

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 voranstand (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-

lenden Unentschieden stehen bleibt, als von Diagnosen auszugehen, deren Eindeutigkeit flankierende Gesichtspunkte oft beiseite drängt. Einen Musterfall hierfür stellt die Erläuterung des unterschiedlich bewerteten Satzes „Elend du hast Vmfangen mich“ dar; Kirnbauer favorisiert in der Alternative Tenorlied – Rondeau die überbrückende Verwechslungstheorie von David Fallows, ergänzt sie jedoch durch den Hinweis auf ähnlich gelagerte Probleme bei Kompositionen des ebenfalls in der Sammlung vertretenen Johannes Touront (S. 208).

Nicht nur das. Jene Meinungsunterschiede erörtert er als Teile der dem „Liederbuch“ anhängenden Forschungsgeschichte. Dass und wie sie hinzugehört, kann nur den verwundern, der einen in jeder Hinsicht genau lokalisierbaren Gegenstand als in seiner baren Faktizität weitgehend unabhängig von Sichtweisen vermutet. Damit kommt zu den genannten Verdiensten von Kirnbauers Untersuchung ein methodologisches, ein so detailliert wie überzeugend exemplifizierter Droysen. Die von Wilibald Gurlitt 1924 unverhohlen ideologisch formulierte Differenz zwischen der „lückenlosen formalen Abgeschlossenheit, überlegenen Eleganz und kühlen Künstlichkeit der burgundischen“ Liedkunst und der „ganz neuen seelischen Stimmung, gefühlsmäßigen Wärme“ etc. der deutschen (bei Kirnbauer zitiert auf S. 27) hatte das Interesse an Schedels Sammlung ebensowohl beflügelt wie von vornherein vereinseitigt, bis hin zur Rolle als Idealkandidat für ein dezidiert nazistisch definiertes „Erbe deutscher Musik“ und als Lieblings- und Schmerzenskind von Heinrich Besseler. Kirnbauer belegt die Interdependenz von Betrachter und Betrachtetem so schlüssig und bis ins Satztechnische hinein vielfältig, dass der Verdacht einer für sich, möglicherweise denunziatorisch referierten Forschungsgeschichte nicht aufkommen kann.

Im Anhang ergänzen u. a. ein Katalog, 13 Übertragungen speziell problematisierter Stücke und Materialien zu Schedels Biographie eine Untersuchung, welche als Musterfall einer Dissertation anzupreisen wie eine Verkleinerung erscheint.

(November 2003)

Peter Gülke

*THORSTEN HINDRICHS: Philipp de Monte (1521–1603). Komponist, Kapellmeister, Korrespondent. Göttingen: Hainholz Verlag 2002. XI, 257 S., Abb., Notenbeisp. (Hainholz Musikwissenschaft. Band 7.)*

Philipp de Monte, der keusche, d. h. harmlose Vielschreiber, dies das Autorenbild, gegen das sich Hindrichs mit seiner biographischen Studie wendet. Die Revision einer unsachgemäßen Bewertung, die Würdigung eines missverstandenen oder sogar verkannten Autors steht am Beginn vieler biographischer Annäherungen, doch ist dieses, im Vergleich mit dem Werk Philipp de Montes erfreulich schlanke Buch keineswegs zu jenen Apologien zu Unrecht vergessener „Kleinmeister“ zu zählen, mit denen man allzu oft konfrontiert wird. Vielmehr stellt sich Hindrichs explizit den methodologischen Tücken, die der biographischen Gattung zu Eigen sind, selbstbewusst entgegen, und distanziert sich von jeglichem Versuch der ‚Heroengeschichtsschreibung‘: Es gehe, so Hindrichs, nicht darum, „mit allerlei gewichtigen Argumenten einen ‚Helden‘ gegen einen anderen austauschen zu wollen“ (S. 16). Wird das, was dieses Buch nicht will, expliziert, so überlässt der Autor dem Leser die Aufgabe, die Aussage des Buches zwischen den Zeilen zu lesen.

Beginnen wir aber damit zu skizzieren, was das Buch leistet. Der zufällige Stabreim im Titel wird im Buch zum Programm: Komponist, Kapellmeister, Korrespondent. Drei unterschiedliche Funktionen de Montes strukturieren das Buch. Gehören die beiden ersten zum Kerngeschäft musikwissenschaftlichen Arbeitens, so erweist sich Letztere, die des Korrespondenten, als neue Perspektive in der musikwissenschaftlichen de Monte-Forschung. Aber auch in seiner Betrachtung des Komponisten und des Kapellmeisters de Monte verfährt Hindrichs in einer Weise, die ich hier als Betrachtung von unten bezeichnen möchte. Die Vogelperspektive, die einer allwissenden Gesamtschau entspräche, wird sparsam und mit Bedacht nur in ausschließlich informativen Passagen eingesetzt, so der historischen Darstellung des Habsburger Hofes im 16. Jahrhundert. Es überwiegen die von Quellen und Dokumenten ausgehenden Einzelinterpretationen und die vernetzte Lektüre bisher verstreuter Dokumente, aber auch bisher unerkannter In-