

EIN SYSTEM FÜR MITTELALTERLICHE MUSIKHANDSCHRIFTEN?

RUDOLF FLOTZINGER

Österreichische Akademie der Wissenschaften Wien

Izvleček: Naša lagodnost in pa modna usmerjenost k drugim disciplinam, celo k naravoslovnim vedam, nas lahko napeljeta k temu, da razmišljamo o podobni sistematizaciji srednjeveških rokopisov tudi v muzikologiji. Le povsem osebna pripoved o zgodovini rokopisov od začetka do konca srednjega veka, kakršna je pričujoča, prepričljivo pokaže, da bi morali umetni nasprotujoči si modeli v en sistem prisiliti preveč zgodovinskih vidikov in bi bili tako zaradi prevelike kompleksnosti neuspešni. Pri klasifikaciji in opisovanju različnih tipov rokopisov najverjetneje ohranjajo prednost danes običajni principi, ki se opirajo na sodobne uporabnike in so se skozi zgodovino raziskovanja obnesli. Zato torej ni razloga, da bi se od njih oddaljili.

Ključne besede: srednji vek, glasbeni rokopis, tipologija, kritika metodologije

Abstract: Our comfort with and fashionable orientation towards other disciplines – even the natural sciences – can induce us to think about a similar system for classifying medieval music manuscripts. However, only a completely impersonal narrative of manuscript history from their beginnings to the end of the Middle Ages, as given here, can convincingly show that artificial oppositional models force too many viewpoints into one system and are unsuccessful in matters of such complexity. The priority in classifying and describing different types of manuscripts must therefore most probably remain with the traditional principles that were to serve contemporary users and have been preserved in the research history. Therefore there is no reason to turn away from them.

Keywords: Middle Ages, music manuscript, typology, critique of methodology

Musikalische Handschriftenkunde, gar des Mittelalters, gilt als schwierige Sache und eine von Spezialisten. Deshalb wünschen sich Anfänger zumindest für Beschreibungen möglichst einfache Modelle. Außenseiter können sich dafür, wie kürzlich in einer erwartungsgemäß hilflosen Symposiums-Diskussion, sogar ein System (gar à la Linnè?) vorstellen. Diese Idee soll hier wenigstens für eine Prüfung ernst genommen werden: Anhand einer ganz persönlichen Erzählung über Handschriftentypen – die zwar kein System im engeren Sinn bilden, doch sich ständig bewähren – sollen möglichst viele Bestimmungskriterien* und andere Schlagworte* aufgezählt werden, die allenfalls zu bedenken, gegen einander abzuwägen, zu modifizieren oder auszuschneiden und zuletzt

in ein System zu bringen wären.¹ Über deren Aufnahme muss man also noch gar nicht streiten, doch sollte abschätzbar werden, mit welchen Arten und Größenordnungen von Momenten man gegebenenfalls rechnen müsste. Einleuchten (oder doch erlaubt sein) sollte, dass hierfür vorerst eine Darstellung ohne Definitionen und Bibliographierung als ausreichend angesehen wird.

Handschriften sind eine (durch Lagen*, Bindung*, Formate* etc.) bestimmte Art von Büchern*. Alle dienen sie der schriftlichen* Fixierung* von Inhalten*, bestehen aus bestimmten Beschreibstoffen*, die mit Schreibstoff* versehen wurden und in vernünftiger Weise aufbewahrt* werden. Dabei wirken zwei Momente ineinander: Sammeln* (pragmatisch*, doch anthropologisch grundgelegt) und Ordnen* (intentional* und kulturell geprägt). Aufgrund der Wortverständnisse von Sammlung* (im Deutschen vier: Herbeischaffen, auf eine Reihe bringen, deren Ergebnis, Ort für dessen Aufbewahrung) wird die Feststellung von Zusammenhängen innerhalb des physischen oder geistigen Sammelguts* meist als im Ordnen inbegriffen angesehen. Man sollte die beiden jedoch trennen, weil allemal Planung* vorausgesetzt wird, die ihrerseits durch Zwecke* (z. B. gegenwärtiger* oder künftiger* Gebrauch*), also Bedürfnisse* geprägt ist, jedoch letztere nicht mit Bedarf* einfach gleichgesetzt werden dürfen. Es wäre also durchaus erstaunlich und gegebenenfalls tiefer zu begründen, sollten sich allein solch allgemeine Grundlagen in Hinblick auf die Musik, bei der außerdem noch zwischen dem akustisch* Wahrgenommenen und dessen memorialer bzw. optischer Repräsentation* (Gedächtnis, Notierung*) zu unterscheiden ist, grundsätzlich anders verhalten. Auch auf dieser Hinsicht waren Träger schriftloser* Traditionen bis in jüngste Zeit oft ausgesprochene Sammler (z. B. Gewährsleute für Volksmusik). Die Motive für Schrift sind – wenigstens im Abendland* und parallel zur Sprache* – ebenfalls in Gedächtnisstütze* und Nutzung* zu suchen.

Die frühesten und in den ersten Jahrhunderten des Mittelalters* fast ausschließlich relevanten Handschriften für* oder mit* Musik enthalten Gesänge* der Kirche*, u. zw. ausgehend von deren Liturgie*. Bereits die Bezeichnung des west-kirchlichen Chorals* als “gregorianisch”* bezieht sich auf die einem Papst des frühen Mittelalters zugeschriebene Ordnung von Gesängen*, deren Repertoire* aufgrund mündlich tradiertter Akkumulierung schon geraume Zeit zur Verfügung gestanden und daher naturgemäß einer gewissen Variabilität* unterworfen war. Ihre Ordnung erfolgte nach Prinzipien, die sich für die Liturgie (Kirchenjahr* als Erinnerung an ein historisches Geschehen) bewährt hatten. Sie war, wie die Fixierung, vorerst nur in textlicher* Hinsicht möglich (Text-Schrift*) und erst ab dem 9. Jahrhundert zunehmend auch in musikalischer (Notationen*); oft wurde dieser Vorgang mit einer gewissen Vereinheitlichung* (für die Kirche im Allgemeinen) oder Spezifizierung (für einen bestimmten Ort) sowie mit theoretischer Durchdringung (Musiktheorie*) verknüpft. Seit dem Hochmittelalter* liegen Gesangbücher* für bestimmte Gattungen* der liturgischen Abläufe vor. Sie dienten weiterhin der Unterstützung der Kantoren*, u. zw. bei vollständiger Aufzeichnung durch Zusammenfassung in Gruppen* gemäß Gebrauchs-Funktionen* (z. B. Graduale* für die Messfeier*, Antiphonale* für das tägliche Offizium*). Sie stellen, nicht nur sofern sie sich gemäß ihrer Bestimmung* für

¹ Die Bestimmungskriterien und Schlagworte, die in diesem Beitrag die Grundsteine des Systems für mittelalterliche Musikhandschriften vorstellen, sind im Text mit Asteriskus bezeichnet.

gewisse Organisationsformen und -verbände (Region*, Bistum*, Orden* etc.) unterscheiden können, meist Idealtypen dar. Indem allfällige Anhänge* für bestimmte Formen* und Gattungen (z. B. Reihen von Alleluja*, Sequenzen*, Hymnen*, Tropen* usw.) jeweils den gleichen Ordnungsprinzipien wie die betreffenden Spezialhandschriften* unterworfen sind, d. h. es können gewisse Prinzipien innerhalb eines Buchs mehrmals wirksam sein. Dass sie dann auch über Revisionen und Reformen hinweg (z. B. sog. Choralstile*) als Vorbilder wirksam bleiben sollten, wundert also nicht, darf keineswegs als Konservativität abgetan und muss unter praktischen* Aspekten bedacht werden. Zwar wurde damit die allgemeine Ebene verlassen, doch blieb die Konzentration auf Interessen der Kirche erhalten und spielt die Musik eine akzessorische Rolle.

Die Gregorianik schlechtweg als einstimmiges* Musikgut zu verstehen, beruht auf einer ideologischen sowie wahrnehmungs-psychologischen Vereinfachung. An Verklängerungen anknüpfend, die ein gemeinsam beabsichtigtes Singen von Männern* und Frauen*/Knaben* naturgemäß ergeben, entwickelten Musiker der Westkirche verschiedene Arten von Mehrstimmigkeit*, die für das Abendland weiterhin prägend werden sollten. Abgesehen davon, dass sie von kirchlichen Oberen auch außerhalb der Liturgie genutzt werden konnten, dienten mehrstimmige Gesänge innerhalb derselben vor allem einem bestimmten Schmuckbedürfnis* (für Gott das Beste und Schönste), doch damit gleichzeitig einer Betonung und Differenzierung* von Festtagen*. Auch deshalb bedurften sie einerseits zunehmend der Schriftlichkeit, andererseits verlagert sich nun das Schwergewicht zur Musik. Naheliegender Weise wurden für Sammlungen mehrstimmiger Gesänge ebenfalls Kriterien aus den Büchern der ihnen zugrundeliegenden Texte angewendet. Notwendig neu* war lediglich die Anordnung* der notierten Stimmen*: anfangs gemeinsam untereinander (Partitur* *avant la lettre*). Mag man etwa bei den Winchester-Tropen (frühes 11. Jahrhundert) streiten, ob die Zweistimmigkeit als solche oder ihre Hauptgattung Alleluja wichtiger sei, rangiert sowohl im betreffenden Abschnitt des sog. Codex Calixtinus (Mitte 12. Jahrhunderts) als auch im sog. St. Martial-Repertoire (2. Hälfte des 12. Jahrhunderts) die Mehrstimmigkeit schon eindeutig vor den Gattungen (Versus*, Sequenzen, Tropen u. a.). Indem diese Gattungen mit der gleichfalls als jünger aufgefassten mehrstimmigen Ausführungsweise* korrespondieren, schlägt sich ihre Natur als Erneuerung* (oft getarnt als bloße Erweiterung*) des liturgisch notwendigen Repertoires nieder. Der sog. *Magnus liber organi* geht auf Nachschriften* der Improvisationen* von Sängern (wie Leoninus, † ca. 1200) zurück und stellt somit ein Konstrukt von zweistimmigen Ausführungen solistischer Gesänge für bestimmte Festtage dar, deren unterschiedlich überlieferte Versionen* nach einer Zeit erschwelter Zugänglichkeit in analoger Weise und abermals *avant la lettre* als Veröffentlichungen* (von bis zu gut 60 Gesängen) verstanden werden dürfen. Das damit verbundene Umschlagen von Nach- in Vorschrift* – die Ausdrücke wurden aus der Ethnomusikologie übernommen, sind jedoch auch in der Musikhistorie längst üblich – ist in der verwendeten Notation* sichtbar. Bald darauf begann sich diese Notierungsform aus dreierlei praktischen Gründen von der Partitur zu lösen: (1) nicht mehr notwendig; (2) Platzersparnis in den Handschriften; und (3) Möglichkeit Mehrerer, aus einem Buch zu singen (sog. Chorbuch*-Anlage). Im Übrigen aber erfolgten die Aufzeichnungen sowohl der zweistimmigen Sätze als auch der entsprechenden drei- und vierstimmigen Kompositionen* (von Perotinus, † v. 1250, u. a.) weiterhin in der gleichen Verschränkung

von Festfolge des Kirchenjahrs mit Gattungen (Graduale, Alleluja, Antiphon). Dazu kommt bei den meist gruppenweise angefügten Alternativabschnitten (sog. Clauseln*) abermals ein praktisches Moment: nämlich sie anhand ihrer *tenores* sowohl richtig zuordnen (wie seinerzeit Gesänge anhand von Tonaren*) als auch anderwärts benutzen zu können. Nicht zufällig dienen in oft denselben Handschriften enthaltene und nicht selten auch in der Strukturierung* der Handschriften (Faszikel* genannte Pergament*-Lagen) sich niederschlagende Sammlungen von Motetten* und Conductus* nicht nur der kirchlichen Liturgie, sondern auch anderen Riten* (z. B. Herrscherhuldigung). Dadurch sowie durch die schrittweise Einbeziehung der Volkssprachen* stellen sie eine Verbindung zu Liedern* her, die wir heute als weltliche* bezeichnen.

Ungeachtet ihrer Verbindlichkeit hatten sich einzelne Komponistennamen bereits im Codex Calixtinus gefunden. Die Erwähnung von Leonin und Perotin durch Anonymus IV Cousse-maker ist zwar eine nachträgliche, doch nicht weniger bezeichnend: Leonin vielleicht als eine idealisierte Projektions-Figur, Perotin aber ist bereits eindeutig als Komponist*. Von ihm kann zumindest ein weiterer Zeitgenosse* analytisch unterschieden werden. So werden also bereits persönliche Profile* sichtbar und rückt die Frage von Individualität stärker in den Vordergrund. Im Trivialverständnis und selbst in Kunstwissenschaften galt lange Zeit als ausgemacht, dass die bis ins Hochmittelalter oft (doch keineswegs durchwegs) fehlenden Künstlernamen einfach mit dem Christentum zu erklären seien. Das war zweifellos zu undifferenziert gesehen, denn in antiker und frühchristlicher Tradition verhält es sich wenigstens hinsichtlich bestimmter Gruppen wie Philosophen, Dichtern, Theologen oder Heiligen anders. Diesen auch Musiktheoretiker an die Seite zu stellen, wäre dreifach zu begründen: (a) sie haben, ähnlich wie Dichter, doch im Gegensatz zu Musikern, schon seit langem ebenfalls lesbare Texte hinterlassen; (b) Theoretiker konnten allemal größeres Interesse beanspruchen, weil ihre Kenntnisse stärker auf empirischen Beobachtungen beruhten; (c) auch die bekannte Unterscheidung zwischen *musicus* und *cantor* verlief nicht nur entlang von Theorie und Praxis, sondern außerdem zwischen Fremd- und Selbstwahrnehmung. Bereits frühe Beispiele wie Guido von Arezzo (ca. 1025) scheinen ein relativ größeres (nicht nur mit ihrer schriftlichen Hinterlassenschaft allein zu begründendes) Interesse an “erfindenden” gegenüber “ausführenden” Musikern zu zeigen. Unklar könnte allenfalls sein, ob das bereits mit den heutigen Begriffen individuell vs. anonym* versehen werden darf.

Zwar hat sich also allmählich eine Interessensverlagerung zu spezifisch musikalischen Aspekten anzukündigen begonnen, doch noch keine endgültige Loslösung von kirchlichen Bindungen. Als für die typologische Beurteilung von Handschriften bedenkenswert ergibt ein erster Rückblick vielmehr: (a) die Vorbildwirkung der Ordnung des Chorals auch für seine unterschiedlichsten Derivate; (b) die Bedeutung des praktischen Moments für den täglichen Umgang; (c) die Rückwirkung der Ordnungsprinzipien auch auf Ergänzungen* (Vollständigkeit*, Zyklenbildung* usw.); und nicht zuletzt (d) die zunehmende Rolle des quantitativen* Arguments. Diese Aspekte sind in umfangreichen Sammlungen durchwegs eindeutig zu erkennen, aber auch in kleineren (z. B. Einschübe in nicht-musikalische Handschriften) zu vermuten. Bemerkenswerte Verallgemeinerungen aus dem gleichen 13. Jahrhundert stellen Bonaventuras († 1274) Reflexionen über *librum scribere* bzw. *facere* (durch *scriptor*, *compiler*, *commentator* und *auctor*) dar, die sich

dem Trägermedium Buch also bereits vor den Inhalten widmen. Damit kommt außerdem das zweifellos von Besitz-Denken geprägte quantitative Moment noch stärker in den Blick: besonders deutlich in Sammlungen volkssprachiger Lieder wie z. B. dem Chansonnier* von St.-Germain-des-Prés (1231). Da es hier ebenfalls um Texte *und* Melodien geht, überrascht ein Weiterwirken von Analogien zu kirchlichen Gesangbüchern wenig: Neben zeitlichen (chronologischen*), regionalen* und notationstechnischen Parallelen zum sog. Notre-Dame-Repertoire ist zu bedenken, dass solche Aufzeichnungen einerseits Fachleute für Notationen als solche bzw. für Nachschriften von gesungenen Liedern im Besonderen voraussetzten, die damals außerhalb kirchlicher Kreise (Ausbildung*) noch kaum zu finden waren. Dafür könnte dabei ein gewisses (abstraktes) Festhalten für die Zukunft bereits stärker im Vordergrund stehen als im religiösen Bereich: hätte sonst der Chansonnier als ein Hochzeitsgeschenk (Bibliophilie*) fungieren können? Ähnlich verhält es sich bei der Jenaer Liederhandschrift mit vergleichbarer Bedeutung für deutschsprachige Lieder u. a. In religiös-kirchlichen Zusammenhängen treten den bislang vornehmlich kollektiven* Zusammenstellungen erst ab dem 14. Jahrhundert vermehrt, u. zw. sowohl in systematischem wie historischem Sinn individuelle* an die Seite. Trotz einzelner Gegenbeispiele muss man die Individualisierung jedoch bereits als ein Ergebnis der soziologisch-rechtlichen Entwicklung seit der Jahrtausendwende sehen, konkret: des zunehmend mit Naturrecht verknüpften Lehnswesen mit seinen gegenseitigen Bindungen zwischen Herrschern und Abhängigen, die, ausgehend von der ständischen Gliederung der Gesellschaft in relativ geschlossene Gruppen ab dem 12. Jahrhundert eine evolutionäre Emanzipation der Einzelpersonlichkeit befördert hatte und schließlich im 13./14. Jahrhundert zu einer wahrlichen “Wiedergeburt des Menschen” (sog. Renaissance) führen sollte. Die Entstehung der heutigen Kategorie Komponist (bestimmt durch Interesse an schöpferischem Individuum und Ausbildung von Individualstil) ist also nicht erst im 14. Jahrhundert zu suchen und auch nicht als Produkt der kapitalistischen Marktwirtschaft zu verstehen.

Das Gesamtschaffen* namentlich bekannter Komponisten bis zu Perotin dürfte nicht wesentlich über das erhaltene Gebliebene hinausgegangen sein; ebenso das des Theoretikers und Komponisten einiger Motetten Petrus de Cruce (um 1300) wie von Philipp de Vitry (1. Hälfte 14. Jahrhunderts). Der lange Zeit als frühester Vertreter schöpferischer Individualität auf musikalischem Gebiet geltende Guillaume de Machaut († 1377) wird inzwischen eher als der bekannteste gesehen. Seine Kompositionen sind gemeinsam mit seinen Dichtungen* in eigenen Handschriften erhalten. Nicht zu übersehen ist also, dass zunehmend weitere Gesichtspunkte für die Ordnung zum Tragen kommen mussten: Dichtung vs. Vertonung*, geistliche* vs. weltliche* Gattungen, artifiziell* vs. usuell*, komponiert vs. improvisiert u. a. Hingegen ist eine allfällige Personalunion von Dichter und Komponist nach wie vor eher als Normalfall mit wenigen Gegenbeispielen zu sehen. Auch erscheint nur auf den ersten Blick als seltsamer Kontrast, dass einzelne von Machauts Handschriften für Gönner* oder Bibliophile bestimmt, hingegen Einzelüberlieferungen* in Sammelhandschriften* auch in diesem Fall durchwegs anonym* blieben. Das dürfte noch immer mit der Ordnung nach Gattungen und eben *nicht* nach Komponisten zusammenhängen. Anders liegen die Fälle Hugo von Montfort († 1423), der seine Dichtungen zwar ebenfalls in einer repräsentativen* Handschrift aufzeichnen ließ, dessen Melodien jedoch von seinem bürgerlichen Gefolgsmann Burk Mangolt stammen, sowie Oswald

von Wolkenstein († 1445), der allein als Dichter zu sehen ist, der sich allenfalls fremde Melodien für seine Zwecke selbst zurecht machte. Auch sein Schaffen liegt in zwei unter eigener Aufsicht entstandenen Handschriften überliefert vor, bei denen man, wie schon bei Machaut, geradezu von der Vorwegnahme späterer Gesamtausgaben* sprechen könnte. Mag sich, daran gemessen, die weitere Streuüberlieferung* quantitativ spärlich ausnehmen, ist das Weiterleben einzelner seiner Lieder noch in späteren Drucken* und fallweise sogar in der Volksüberlieferung* umso bemerkenswerter.

Ein abermaliger Rückblick zeigt: Die Sammelhandschrift mit verschiedensten Inhalten war zwar der verbreitetste Typ des mittelalterlichen Buches überhaupt geblieben, der Ausdruck konnte jedoch zuletzt eine andere – nicht nur inhaltlich bestimmte, sondern spezialisiert musikalische – Bedeutung annehmen. Auch darin kann man, entsprechend der fortschreitenden Verselbständigung von Sprache und Gesang, eine Art Individualisierung sehen. Vor allem aber blieben, wie ja durchwegs die Realisierungsweise von untergeordneter Bedeutung war, auch in dieser Zeitspanne des nun stärker in den Mittelpunkt des Interesses tretenden “Aufstiegs der europäischen Musik”² alle bisherigen Buchformen weiterhin (also: immer mehr nebeneinander) erhalten. Hingegen einen Charakter neuerer Prägung stellt nun die wichtiger werdende Eigentümlichkeit der einzelnen Werke* in engerem (auf Endgültigkeit gerichtetem) Sinn dar. Hatte die Frage nach Autoren* anfangs überhaupt nur eine geringe Rolle gespielt, ja war sie erst relativ spät aufgekommen und auch nur in Einzelfällen von solchen selbst betont worden, nimmt das Prestige einzelner Namen zu. Während auch große Klöster mit dem musikalischen Aufwand von Kathedralen nur mehr selten mithalten konnten oder wollten, und deshalb bei sog. primitiven* Mehrstimmigkeitsformen blieben, übernahmen Höfe und hohe Schulen (also in Richtung weltlich tendierende Institutionen) fortschrittliche Traditionen in ihren Formenkanon* auf. Zuletzt beginnen weltliche Höfe (insbes. mit bestimmten Formen) bereits, geistlichen (Bischöfen, Äbten usw.) den Rang abzulaufen. Das alles führte einerseits zur wohl markantesten Verschiebung auch in Sammelhandschriften (die quantitativ nach wie vor die größte Rolle spielen): deren zunehmenden Prägung durch Autoren *neben* und zuletzt sogar *vor* den Inhalten. Eine Folge davon sind veränderte Verschränkungen der Ordnungs-Prinzipien Zweck, Gattung und Komponist (d. h. möglicherweise gemäß ihrem Alter). Zuletzt scheint sich das Interesse an Autoren bzw. Werken in kompositorischer wie praktischer Hinsicht über Aufwand*, Anspruch* und Prestige hinweg aufzuspalten.

Besonders auffällig in der Endphase des sog. Spätmittelalters knapp vor dem Übergang zur sog. Neuzeit* ist der Wechsel vom teuren Pergament zum billigeren, handlicheren, aber auch weniger Prestige-trächtigen Papier* (1. Hälfte 15. Jahrhunderts). Gemessen an den bisherigen (vorwiegend inhaltlichen) Momenten wirkt sich dieser jedoch relativ gering aus. Er zeitigte zwar sowohl äußere (Format*) als auch innere Rückwirkungen (bes. auf die Notation, sog. weiße mensurale), löste jedoch keine eigenständige Überlieferungsform aus. Vielmehr hat man offensichtlich bloß längst selbstverständliche Momente umgewichtet oder modifiziert: Wirkungsformen (Liturgiegrundlage, Liederbuch, Sammelhandschrift, Einzel- vs. Streuüberlieferung), Repertoires (Kanon, dessen Adaptierungen und/oder

² Nach dem Titel des im Jahre 1993 erschienenen Werkes *The Rise of European Music 1380–1500* von Reinhard Strohm.

Alternativen, Gesamtschaffen), deren äußere (Gattung, geistlich vs. weltlich, Fest-Rang) und innere Differenzierung (Mehrstimmigkeit, Komposition, Vertonung, Werk, Gruppenbildung), Begründung der Niederschrift (Fixierung, Ordnung, Eigen- vs. Fremdinteresse, Repräsentation, Unterstützung, Theorie, Praxis, Trägerschaften).

Erst in letzter Zeit stärker herausgestellt wurde, dass um die Mitte des 15. Jahrhunderts besonders in Zentraleuropa das Moment “Bedarf” deutlicher als bislang der (ebenfalls längst geläufig und selbst vielschichtiger gewordenen) “Fixierung” *gegenüber*, also nicht einfach an die Seite trat. Der Ausdruck Fixierschrift*, der sich aufzudrängen schien, ist allerdings der Tautologie verdächtig und scheint bestenfalls zur Kurzbenennung einer Hauptfunktion von Schrift überhaupt geeignet, also keinesfalls als eine dritte Kategorie neben oder gar über Nach- und Vorschrift. Da mit Übergängen zwischen diesen beiden zu rechnen ist, doch sie zur Unterstützung trainierter Gedächtnisse allemal genügen, könnte allein so z. B. die leidige Debatte, ob man aus Handschriften wie den sog. Trienter wegen ihres Formats überhaupt hätte singen können, endgültig *ad acta* gelegt werden, da sie zu stark vom rezenten Begriff “vom Blatt singen” geprägt war. Wichtiger dürfte sein, dass noch einige Zeit vor der Übertragung des erst gegen Ende des Jahrhunderts auch in Europa aufgekommenen Buchdrucks* auf notierte Musikvorlagen die komponierte Musik in Zentraleuropa endgültig ihren Anschluss an West- und Südwesteuropa fand. Das Aufeinandertreffen von traditionellen und neuen musikalischen Formen einerseits sowie von fremden* und einheimischen* Musikern andererseits schlug sich auch in den Handschriften nieder: neben größeren Fluktuations-Räumen der Repertoires, in deren Unterschieden an Stimmlagen und -anzahl, an kompositorischen Techniken und Qualitäten*, u. a. Gerade in dieser Hinsicht sind sog. Schulmeister-Handschriften* charakteristisch, da sie nicht zuletzt damit ihre Gebrauchs-Funktionen über eigentlich liturgische hinaus (also inhaltlich) erweitern konnten. Somit lassen sich um diese Zeit deutlich drei intentionale und gewissermaßen “chronologisch” charakterisierte Handschriften-Typen unterscheiden. Da auch sie nicht völlig neu und nur selten “rein,” nicht selten sogar nur vorübergehend (weil sich die Nutzung mit ursprünglich nicht intendierten Umständen verändern kann) zu beobachten, stets jedoch ebenso deutlich wie überzeugend zu charakterisieren sind, müssen sie abermals als idealtypisch verstanden werden. Als vorrangig erscheinen die Intentionen ihrer Schreiber (vielleicht stärker als zwischenzeitlich manchmal mit den Benutzern und Sammlern ident) zu sein, woraus sich Unterschiede ergeben zwischen:

- (1) “(Nachträgliche) Repertoire-Sicherung.”* In gewisser Weise dienten alle bisherigen Beispiele einer solchen, indem bereits die Aufzeichnung des Chorals in Neumen* dem Argument “damit es nicht verloren gehe” gefolgt war und ihm bis in jüngste Zeit z. B. Nachschriften sog. Volksmusik* gehorchen. Die besondere Betonung liegt jetzt auf einer *bestimmten* Repertoire-Vollständigkeit*, die insofern wenig überraschen kann, als dieses Interesse das systematische Gegenstück zum quantitativen Moment bei jedem Sammeln darstellt. Als Beispiele können die sog. älteren Trienter Codices 87 und 92 dienen: Abbilder eines Johannes Lupi zugänglichen Materials, das er abgeschrieben und ergänzt sowie 1443 in seine Heimat südlich des Brenners mitgenommen hat, aufgrund seiner Ausrichtung für jede vergleichbar anspruchsvolle geistliche Kapelle brauchbar gewesen wäre bzw. in Kaltern und schließlich Trient ja tatsächlich wurde. Obwohl sie also mehrmals Aktualität gewannen, sollte nicht

übersehen werden, dass sie so nicht intendiert gewesen sein *konnten* und sich bloß als entsprechend “offen” erwiesen.

- (2) “(Aktuelle) Bedarfsdeckung.” Die Aufgabe, einem bestimmten Bedarf zu dienen, liegt ebenfalls allen liturgisch geprägten Handschriften zugrunde. Mit der Betonung dieses Aspekts soll zum einen das Augenmerk stärker auf die konkrete (anstatt bloß potentielle) Aktualität und zum andern auf einen Gesichtspunkt gelenkt werden, der in der Forschung nicht selten eine nahezu paradoxe Rolle spielt: wenn etwa das Festformular eines “Hausheiligen” als Anhaltspunkt für die Lokalisierung einer Handschrift anerkannt (d. i. als repräsentativ für einen bestimmten Ort verstanden), die Nähe zu diesem Idealtypus jedoch selten reflektiert wird. So ist z. B. das Verhältnis zwischen dem für Konstanz 1508/09 geschaffenen “Urkorpus” des sog. Choralis Constantinus von Heinrich Isaac und dessen nachträglicher Druckversion (1550/55) mit eigenen wie fremden Erweiterungen (v. a. von Ludwig Senfl) nicht wesentlich anders als seinerzeit bei den Versionen des sog. Magnus liber: die nachträglichen Adaptierungen deckten die ursprüngliche Bestimmung beinahe zu. Unter dem gleichen Gesichtspunkt ist die erst vor Kurzem aufgedeckte (weil durch spätere Ergänzungen verschleierte) Grundstruktur des Schreibers A im Trienter von Codex 93 (um 1450) zu sehen. Auf der Hand jedoch liegt, dass sich Verschleierungen nicht nur durch Zusätze ergeben, sondern etwa ein Ortswechsel Änderungen aufgrund konkret zu befriedigenden (d. i. wiederum nicht bloß möglichen) Bedarfs zwangsläufig nach sich ziehen konnte.
- (3) “Vorsorge* *pro futuro*.” In diesem Typus erscheinen die Verhältnisse der Repertoire-Sicherung gewissermaßen umgekehrt, gehört Offenheit also verstärkt zum Programm. Er wird mit der St. Emmeram-Handschrift oder den jüngeren Trienter Codices (88–91) exemplifiziert und scheint eng mit der Biographie der betreffenden Sammler verknüpft. Im ersteren Fall hatte Conrad Hermann Poetzlinger um 1440 in Wien begonnen, sich in Hinblick auf seine angestrebte Tätigkeit als Schulmeister ein Reservoir für potentielle Nutzung zusammenzustellen, das mit ihm von Ort zu Ort hätte wandern sollen, während in den letzteren Fällen Johannes Wiser bereits von Vorgängern profitierte. Der Inhalt solcher Handschriften ist naheliegender Weise oft recht bunt und ihr Aufbau wenig systematisch, weil (bzw. wenn) er stark sowohl von je greifbar werdenden Vorlagen als auch von praktischen Gesichtspunkten hinsichtlich ihrer Ausführbarkeit geprägt ist. Auch aus diesen Gründen finden sich in ihnen neben großen Namen oft lokale und daher nicht selten heute weiterhin unbekannte. Sowohl diese Buntheit als auch mangelnde Vertrautheit späterer Benutzer führte (weil sie auf persönliche Erinnerung nicht mehr zurückgreifen konnten) für den St. Emmeram-Codex zur Anlage eines Registers*. Dieses hat sich also aus dem schwierigen Gebrauch eines beinahe ungeordnet erscheinenden Inhalts ergeben und nimmt nur scheinbar spätere Zeiten vorweg: die Register eines modernen gedruckten Graduale (z. B. schon im *Graduale Pataviense*, Wien 1511) hätten einen mittelalterlichen Nutzer, weil an seinem Selbstverständnis rüttelnd und aus einer gänzlich anderen Denkweise stammend, vermutlich nicht wenig irritiert.

Neuerungen sind auch in den Handschriften des 15. Jahrhunderts ebenso selten wie relativ geringfügig: neben den Äußerlichkeiten Papier und Notation, v. a. die Rolle von

Komponisten- und Schreiber-Persönlichkeiten, tragenden Institutionen, Differenzierung und Rationalisierung, schließlich gewisse Verschiebungen von Ordnungs-Prinzipien. Gut zwei Generationen später sollte den Musikhandschriften endlich der Notendruck an die Seite treten. Auch diese gewiss gewichtige Neuerung wird bestenfalls ein nur scheinbar höheres Maß an Perfektion, doch abermals keine gänzlich neuen Gestaltungsprinzipien hervor bringen. Allerdings werden im Notendruck, der sich an eine ebenso stark erweiterte wie zunehmend veränderte Gruppe von Adressaten* (auch Laien*) wendet, einzelne bislang selbstverständliche (nur im Gedächtnis gespeicherte) Ordnungsprinzipien nicht mehr in gleichem Maße vorausgesetzt wie zuvor. Sie sind daher in Überschriften*, Kolumnentiteln*, Registern* etc. sichtbar gemacht. Erst so konnte ja die irreführende Meinung entstehen und dann weiter wachsen, alles Wesentliche stünde "bereits in den Noten" und befände sich nicht mehr "nur" im Kopf der Nutzer. Mit solch sprichwörtlichen "Selbstverständlichkeiten" ging jedoch einer der wichtigsten Grundpfeiler mittelalterlichen Umgangs mit Musik verloren. Das prägt einerseits die Mittelalter-Forschung, andererseits scheint fortan ein wesentlicher Punkt des Umgangs mit Musik überhaupt damit belastet zu sein. Ob man die stärker als bisher auf Vollständigkeit* gerichtete Denkweise wirklich als vom Druck ausgelöst betrachten sowie als Renaissance-haft oder neuzeitlich bezeichnen will, steht hier nicht mehr zur Debatte. Klar aber dürfte sein, dass es sich um einen Einschnitt handelt, der trotz allem nicht fundamentaler ist so mancher frühere.

Damit scheint noch vor jedem Ordnungsversuch der zum Vorschein gekommenen Momente klar geworden zu sein, dass allein aufgrund von deren Anzahl und Verschiedenheiten ohne die Gefahr von eindeutigen Rückschritten aus ihnen keinesfalls ein besseres System als das vorhandene zu gewinnen wäre. Die Frage der Durchsetzbarkeit – ohnehin erst nach Beantwortung derjenigen vernünftig, ob es tatsächlich in Handhabung und Ergebnissen Vorteile mit sich brächte – stellt sich gar nicht mehr. Als Hauptprobleme liegen auf der Hand:

- (1) Einzelne Momente, darunter so grundsätzliche wie Sprache, Schrift oder Notation blieben aufgrund der gleichbleibend abstrakten Begriffe mehr als unterbelichtet. Deren Differenzierungen (in eigenen Disziplinen, wie z. B. Paläographien, an denen erfahrungsgemäß ein Gutteil der Datierungen* hängt) dürfen keinesfalls ausgeschlossen bleiben, ihre Implementierung in ein Handschriften-System aber würde sogar eigene Dimensionen erforderlich machen.
- (2) Die Interdependenz der verschiedenen, allenfalls weiter zu ergänzenden, vor allem aber jeweils stark zu detaillierenden Kriterien, insbesondere ihre gegenseitige Gewichtung und Beeinflussung, kann erst Ergebnis der Forschung sein, also niemals bereits Gegenstand eines Rasters.
- (3) Wie weit könnten die Inhalte (bloß deren Strukturen?) einerseits und die Intentionen der Schreiber (Benutzer) einbezogen werden? – von der Art und Weise noch nicht zu reden.
- (4) Am schwerwiegendsten ist gewiss der Zeitaspekt, u. zw. nicht nur hinsichtlich der Verbindung zwischen historischen bzw. systematischen Aspekten. Einzelne haben sich als ziemlich durchgängig, andere als lang- oder nur kurzlebig erwiesen, von weiteren wäre die Wirkungskdauer noch zu hinterfragen (ob sie unter anderen Gegebenheiten ebenfalls zu bedenken wären), usw. usw.

- (5) Jedes abstrakte System müsste jedenfalls um ein Vielfaches komplexer sein als die aktuelle Pragmatik, es wäre jedoch sozusagen “methodisch verkehrt,” weil es für später vielleicht notwendige Erweiterungen nicht offen genug, nur im Nachhinein zu beurteilen (wie der vorhandene Raster) sein könnte: Veränderungen in der Zeit geben nun einmal das entscheidende Kriterium zwischen historischen und systematischen Fragestellungen ab und somit ist jeder Hinweis auf ein “Systema naturae”³ irreführend.

Dem gegenüber schneiden die praktizierten Typisierungen von Graduale bis Chor- und Liederbuch verhältnismäßig gut ab. Dass sie nur selten vergleichbaren oder gar stringenten Kriterien gehorchen, liegt an ihrer pragmatischen Natur. Wenn sich selbst Praktiker gewisser Schwierigkeiten erst während ihrer Arbeit bewusst werden, liegt es an ihnen, die dazu führenden Gesichtspunkte zu beurteilen, nicht selten als schon durch die historischen Nutzer ihren Bedürfnissen angepasste (= veränderte) zu erkennen. Die unterschiedlichen Gewichtungen bestimmter Momente, die ja keineswegs nur musikalische sind, haben schon in der Vergangenheit zu je eigenen Handschriften-Typen geführt, die mit unterschiedlich langen Zeitabschnitten korrespondieren, allerdings ebenso wenig in einfacher Weise, wie auch einzelne Kriterien und Charakteristika. Indem Wissenschaftler zeitgenössische Begriffe übernehmen (was als löblich gilt), bringen sie zwar Momente ins Spiel, die einander überschneiden können, doch sind das alltägliche Probleme. Kurzum: das angestellte Gedanken-Experiment ergibt ziemlich deutlich, dass wohl jedes Produkt aus dem eingangs skizzierten naiven Wunschdenken nur ein fragwürdiges sein könnte.

SISTEM ZA SREDNJEVEŠKE GLASBENE ROKOPISE?

Povzetek

Tudi v naši disciplini veda o srednjeveških rokopisih velja za posebej zahtevno. Da bi jo naredili bolj uporabno, pa tudi zaradi prevzemanja modelov in ključnih besed (celo iz naravoslovnih ved), kar je postalo modno prav v kulturnozgodovinskih disciplinah, je nastala zamisel o možni trdni sistematizaciji srednjeveških glasbenih rokopisov. Ta ideja je v pričujoči razpravi resno obravnavana vsaj za preizkušnjo.

Na podlagi namenoma zelo osebne pripovedi o tipih srednjeveških rokopisov, ki v tem obdobju sicer niso tvorili nobenega sistema, a so se vendarle obnesli, so zbrani odločilni kriteriji in druge ključne besede, ki bi jih bilo potrebno premisliti, medsebojno pretehtati, modificirati ali izločiti, nazadnje pa povezati v nek nov sistem. Pri tem se dovolj jasno kaže, da je katerikoli umetni nasprotni model preveč kompleksen, če že ni popolnoma neuspešen zaradi preveč zgodovinskih vprašanj in večplastnosti. V nasprotju s tem se tipiziranje rokopisov od graduala do kornih knjig in pesmaric, ki je bilo uveljavljeno nekdaj in je v rabi še danes, razmeroma dobro odreže. Pokažejo se prednosti običajnih pragmatičnih, na uporabnike tistega časa usmerjenih principov za razvrščanje in opisovanje rokopisov,

³ Nach dem Titel des in 1735 veröffentlichten Werkes von Carl Linné *Systema naturae*.

ki so se ohranili v zgodovini raziskovanja. Različno razvrščanje določenih okoliščin, ki niso nujno samo glasbene, je že v preteklosti vodilo do vsakokrat posebnih tipov rokopisov, ki ustrezajo različno dolgim časovnim obdobjem. Ta medsebojna odvisnost je tako kompleksna, kakor so kompleksni posamezni kriteriji in značilnosti, ki so lahko – kot je znano – enkrat odločujoči in drugič obrobne pomena. S tem, ko znanstveniki prevzemajo sodobne pojme (kar velja za pohvalno), v igro pogosto privedejo okoliščine, ki se med seboj lahko prekrivajo, vendar so takšni problemi čisto vsakdanji in obvladljivi.

Na kratko: pričujoči miselni poskus ne daje nobenega argumenta, da bi ideje novosti resno zasledoval dalje. Celo samo *en* uvid ali pobuda, pridobljena iz prikaza, bi lahko prinesla več kakor vprašljivi rezultat neke zgolj naivne želje. V metodološkem pogledu sta pri roki dva sklepa. Preden človek neko resno misel dokončno zavrne, ji mora ustrezno slediti in jo preizkusiti, sicer bi bil napredek komaj še mogoč. Izkaže pa se tudi, da vsaka sprejeta moda ne prinese izboljšanja in da samo citiranje modnih znanstvenih besed (od *spomina* do različnih prenosov / *transfers* in preobratov / *turns*) delu še ne more zagotoviti trajnejšega pomena.