gen, zu einer willfährigen Vermischung von Funktionsgebieten, schließlich im Denken eine Anschauungsdrastik begegnen dem Bestreben, alle Realitätsbereiche abstrahierend zu durchpflügen. Da ist des Weiteren das Gestrüpp griechischer Begriffsfindungen, das sich gerade in Bezug auf die vortastende sprachliche Bewältigung musikalischer Sachverhalte undurchsichtig, gar widersprüchlich darstellt. Die Buntheit der Anwendung von Farbmotiven in Bezug auf das Chroma tritt als Beispiel entgegen.

Die detaillierte Ausbreitung lässt aber ein nuanciertes Spektrum farbinspirierter Begriffsfindungen für musikalische Sachverhalte ansichtig werden. Der Ursprungsrekurs auf das Körperliche, die Hautfarbe vornehmlich, wie der ethische Charakter, der vielfältig religiös, erzieherisch, kosmologisch schillert, sind sich durchhaltende Bezugslinien. Meist aus der Praxis und einer nicht wissenschaftlich geschliffenen, sondern durch Empfindungszusammenhänge, anschaulich nahe Parallelen gestifteten Rede, werden die Änderung der Hautfarbe, die Farbe als Phänomen der Oberfläche oder die Farbmischung für Sinnbildungen, die auf das Akustische gerichtet sind, anregend. Die Ausführungen der Alten kreisen auch schon um das nüchtern besehen Eigentliche: die Möglichkeiten der Analogiesetzung von Sichtbarem und Hörbarem ob sinnesmodaler Entsprechungen. Mit dem Begriff Chroma verbindet sich der Gedanke der „Umfärbung“ von Tonstufen. Dann offenbart sich beharrlich, dass die Gelehrtenaristokratie dem Chromatischen subversive Gehalte zuschrieb. Das Mittlere sei es, was meint: das von zwitterhafter Artung. Im Mythos vom Auleten Marsyas tritt es als das Barbarische hervor, welches, fürs Fremde stehend, von zweifelhaft vagem Charakter einer den Paideiaidealen abträglichen Dekonzentration Raum gibt. Wo die Übergänge geschaffen werden, öffnet sich ein Einfallstor für Beliebigkeit in Gestalt der Improvisation, mit allem, was damit an Bedrohung des Kanons vor-schwebte.

Aber „der Begriff Chroma bleibt vieldeutig und unscharf“. Es sei daher nicht möglich, heißt es, einen chronologisch eindeutigen Zusammenhang zwischen der Entwicklung der antiken Farblehre und musikbezogenen Wortschöpfungen herzustellen. Dennoch scheint über die jeweiligen sprachlichen Verwen-

dungszusammenhänge zwischen Theoretikern ein Konsens bestanden zu haben. Der wissenschaftlich nur mühsam aufzuschlüsselnden Referenzvielfalt steht auch überregional mitunter eine Sicherheit der Begriffsverwendungen gegenüber. Den Unterschied macht zuerst die Gegebenheit einer von der unseren partiell verschiedenen Denkungsart, die sich mit der keimenden Abstraktion in Entwicklung begriffener Fachsprachen vermischt.

(Oktober 2003) Marcel Dobberstein

Perotinus Magnus. Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. München: edition text + kritik 2000. 109 S., Notenbeisp. (Musik-Konzepte. Heft 107.)

Mit dem Untertitel seines Beitrages „Und die Musikforschung erschuf den ersten Komponisten“ scheint Jürg Stenzl in seinem forschungsgeschichtlichen Überblick eine kritische Würdigung der musikalischen Mediävistik zu eröffnen, wie es in der Reihe der *Musik-Konzepte* zu erwarten wäre. Aber trotz des provozierend wirkenden Titels verharret er in einer unkritischen Heroen-Verehrung, die noch durch den einleitenden Abdruck des Textes von Friedrich Ludwig verstärkt wird. Bei aller Verehrung für die wissenschaftliche Leistung des Begründers der musikalischen Mediävistik wäre es dringend geboten, auch in der Musikwissenschaft einmal die unselige, von Ideologien befrachtete Fachgeschichte aufzuzeigen. Stattdessen werden die einzelnen Stationen, die in der Zeit von 1900 bis 1940 zur Etablierung des Bildes vom Komponisten Perotin führten, getreulich und scheinbar neutral nachgezeichnet. An dem Punkt, wo das Bild etabliert ist, lenkt Stenzl den Blick auf die Aufführungsgeschichte, die allerdings, das muss er selbst eingestehen, kaum Berührungspunkte zur Musikforschung aufweist (S. 44). Im Gegenteil, die Praxis prolongiert bis heute die Bilder der Vergangenheit (vgl. etwa S. 46 die Ausführungen zu Marcel Pérès mit seiner Verehrung der Sphärenharmonie, über die Boethius zu Recht angemerkt hat, dass sie nun einmal allen Unkenrufen zum Trotz nicht hörbar sei), während die Forschung sich langsam darum zu bemühen beginnt, gerade diese überkommenen Bilder als Wunschträume des 19. und frühen 20. Jahr-

hundreds zu entlarven, um neue Wege für ein Verständnis dieser lange vergrabenen Kunst zu öffnen. Statt unsere neuzeitliche Vorstellung vom genialen Großmeister als eine Projektion zu entlarven, verweist Stenzl nur dunkel auf die tiefe Prägung Besslers durch Heidegger (S. 34). Dabei gibt es in der Geschichtswissenschaft erste Versuche wie den von Otto Gerhard Oexle („Das entzweite Mittelalter“, in: *Die Deutschen und ihr Mittelalter*, hrsg. von Gerd Althoff, Darmstadt 1992, S. 7–28), die Hintergründe solcher „Prägungen“ aufzudecken.

Einer solchen Verstrickung scheint sich Wulf Arlt von vornherein zu entziehen, indem er sich nur in den „Kontext Perotins“ begibt. Zudem wählt er Werke, die mehr noch als jedes Organum dem Neuen, dem kompositorischen Experimentieren verpflichtet sind, nämlich zwei Conductus, also mehrstimmige Vertonungen neu gedichteter Lieder, deren Dimensionen die ursprüngliche liturgische Funktion dieser Gattung zu sprengen scheinen. Diese Werke passen denn auch nicht in das normale musikgeschichtliche Muster und bleiben gerne am Rande des Blickfeldes. Warum, das wurde den Teilnehmern eines denkwürdigen Seminars, das Fritz Reckow und Wulf Arlt 1980 im Bibelsaal der Wolfenbütteler Herzog-August-Bibliothek (W2 lag auf dem Tisch!), bei der intensiven Auseinandersetzung mit dem Conductus *Naturas Deus regulis* eindringlich vor Augen geführt. Erste Früchte dieser Arbeit waren die auf S. 105 angeführten Texte von Fritz Reckow und Elisabeth Schmierer, denen nun Wulf Arlt einen weit kühneren Versuch folgen lässt. Nach einem ersten „Probelauf“ am zweistimmigen Conductus *Deus pacis* führt er den Leser in zwei analytischen Durchgängen durch das Hochgebirge der 226 Messuren von *Clavus pungens acumine*. In einer Sprache, die keine Scheu vor Kurth'schen Metaphern kennt (S. 67: „intensiviert weitergeführt“, „exponierte Spannung“, S. 84: Information wird „aufgefangen“, S. 85: „Momente des Veränderns und Verdichtens“), versucht Arlt mit großer Akribie, die Details des Satzes und ihre Integration zum Ganzen nachzuzeichnen. Vor Beginn der Analyse werden diese Ziele offen exponiert (S. 65), und nach der Analyse rechtfertigt er die bewusste Anwendung von Methoden, „die in der allgemeinen Vorstellung erst mit späteren Zeiten verbunden werden“. Denn erst auf diese

Weise, so Arlts These, könne man diese fremden Texte „als musikalische Formulierungen [...] ernst“ nehmen (S. 88).

Aber die von Stenzl geschilderten 50 Jahre Forschungs- und Aufführungstradition haben das kritische Bewusstsein dafür getrübt, dass es für diese Musik keinerlei Aufführungstradition gibt. Wir haben nur die Quellentexte, die uns überliefert sind und die wir mit Hilfe theoretischer und anderer Zeitzeugnisse zu lesen versuchen müssen. Das bedeutet aber, und diese Konsequenz ist in der Musikwissenschaft viel weit reichender als etwa in der Kunstgeschichte, dass die Texte selbst zunächst als Teil der „Alterität“ des Mittelalters akzeptiert werden müssen. Anders gesagt: Wir können nicht davon ausgehen, dass diese Texte, so wie sie uns überliefert sind, von uns gelesen werden können. Aspekte der Modalität, der Hexachord- und der Contrapunctus-Lehre kommen hinzu, eben jene „verlorengegangenen Selbstverständlichkeiten“, ohne die ein solcher Text nicht adäquat zu erfassen ist, geschweige denn zum Erklingen gebracht werden kann. Das lässt sich gleich am Beginn von *Clavus pungens* zeigen. Dort wird mit der Oktave $d + d'$ ein modaler Raum abstrakt exponiert, der gleich darauf melodisch realisiert wird. Die Unterstimme bewegt sich zunächst nur im Hexachord naturale von c bis a , während die Oberstimme gleich den gesamten Oktavraum $d + d'$ nutzt. Allerdings deutet vieles darauf hin, dass dies nicht mit der beim dorischen Modus üblichen Kombination zweier disjunkter Hexachorde geschieht, sondern mit dem zum Hexachord naturale konjunkten Hexachord molle: Deutlich wie selten wird gleich der formelhafte Abstieg „la sol mi (ut)“ präsentiert (vgl. C. Berger, „Pour Douz Regard...“, in: *AfMw* 51, 1994, S. 63 f.), der in den Messuren 6–9 noch einmal aufgenommen wird. Auch kontrapunktische Gründe sprechen für ein b -molle etwa in Mensur 7/8, wo das Unisono auf a durch einen Halbschluss über die phrygische Tenorklausel in der Oberstimme erreicht wird. Und die Melodik legt auch in Mensur 17 ein b -molle nahe, wobei der Tritonus $e-b$ gut in das Spannungskonzept passt. Vor allem aber die Sekund-Dissonanz $e + f$ zu Beginn der Mensur 19 wird so ein Gegenstück zum Tritonus: Die melodische Figur dieser Takte ist ein Spiel mit den drei Quartenspecies *la-mi*, *sol-re* und *fa-ut*, wobei

jedesmal das *mi* der Quarte *la-mi* auf ein *fa* der anderen Stimme trifft: *e-mi + b-fa* in Mensur 17 und *e-mi + f-fa* in Mensur 19. Hier liegt ein frühes Beispiel von *Inganno* vor, das seinen Namen allerdings erst dann erhielt, als die Solmisation nicht mehr selbstverständliche Grundlage des „Denkens in Tönen“ war, das bis zum 16. Jahrhundert immer und vor allem ein „Denken in Silben“ war. Damit ist aber auch einigen der Schlussfolgerungen Arlts (vgl. etwa Bsp. 3, S. 67) der Boden entzogen. Es geht eben nicht um „thematisch-motivische Arbeit“ (S. 75), sondern um eine Melodiebildung, die immer durch die modal geprägten Hexachord-Bezüge bestimmt bleibt. Wenn sich auch viele der insgesamt faszinierenden Beobachtungen Arlts damit vereinbaren lassen, gerät ihm diese Voraussetzung, die er selber zunächst anspricht (S. 57), bei der Intensivierung der Analyse und der immer größeren Konzentration auf den Einzelton, der nicht mehr über seine *vox* mit der Struktur des Tonraumes und damit seiner modalen Einbindung verbunden ist, aus dem Blick. Noch Martin Agricola betonte 1539 in den *Rudimenta musices*, dass eine *clavis* immer beides ist: *littera* und *vox*.

Um die mediävistische Musikforschung voran zu bringen, bedarf es des Mutes, sich von der Fixierung auf die überlieferten Texte zu lösen. Die Praxis könnte hier vorangehen, aber leider ist sie, anders als in der Neuen Musik, weit stärker als die Wissenschaft auf traditionelle Leseweisen der Texte fixiert. Diese Neuerung kann wohl nur gelingen, indem wir uns wieder für Anregungen anderer Disziplinen öffnen (vgl. etwa Achim Diehr, „*Speculum corporis*“. *Körperlichkeit in der Musiktheorie des Mittelalters*, Kassel u. a. 2000 [Texte zur Musiksoziologie 7]).

(September 2000)

Christian Berger

MARTIN KIRNBAUER: *Hartmann Schedel und sein „Liederbuch“*. *Studien zu einer spätmittelalterlichen Musikhandschrift (Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 810) und ihrem Kontext*. Bern u. a.: Verlag Peter Lang 2002. 417 S., Abb., Notenbeisp. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II, Band 42.)

Der Nürnberger Arzt Hartmann Schedel und sein fortan nur noch in Anführungsstrichen so zu nennendes „Liederbuch“ waren frühzeitig als Kronzeugen deutsch-frühbürgerlicher Musizierlust inthronisiert; Martin Kirnbauer hat sie so behutsam wie kompetent aus diesem Amt entfernt – zugunsten eines enormen Zugewinns an Einsichten und Detailkenntnissen ebenso wohl, was *Biographica*, Musiziergebräuche, Überlieferung, Quellenkunde wie Satztechnik betrifft. Weder war Schedel ein speziell Musikverständiger (seine Kopie einiger Guidonischer Traktate verrät, dass er nicht alles begriff, was er schrieb, S. 112 ff., außer dem „Liederbuch“ enthielt seine Bibliothek nichts Musikalisches), noch weist dieses Benutzerspuren auf; das Fehlerquantum übersteigt beträchtlich jenes, was Musizierende stillschweigend zu korrigieren pflegen, und als der Dreiundzwanzigjährige im Jahre 1463 die Niederschrift – vorläufig – abschloss, hielten das internationale und das deutsche Repertoire einander die Waage; erst einige Nachträge verschoben das Gleichgewicht zugunsten des Letzteren. Der dokumentarische Wert der Quelle gründet weniger in der Beglaubigung durch eine genau lokalisierbare Musizierkultur und die Person eines Musikliebhabers als in der repräsentativen Neutralität eines Kompilats – Schedel war, gut humanistisch, ein dokumentiersüchtiger Bibliomane.

Obwohl die seltsame forschungsgeschichtliche Karriere der Sammlung auch dies rechtfertigen würde, geht es Kirnbauer primär nicht um jene Amtsenthebung, sondern um Genauigkeit. Ob die Veränderungen von Schedels Schrift beobachtend (S. 59), das Für und Wider einer Entstehung schon in dessen Leipziger Studienjahren erwägend (S. 80 ff.) oder die spärlichen Zeugnisse der Kontakte mit Musikern prüfend, ob eine „tradition typographique“ zur Erklärung der seltsamen Tatsache heranziehend, dass die Treue zur Vorlage noch im Schriftbild der Rechenschaft über mögliche Fehler vorstand (S. 131 ff.), oder eine „eigene Ästhetik“ der oft veränderten Contratenores beschreibend (S. 147 ff.) – in all diesen und anderen Fällen bewährt sich eine Umsicht, Gewissenhaftigkeit und Sensibilität der forschenden Nachfrage, welches alles einschlägig Gearbeitete einbezieht, zumeist darüber hinausgelangt und eher bei einem alles Für und Wider erhel-