

## Rezensionen: Bücher

*NiveauNimbusNische. Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte, Band 3), hrsg. von Birgit Lodes, Verlag Hans Schneider, Tutzing 2010*

Dass allem Anfang ein Zauber innewohnt, ist seit Hermann Hesses Gedicht „Stufen“ ein Allgemeinplatz. Einem ganz besonders „zauberhaften“ Anfang widmet sich der hier anzuzeigende dritte Band der durchweg interessanten Reihe *Wiener Forum für ältere Musikgeschichte*; die Grundlage des vorliegenden Bands war ein Symposium am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien, das im Januar 2007 stattfand.

Der originelle Titel bezieht sich auf die Anfänge des Musikdrucks mit beweglichen Typen nördlich der Alpen, der sich, ausgehend von Italien, rasch in Mittel- und Westeuropa verbreitete. Im Fokus der siebzehn durchweg interessanten Aufsätze steht aber auch das nicht nur für die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts charakteristische Nebeneinander von handschriftlicher und gedruckter Überlieferung; mehrfach setzen sich die Beiträge des Bands kritisch mit der Neigung der Musikwissenschaft auseinander, bei Neuauflagen den gedruckten Werksammlungen als vermeintlich authentischen Quellen den Vorrang vor den Handschriften zu geben.

Zugleich geht es um die Konkurrenz zwischen den italienischen Druckern (v. a. Petrucci) und ihren Konkurrenten im deutschsprachigen Raum, um den Gebrauchswert der unterschiedlichen Publikationen und Präsentationsformen sowie um spezielle Inhalte wie die Liederinblattdrucke, die ihren Schwerpunkt in Augsburg hatten („190 Blätter“ gegenüber Nürnberg mit „78 Blätter[n]“ und München mit „15 Blätter[n]“; Tabelle zum Beitrag von Frieder Schanze, S. 379–382).

Quantitäten bilden eine gewichtige Komponente der informativen Beiträge, insbesondere bei der Abteilung „Markt und Marketing“. Hier stellt Hans-Jörg Künast das Thema *Buchdruck und -handel des 16. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum* samt „Anmerkungen zum Notendruck und Musikalienhandel“ mit reichem Zahlenmaterial vor (S. 149–165), wobei er allerdings für die „Lieder ohne Noten“ einräumen muss, dass die Überlieferung „nur als fragmentarisch bezeichnet werden“ kann (S. 151). Trotzdem bietet er eindrucksvolle Zahlen, die weit über Frieder Schanzes Angaben hinausgehen: „Unter den rund 6.500 noch nachweisbaren [Augsburger] Drucken finden sich nur etwa 30 Notendrucke, während es immerhin über 450 Liederinblattdrucke und

Liedflugschriften gibt.“ Nicht gerechnet, dass „viele erhaltene noch nicht als Augsburger Produkte erkannt“ sind, „da sie zu einem hohen Prozentsatz ohne Angaben zu Druckort und Drucker erschienen sind“ (S. 151).

Damit sind wir freilich schon tief in die Spezialprobleme eines Bereichs eingetaucht, dessen Anfänge der erste Teil des Bands unter dem Titel „Mewes und Oeglin 1507: Voraussetzungen. Folgen“ in drei Beiträgen vorstellt. Mary Kay Duggan eröffnet den Reigen mit einer Untersuchung zu *Fifteen-Century Music Printing: Reform, Uniformitas, and Local Tradition* (S. 17–31). Sie verweist auf die liturgischen Reformziele des Konzils zu Basel (1431–1449), die sich vor allem in den süddeutschen Benediktinerklöstern durchsetzten und ein Bedürfnis mit sich brachten, die liturgischen Bücher zu standardisieren. Die Autorin zeigt die Dimensionen dieser Reform beispielhaft an der Tatsache, dass die Mainzer Benediktiner schon 1457 und 1459 Peter Schöffler mit Aufträgen für Psalterdrucke (noch ohne Noten) engagierten (S. 23), denen zahlreiche weitere liturgische Drucke mit Noten oder mit leeren Notenzeilen (zum Selbsteintragen der Melodien) folgten. (S. 24), so dass Mary Kay Duggan (mit einer m. E. sehr hoch angesetzten Auflage von „500 Copies“ pro Ausgabe) auf „at least 230.000 printing items containing music notation [...] in Europe before 1501“ kommt (S. 24). Birgit Lodes geht anschließend ins Detail mit den drei 1507 erschienenen Drucken von Erhard Oeglin (zweimal Augsburg) und Gregor Mewes (Basel) (S. 33–66), „die als früheste [Drucke mit mehrstimmiger Musik] nach Petrucci und als erste nördlich der Alpen gelten dürfen“ (S. 33) Sie arbeitet heraus, dass die beiden Oeglin-Ausgaben eine ganz unterschiedliche Zielrichtung haben, obwohl ihr Inhalt weitgehend übereinstimmt. Keiner der drei Drucke folgt Petruccis Vorbild und jeder geht eigene Wege („auch in technischer Hinsicht“, S. 35) und hat eine spezifische Ausrichtung, was die Autorin an zahlreichen Details überzeugend darlegt. Oeglins *Melopoiae* „kommen als sehr repräsentativer Druck [im Folioformat!] auf den Markt“ (43), dessen Zentralperspektive weniger die Musik als vielmehr der Dichturfürst Konrad Celtis bildet. Ihm gelten die Lobgedichte und die großformatigen Holzschnitte, während die musikalische Brauchbarkeit dieser Prachtausgabe unübersehbare Defizite aufweist. All diese „Unzulänglichkeiten [...] sind in der noch im gleichen Monat erschienenen Folgeausgabe, den *Harmonie*, ausgeräumt“ (S. 57). Mit dem Wechsel zum kleineren, fürs praktische Musizieren geeigneteren Format sind die „Fehler der vorausgehenden Ausgabe [weitgehend] ausgemerzt“ (S. 60) und der Druck ist „viel übersichtlicher“; den einzelnen Oden sind kurze Erläuterungen beigelegt, und handschriftliche Notizen in einer ganzen Reihe von erhaltenen Exemplaren zeigen, dass die Ausgabe für das praktische Musizieren benutzt wurde (S. 61).

Ähnliches gilt für den Basler Messen-Druck von Gregor Mewes, der wohl nicht zuletzt „die Bewahrung des musikalischen Erbes von Jacob Obrecht“ zum Ziel hatte (S. 65). Gundela Bobeth setzt in ihrem Beitrag über *Die humanistische Odenkomposition in Buchdruck und Handschrift* die Überlegungen von Birgit Lodes rezeptionsgeschichtlich fort (S. 67–88). Anhand von drei Handschriften, die aus dem schwäbischen Kloster Irsee, aus Zwickau (1531) und aus Basel (um 1534) stammen, zeigt sie, wie Oeglins fürs praktische Musizieren in jeder Hinsicht sehr unhandliche *Melopoiae* in die Praxis übersetzt wurden: den Tonsätzen der Celtis-Oden wurden „andere horazische Carmina unterlegt“ (S. 72), es tauchen Sätze auf, die andere Überlieferungskontexte als den Oeglin-Druck nahelegen (S. 75), und schließlich zeigt die Basler Handschrift unübersehbares „aufführungspraktisches Interesse“ (S. 80). Hier werden nämlich die Oeglin-Sätze mit „Plautus- und Reuchlin-Texten“ unterlegt, die „offenbar als Chorstücke zwischen den Akten von Aufführungen [...] zum Einsatz kommen sollten“ (S. 80). Drei Anhänge mit einer Auflistung der Werke in den einzelnen Drucken bzw. Handschriften runden den Beitrag sehr glücklich ab.

Dem „Medienwechsel“ gilt nach diesem ertragreichen Beginn das zweite Großkapitel. Es wird eröffnet mit Überlegungen von Thomas Schmidt-Beste zu *Wer, was, für wen?*. Sie gelten der Funktion und dem Publikum „von Musikdrucken (und Musikhandschriften) um 1500“ (S. 91–111). Entscheidende Indizien für die Klärung der im Titel gestellten Leitfragen liefern ihm die „Paratexte“, wie der französische Literaturtheoretiker Gerard Genette 1987 das „Beiwerk“ eines Buches benannt hat, „durch das ein Text zum Buch wird“ (S. 93). Diese Klassifizierung greift der Autor auf und wendet sie auf fünf konkrete Beispiele an: Petrucci, *Odhecaton A*; Mewes' Messendruck sowie die beiden Ausgaben von Oeglin von 1507; das Liederbuch des Arnt von Aich (ca. 1518, wohl nach einer Vorlage von 1511) und schließlich Andrea Anticos römisches *Liber quindecim missarum* von 1516 (95–101). Zusammenfassend konstatiert Thomas Schmidt-Beste, dass sich „die Paratexte stabilisieren und standardisieren“, während die Handschriften „nahezu vollständig“ ohne Paratexte auskommen (S. 104f.). Das liegt daran, dass die Trennung zwischen „Produzentenseite“ und „Konsumentenseite“ bei ihnen entfällt – der oder die Hersteller der Handschriften sind mit den Konsumenten identisch (S. 106). Dabei wäre freilich die Frage, ob das angesichts der im 15. Jahrhundert hoch entwickelten Schreibwerkstätten auch für Musikhandschriften durchweg gilt oder ob es auch musikalische Abschreibwerkstätten gab?

Michele Calella greift die Überlegungen zu den Paratexten auf und untersucht ca. 50 Musikdrucke in Bezug auf die dort auftretende Figur des

Komponisten („*Præstantissimi artifices*“: *Musikalische Autorschaft in der Druckkultur der deutschsprachigen Länder [ca. 1507–1550]*; S. 113–133). Dass die Autorenzuschreibungen in den (frühen) Drucken weitgehend fehlen oder zweifelhaft sind, betrifft vor allem die Sammlungen mit deutschen Liedern, während Messen und Motetten weit häufiger eine Komponistennennung aufweisen (116). Der Autor warnt freilich vor den Zuschreibungen und zitiert Georg Forsters ironische Feststellung, „Josquin habe mehr nach seinem Tod komponiert als zu seiner Lebenszeit“ (S. 117). Nils Grosch schreibt im letzten Beitrag dieses Teils über *Deutsche Tabulaturdrucke: Der Versuch interaktionsfreier musikalischer Kommunikation im 16. Jahrhundert* (S. 135–146). Er geht aus von den Parallelen zwischen heutigen Gitarrenschulen und Lautenlehrbüchern im 16. Jahrhundert: beide versprechen ein selbständiges Lernen des Instruments ohne einen Lehrer. Dabei bieten die Tabulaturbücher überwiegend „intavolierte Vokalmusik“ und öffnen damit „den Abnehmerkreis für gedruckte Musik“ (S. 139).

„Markt und Marketing“ wird von dem bereits angesprochenen Beitrag von Hans-Jörg Künast eingeleitet, dem John Kmetz mit einem (scheinbar) ähnlich weit ausholenden Beitrag folgt (*250 Years of German Music Printing (c. 1500–1750): A Case for a Closed Market*, S. 167–184). Der folgt dem Historiker Fernand Braudel mit dem Begriff der „catchment areas“, was man wohl mit Einflussbereichen einer Stadt in wirtschaftlicher und kultureller Hinsicht umschreiben kann. Am Beispiel von Hartmann Schedels Weltchronik belegt er anhand eines Dokuments von 1509, dass dieser Band überwiegend im Nürnberger Umkreis und in Deutschland verkauft wurde; auch der Absatz in Italien und Frankreich (etwa ein Drittel der deutschen Verkaufszahlen) lief zum allergrößten Teil über Nürnberger Kaufleute und Buchhändler. Weitere Zeugnisse wie die Einkäufe des Fernando Columbus 1521 oder die Bestände der Basler Universitätsbibliothek zeigen, dass die Musikalienproduktion in Deutschland bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts regional begrenzt blieb (S. 183). Den 250 im Titel angesprochenen Jahren gelten freilich nur wenige pauschale Zeilen im letzten Absatz (S. 183). Sie postulieren ohne weitere Belege die Gültigkeit der Ergebnisse bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts; die eigentliche Argumentation des Aufsatzes endet um 1550.

„Frühe gedruckte Musiklehren im deutschen Sprachraum“ stellt Thomas Röder in das Zentrum seines Beitrags *Modifizierung oder Krise?* (S. 227–243). Nachdem zunächst Musik in den frühesten Drucken „nur in enzyklopädischem Zusammenhang“ auftaucht, befindet sich unter den weiteren Drucken überraschenderweise bereits eine „Werbeschrift“ für das von Conrad von Zabern entwickelte Tastenmonochord („*Opusculum de monochordo*“).

Diese Drucke sind allerdings „nicht allzu umfangreiche, vor 1500 nicht mehr als 18 Blätter umfassende Schriften im Oktavformat“ (S. 233). Sie erleben eine nicht unbeträchtliche Zahl an Nachauflagen wie beispielweise Michael Kleinspecks *Lilium musicae planae*, dessen Druckorte von Basel (1496) über Ulm (1497) und Augsburg (1498 und 1500) bis Straßburg (1506) wandern; Thomas Röder widmet diesem frühen Erfolgsbändchen eine ausführliche Darstellung (S. 234–237). Den zweiten Schwerpunkt der Darstellung bilden die fünf Musiktraktate des Johannes Cochlaeus sowie eine Abhandlung des Augsburger Benediktiners Veit Bild (S. 240 f.).

An diese ganz frühen Drucke schließt Markus Grassl mit *Einige[n] Beobachtungen zu Sebastian Virdung und Arnolt Schlick* an (S. 245–281), in denen er das Verhältnis der beiden 1511 bzw. 1512 erschienenen Musiklehren (*Musica getutscht* bzw. *Tabulaturen etlicher lobgesang und lidlein*) genauer untersucht.

Zwei Druckermonografien führen weit über die Schwelle 1500 hinaus: Andrea Lindmayr-Brandl geht den Spuren Peter Schoeffers d. J. sowie dem „Erbe Gutenbergs“ und der „wahre[n] Kunst des Druckens“ (S. 283–312) nach (mit einem informativen Schaubild „Familien- und Geschäftsverhältnisse im Hause Schöffler (Mainz)“, S. 285), während David Fallows *The Songbooks of Christian Egenolff* unter die Lupe nimmt (S. 355–368; ebenfalls mit einer Übersicht der von Egenolff gedruckten Ausgaben, S. 356f.). Fallows ordnet auch in einem weiteren Beitrag *The Printed Songbook of Kampen* einem Druck von 1535 zu, hergestellt entweder in Straßburg von Peter Schoeffer oder in Antwerpen.

Die letzten Beiträge gelten dem faszinierenden Thema der Lied-Einblattdrucke im frühen 16. Jahrhundert; Nicole Schwindt charakterisiert *Liederdrucke in Augsburg* in detailreichen Analysen von Druckformen als „eine neue Herausforderung“ (S. 315–345), und Frieder Schanze beschreibt *Gestalt und Geschichte früher deutscher Lied-Einblattdrucke* (S. 369–410) und ergänzt seine Darstellung um ein „Verzeichnis der Blätter mit Noten“ sowie mit acht Faksimiles.

Insgesamt ein Band mit gründlichen, sich gegenseitig beleuchtenden und höchst informativen Beiträgen, der auch durch seine reichen Bildbeigaben und Notenbeispiele sowie ein Register der Handschriften und Musikdrucke überzeugt.

Ulrich Scheinhammer-Schmid