grundthese von Kapitel 3 (Shephard, Raninen) ist die Annäherung von Musik als Wissen und Praxis an Poesie und Rhetorik (vgl. die Bemerkungen von Cicero und Quintilian zu den musikalischen Kompetenzen des Redners). Sänger, Dichter und Redner verschmelzen, teils metaphorisch, teils in der realen Praxis der Improvisatori, zum Ideal des Sängerdichters, dem mitunter Züge des Weisen, ja Propheten (*vates*) zugesprochen werden. So nehmen die vielfältigen Interpretationen des Orpheus-Mythos etwas Schillerndes an, zumal Orpheus natürlich auch einfach als Allegorie der menschlichen Vernunft gedeutet werden konnte, die sich mit den wilden Tieren die unvernünftigen Leidenschaften unterwirft. Dadurch erschließt sich beispielsweise die Verknüpfung von Herrschaft / Heldentum und musikalisch-poetischen Wundern im Bildprogramm der „Camera picta“, Ludovico Gonzagas Herrschaftsraum in Mantua: Der wahre Herrscher muss wie ein orphischer Weiser die unvernünftigen Menschen zum zivilisierten Miteinander befrieden (S. 185–187). Hier macht Raninen die interessante Beobachtung, dass die Apollo- und Orpheus-Darstellungen ihre Kulturhelden mit zeitgenössischen Musikinstrumenten versehen, während die Bacchus-Darstellungen stets die antiken Instrumente ihrer griechischen und römischen

Vorlagen kopieren: Das dionysische Moment der Kultur wird bewusst in die historische Distanz gerückt (S. 214).

Kapitel 4 ist eine rechte Themen-Mixtur: Die erste Hälfte ist dem Diskurs um Musik als der Liebe Nahrung gewidmet (der Garten der Venus, Darstellungen ehelicher Harmonie auf Florentiner Hochzeitstruhen, die Liebeshändel von Schäfern, Nymphen und Satyrn), dann geht es um die Darstellung von Musik im politischen Kontext und schließlich um Porträts von Einzelpersonen bzw. Ensembles. Der Abschnitt über die Einzelporträts (wiederum von Shephard) ist einer der anregendsten und provokantesten. Zunächst wird die These stark gemacht, dass nicht jedes Porträt mit einem Musikinstrument oder einem Notendruck als Attribut Porträt eines Musikers sein muss. Faszinierend ist die Interpretation eines Rätselkanons (anonymes Porträt, Galleria Nazionale di Parma), den Shephard nun doch, aber völlig plausibel und wohlfundiert, mit Hilfe der neoplatonischen Liebestheorie Pietro Bembo interpretiert (S. 307–309). Radikal abgelehnt wird die gängige Interpretation, wonach zur Laute singende Frauen meistens Porträts von Kurtisanen seien (S. 314–320). Obwohl man es sich sicher zu leicht macht damit, erscheint Shephards Rigorismus hier auch wieder unplausibel: Porträts von Sängern mit entblößten Brüsten, wie sie etwa Parrasio Micheli (im späteren 16. Jahrhundert) geradezu serienmäßig darstellte, sind kaum mit einem Verweis auf die Maria lactans-Bildtradition zu entschärfen.

Auch sonst wird nicht alles Zustimmung finden. Wie gewohnt werden deutschsprachige Forschungen (etwa von Björn Tammen zu körperlichen Berührungen im Ensemblegesang) weitgehend ignoriert. Sicherlich sind manche Deutungen – wie die des rätselhaften Orpheus-Bilds, das dem späten Giovanni Bellini (zuweilen auch Tizian) zugeschrieben wird (S. 274f.) – zumindest bestreitbar. Besonders bedauerlich ist die (forschungspragmatisch verständliche) Ein-

schränkung des Untersuchungsgebiets, zumal die frankoflämische Kunst in Italien auf lebhaftes Interesse stieß. Nichtsdestoweniger: Solche Übersichtspublikationen, die freilich eine gehörige Kraftanstrengung darstellen, wünscht man sich nun auch für andere Themen.

(August 2021)

Wolfgang Fuhrmann

*LINDA PHYLLIS AUSTERN: Both from the Ears & Mind. Thinking about Music in Early Modern England. Chicago: University of Chicago Press 2020. 380 S., Abb., Nbsp.*

Linda Phyllis Austern versammelt in ihrer kulturhistorischen Monographie die gesamte Bandbreite der Zuschreibungen zu Musik im England des 16. und 17. Jahrhunderts von der Wirkung von Musik auf die menschlichen Affekte bis zu Analogien zwischen musikalischem Klang und der unhörbaren Musik der Sphären. Diese Zuschreibungen scheinen zwar hinlänglich bekannt, wurden bisher aber noch nie derart umfassend und fundiert in der Vielgestaltigkeit ihrer Anwendung und Verbreitung ernstgenommen, versammelt und aufgearbeitet, wie es der Autorin hier auf Basis eines herausragend großen Quellenfundus gelingt. Neben musikspezifischen Quellen wie Noten und Musiklehrwerken bezieht sie allgemeine Bildungsliteratur, Benimm-literatur, Theaterstücke (v. a. Shakespeare), bildliche Darstellungen, Konversationsanleitungen, Kollektaneenbücher, Tagebücher, Predigten, Broadsides sowie wissenschaftliche Literatur des gesamten Spektrums der antiken *Artes liberales* in ihrer frühneuzeitlichen Vermittlung mit ein und präsentiert so auf beeindruckende Weise die Früchte jahrzehntelangen Quellenstudiums.

Austern geht es dabei in erster Linie darum, übereinstimmende musikbezogene Topoi in sehr unterschiedlichen Quellen aufzuzeigen und dadurch deren kulturelle

Tragweite vor Augen zu führen. Der Kern der am häufigsten referierten und zitierten Quellen stammt aus den Dekaden um 1600 und wird durch umfangreiche Zeugnisse vom frühen 16. Jahrhundert bis ins späte 17. Jahrhundert ergänzt. Darunter finden sich in musikwissenschaftlichen Studien bereits vieldiskutierte Abhandlungen wie Baldassare Castigliones *Libro del cortegiano* (in der englischen Übersetzung von Thomas Hoby, 1561), aber auch zahlreiche bisher weniger beachtete Quellen wie Roger Aschams *Schoolmaster* (1570) und Phillip Stubbes' *Anatomie of Abuses* (1583).

Die Autorin behandelt den reflektierenden Umgang mit Musik in der sogenannten (schriftlichen) Elitärkultur als allgemeines, Disziplinen übergreifendes Phänomen. Entsprechend beginnt sie ihre Darstellungen nicht bei einem spezifischen Fachgebiet, sondern bei den grundsätzlichen narrativen Strukturen der auralen Wissensvermittlung (Kapitel 1). Diese lehrte oral memorable, auf zahlreiche kirchliche und gelehrte schriftliche Quellen gegründete musikalische Topoi, die in rhetorischen Argumentationsübungen anzuwenden waren und weit über den universitären Kontext hinaus verbreitet wurden. An diversen Beispielen von musikbezogenen Lob- und Schmähreden mit unterschiedlicher Zielrichtung und Publika bis hin zu Predigten zeigt Austern, wie musikalische Topoi thematisch und inhaltlich äußerst variabel verwendet wurden. Die klanglichen Eigenschaften der Musik, v. a. ihre raum- und körperdurchdringende Bewegung und ihre zeitliche Vergänglichkeit, prädestinierten Musik dazu, fließende Grenzen zwischen Weltlichem und Jenseitigem, Körperlichem und Geistigem, Sinnlichem und Rationalem mannigfach zu versinnbildlichen und sowohl mit positiven als auch negativen Effekten assoziiert zu werden, wobei die gängige rhetorische Argumentationsform stets auf moralische Handlungsanweisungen ausgerichtet war. Innerhalb der sozialen und religiösen Wandlungsprozesse im