

Rezensionen

Sonja Tröster, Senfls Liedsätze. Klassifikation und Detailstudien eines modellhaften Repertoires (Wiener Forum für Ältere Musikgeschichte, Bd. 10), Hollitzer Verlag, Wien 2019, 406 S.

Die nun seit einigen Jahren zunehmend wachsende Senfl-Forschung wird mit dieser Monografie um eine weitere Publikation bereichert. Ausgezeichnet mit dem Dissertationspreis des musikwissenschaftlichen Instituts Wien und betreut durch Birgit Lodes sowie Markus Grassl, verschreibt sich Sonja Tröster in der überarbeiteten Fassung ihrer 2015 von der Universität Wien angenommenen Dissertation dem Liedœuvre Ludwig Senfls. Ausgehend von der einschlägigen Arbeit des 2020 verstorbenen Wilhelm Seidel (*Die Lieder Ludwig Senfls*, Bern–München 1969) etabliert Tröster eine neue Klassifikationsweise für Liedsätze der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entlang des umfangreichen Liedschaffens Ludwig Senfls. Klar strukturiert entfaltet die Autorin in fünf Kapiteln fortlaufend ihre Thematik, begleitet von Textincipits aus dem Liedrepertoire Senfls, die den jeweiligen Abschnitten als Motto kommentarhaft beigefügt sind. Neben einleitenden Bemerkungen wird die Arbeit von einem tabellarischen Anhang sowie den üblichen Quellen- und Literaturverzeichnissen samt beschließendem Register flankiert.

Es sind vor allem analytisch-formalistische Zugänge, mit denen Tröster sich ihrem Gegenstand widmet und diesen mittels musikimmanenter Kriterien neu klassifizieren möchte sowie statistisch-quantitativen Auswertungen unterzieht. Daneben werden als zweiter Schwerpunkt der Arbeit in kontextuellen Betrachtungen Aspekte wie Autorschaft und Originalität, Auftraggeber und Adressat*innen, aber auch enigmatische Akrosticha thematisiert, um nur eine Auswahl einer ganzen Palette anzuführen.

Doch was ist mit „Lied“ im Grunde gemeint? Hier setzen die terminologischen (Irr-)Wege der Forschungshistorie ein und münden regelrecht in eine begriffsgeschichtliche *tour de force*, beginnend mit Herders Typus des „Volkslieds“ über verstärkt soziologisch-ästhetische Distinktionen bei Hoffmann von Fallersleben hin zu Franz M. Böhmes nach Textsujets gegliederter Taxonomie u. v. a., jedoch stets fernab des Anspruchs einer genealogischen Darstellung oder der enzyklopädischen Vollständigkeit. Tröster navigiert dabei die Leser*innen geschickt und gedanklich präzise durch das unübersichtliche Terrain. Besonderes Augenmerk legt die Autorin auf die Heterogenität der vielen einander divergierenden Ordnungssysteme und -kategorien, die sich innerhalb der Liedforschung an-

gehäuft und teils etabliert haben. Daneben arbeitet sie in den verwendeten Schriften zum Volkslied die politisch-nationalistischen Konnotationen heraus, die den unterschiedlichen Ansätzen mitunter zugrunde liegen, ebenso wie die vielfach postulierte Verteidigung einer ästhetischen Eigensphäre, die das „Kunstlied“ vom „Volkslied“ oder von dem „populären Lied“ trennt. Die durch Hans Joachim Moser zu Gattungstypen deklarierte „Hofweise“ bzw. das „Volkslied“ findet in Seidels Verengung zur paradigmatisch gewordenen Begriffsopposition den Zielpunkt der chronologischen Darstellung.

Anders als seine Vorgänger, die zuvor entweder die textliche oder die horizontale Ebene der Liedmelodien als ausschließliches Kriterium heranzogen, berücksichtigte Seidel in seiner am Liedschaffen Senfls ausgerichteten Studie zusätzlich die vertikale Faktur des Satzes, um so analog zum Gattungspaar in einen Hofweisen- bzw. Volksliedsatz zu unterscheiden. Hieran beginnt Tröster ihre eigene Klassifikation zu entwickeln, die sie als ergänzendes Komplement zu Seidel erachtet. Die Notwendigkeit hierfür ergibt sich aus mehreren Kritikpunkten, die sie sachlich insbesondere in der Vernachlässigung von Gerüststimmen und Seidels einseitiger Betrachtung der Tenorstimmen sieht sowie seiner Analyse von Einzelparametern, wodurch übergreifende Zusammenhänge, wie bspw. der von Liedtext und Satz, außen vor blieben, neben dem pragmatischen Einwand einer geringen Benutzerfreundlichkeit seiner Dissertation. Der zentrale Kritikpunkt scheint jedoch einerseits in Seidels Festhalten am Begriff des „Volkslieds“ zu liegen. Dessen Bestreben, durch eine spezifische Definition irrtümlichen Missverständnissen des theoriegeschichtlich vorbelasteten Terminus vorzubeugen, kontert Tröster (wenn auch nicht *expressis verbis*, so doch argumentativ angelegt), indem sie ihn im Sinne eines Sprachspiels versteht und auf die Diskrepanz zwischen der durch seinen Gebrauch konstituierten Bedeutung und der von Seidel vorgelegten Definition verweist. Andererseits kritisiert sie Seidels Versuch einer historischen Situierung seines Schemas, wenn dieser bspw. dem Liedtypus der „Hofweise“ durch Briefzeugnisse seine vermeintlich historische Weihe verleihen möchte. Die auf ihn zurückgehende polare und idealtypisch formulierte Klassifikation von *Volkslied* und *Hofweise* möchte Tröster durch eine dreigliedrige ablösen, um so die Opposition von einer kategorialen Verengung zu befreien. Methodisch bedeutsam hierfür ist Gert Hübners aus der Germanistik kommender Vorstoß, das auf textlicher Ebene vorherrschende Gattungspaar von „Volkslied“ und „Gesellschaftslied“ durch ein ternäres Stilregister aufzubrechen. Tröster, die sich für die gesonderte Betrachtung von textlicher und musikalischer Ebene ausspricht und sich in ihrer Dissertation auf Letztere maßgeblich beschränkt, vollzieht auf musikalischer Ebene etwas zu Hübners Klassifikation strukturell betrachtet Analoges. Die neue Klassifikation umfasst ein „formelles“ und ein „schlichtes Stilregister“ als Bezeichnungen einer Stilebene sowie ein „kombinatives Stilregister“;

das die Satzebene berücksichtigt. Jedes der Register ist durch charakteristische Parameter hinsichtlich der Liedmelodie (Melodieverlauf, Ambitus, rhythmische Disposition) sowie des mehrstimmigen Satzes (Stimmzahl, Intervallverhältnisse, homophone/polyphone Satzfraktur) klar bestimmt, wobei die Autorin beide Ebenen als komplementär erachtet. Tröster ist durchaus bemüht, das als schlicht bezeichnete Register vor seinen etwaig irreführenden Konnotationen zu bewahren und auf die primär deskriptive Funktion der Stilregister zu rekurrieren. In diesem Bestreben rückt sie in gewisse Nähe zu Seidels vorherigem Definitionsversuch. Gleichzeitig ist das schlichte Register relativ zum formellen qualitativ verschieden und in dieser Hinsicht durchaus normativ: Es ist von „geringere[m] Komplexitätsanspruch“ (S. 82).

In gewissem Grade findet das polare Schema von „Hofweise“ und „Volkslied“ im formellen bzw. schlichten Register seine Fortsetzung, wobei zumindest das formelle der Hofweise weitestgehend entspricht, wie die Autorin am Rande bemerkt (S. 211 Anm. 1). Eine geringere Anzahl an Stücken entzieht sich einer konkreten Zuordnung zu einem der drei Register. Sie werden als „experimentelle Lösungen“ gehandelt und bilden wenn auch nicht ein eigenes Register, so doch prinzipiell eine eigenständige Kategorie. Charakterisiert sind sie durch thematische Freiheit oder onomatopoetische Themen und betreffen „verwaiste Entwicklungsstränge der Liedkomposition“ (S. 89). Bekanntestes Beispiel hierzu ist das *Geläut zu Speyer*, das an späterer Stelle in einem Unterkapitel der Arbeit noch eine kulturhistorische Erörterung erfährt. Daneben weisen als experimentell bezeichnete Lieder eine gewisse Negationstendenz gegenüber dem normierenden Schema auf.

Das Hauptgewicht der Studie liegt nicht nur inhaltlich, sondern auch hinsichtlich des Umfangs auf dem dritten Kapitel, in dem die zuvor abstrakt dargelegte Klassifikation ihre operationalisierte Explikation anhand des umfangreichen Liedœuvres Ludwig Senfls findet. Diese wird, wie im Untertitel der Dissertation zu lesen ist, im Sinne „eines modellhaften Repertoires“ befunden. Zugespitzt formuliert ließe sich sagen, sofern man den Anspruch der Arbeit ernst nimmt: Wer Senfl klassifiziert, kann damit nahezu alle Liedsätze aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts analysieren („Wenn ein System auf Senfls Liedsätze anwendbar ist, dann lässt es sich auch auf Liedsätze anderer Komponisten und die große Zahl der anonymen Sätze übertragen.“, S. 11). Die Größe des Senflschen Corpus ist mit 245 Liedsätzen sowie zusätzlich 71 anonym überlieferten Stücken beträchtlich und stellt in der Tat eine mehr als geeignete Ausgangslage für das empirisch-induktive Vorgehen der Autorin dar. Tröster beweist in diesem Kapitel ihre profunde und detailreiche Kenntnis von Senfls Liedern. Nur in Ansätzen wird das Ausmaß des analytischen Unterfangens deutlich, das in kondensierter Form im Durchdeklinieren der einzelnen Stilregister Zeile für Zeile die Unterkapitel füllt.

Das vierte Kapitel versteht sich als Ergänzung diesseits der analytisch-klassifikatorischen Befunde durch hermeneutische bzw. kulturhistorische Betrachtungen anhand ausgewählter Sujets und Liedtypen im Œuvre Senfls. Besonders interessant sind Trösters Dechiffrierungen der in einigen wenigen Liedern enthaltenen Achrosticha, bei denen ihr es gelingt, die entschlüsselten Namen auf Personen der Zeit zurückzuführen, wie im Falle Marias von Ungarn. Ebenso werden exemplarisch zwei Liedporträts eingehender untersucht, die bislang unzureichend in der Forschung Behandlung fanden. Neben *Mein Fleiß und Müh ich nie hab gspart*, bei dem Georg von Frundsberg die Textdichtung zugeschrieben wurde und das sich im historischen Umfeld der Schlacht von Pavia verorten lässt, ist es das bereits zuvor genannte *Geläut zu Speyer*. Die von W. Seidel als konstitutiv betrachtete Bedeutung der Korrelation modaler Disposition und melodischer Gestaltung wird von Tröster aufgegriffen und am formellen Register exemplifiziert. Unbegründet bleibt die Wahl der Glareanschen Modi, die womöglich im Anschluss an Seidels Arbeit erfolgt sein könnte oder aber vielleicht auf den „pragmatischen Ansatz“ (S. 212) der Autorin damit zurückzuführen wäre. Dass die Wahl der zwölf Modi hier nicht trivial ist oder eine bloße Spitzfindigkeit darstellt, zeigen die anschließenden statistischen Auswertungen (Tab. 11–15, S. 213–220), deren Signifikanz jedoch auf die verwendete Zählweise beschränkt ist. Eine alternative Zählung, die sich zum Beispiel auf die acht Modi beschränken würde, hätte in einigen Punkten (insbesondere im Dorischen und Lydischen) zu gewichtigen Unterschieden innerhalb einer statistischen Verwertung geführt.

Am Rande sei auf einige wenige Flüchtigkeiten im Text hingewiesen, die man der Autorin nach der Gesamtlektüre aber geduldig nachsieht. So ist die Anzahl der Sätze im 10. Modus um einen nach oben zu korrigieren, von 28 angegebenen auf 29 (vgl. S. 212f.; Tab. 11). Ebenso scheint mir die Fortuna-Melodie in Senfls *Fortuna desperata / Herr durch dein Blut* (S. 110) nicht „dem auf *g* transponierten 11. Modus“ (S. 217) zuzurechnen zu sein, da dieser zumindest der Musiktheorie des 16. Jahrhunderts unbekannt ist, sondern womöglich eher dem 11. Modus auf *f*, was auch dem Partiturbild nähersteht, das eine *f*-zentrierte Melodie zeigt. Ob *Mein Fleiß und Müh* (ii) (S. 231) aufgrund der Generalvorzeichnung zweier *b*-Vorzeichen als ein nach dem 9. Modus auf *g* transponiertes Stück auszuweisen ist (S. 218), erscheint dann womöglich doch etwas voreilig. Nicht nur mutet dies für das frühe 16. Jahrhundert anachronistisch an, sondern man entfernt sich doch auch recht drastisch von der herangezogenen Glareanschen Zählung und dessen regulativen Transpositionen. Naheliegender erscheint daher ein transponierter 1. Modus zu sein, der mit der Finalis *g* kohärent mit den modalen Systemen der Zeit ist und obendrein die häufig im Dorischen anzutreffende Alterierung des sechsten Tones nach unten enthält.

Anstelle einer Conclusio soll das beschließende Panorama „resümierende“ Funktion haben, indem die Applikationsfähigkeit der Register-Typologie an bestimmten Repertoires eines Komponisten bzw. -Kollektivs sowie anhand einzelner Quellen und Corpusvergleichen demonstriert wird. So werden innerhalb der reich bebilderten Schau an Diagrammen Entwicklungstendenzen im Schaffen Ludwig Senfls diagnostiziert hinsichtlich der verwendeten Stilregister und ihrer Unterarten. Lediglich was den statistischen Registervergleich Senfls mit Isaac, Finck, Hofhaimer und Bruck angeht (Diagr. 6–8, S. 335–337), wäre es vielleicht lesefreundlicher gewesen, die prozentuale Verteilung anstelle der Werksummen in den einzelnen Balkendiagrammen aufzuführen. Alles in allem ist die Lektüre lohnend und stellt einen wichtigen Beitrag nicht nur für die Erforschung der Person Ludwig Senfls und seines Umfelds dar, sondern auch für die frühneuzeitliche Liedforschung. Dass einige Ergebnisse aus der Dissertation der Autorin nicht in der Publikation nachzulesen sind, sondern Eingang in den *Senfl Catalogue* erhielten, sei in dieser abschließenden Würdigung nicht vergessen.

Elias Schedler