Reinhard Strohm

Fragen zur Praxis des spätmittelalterlichen Liedes

Walter Salmen zum 75. Geburtstag

Der folgende Beitrag beschäftigt sich mit ausgewählten Aspekten der Praxis des spätmittelalterlichen Liedes, im Gegensatz zu dessen Theorie, Ästhetik, Analyse, Bibliographie, Gattungs- und Überlieferungsgeschichte. Die letztgenannten Aspekte sind jedem Liedspezialisten vertraut, obwohl es verständlicherweise kaum gute Zusammenfassungen gibt.[1] Bei der Liedpraxis, worunter der soziokulturelle Prozess des Umgangs mit Liedern zu verstehen ist, überrascht das relative Fehlen von Gesamtdarstellungen noch weniger, denn dieses Gebiet ist sogar noch unübersichtlicher. Die wenigen hier angesprochenen Fragen sind in vier allerdings nicht strikt trennbare Komplexe gegliedert.

WOZU? Zwecke, Situationen, sozialer und ritueller Ort

> Mosse von Lissabon, Jude, verspricht und verabredet sich, den genannten Anthonius zu lehren und unterrichten im Spiel auf der *cithara sive arpa* der folgenden *carmina sive cantinellas*: erstens Joyeux espoyr, dann Esperance, Rostit bollit, Joyeux acontre, La bone volunté que j'ey, in zwei verschiedenen Metren mit der Basse dance und dem Pas de breban, sodann zwei Bergeres, d.h. Le joli vertboys und Jauffroit, und die Entree, die bei allen Tänzen gebraucht wird.

So heißt es in einem von Daniel Heartz beschriebenen Lehrvertrag eines offenbar professionellen Musikers mit einem Studenten der Universität Avignon von 1449.[2] Der junge Anthonius hatte sicher aus sozialen, nicht beruflichen Gründen das Bedürfnis, mit seinem Instrument (Laute, Gitterne, Harfe) beim Tanz mit beliebten Melodien aufspielen zu können. Es ist nicht sicher, ob er von Mosse auch das Singen dieser Lieder mit erlernen wollte, aber der Vertrag

1 Erwähnenswert ist Walter Salmen, »European Song (1300–1530)«, in: *Ars Nova and the Renaissance 1300–1540*, hrsg. von Dom Anselm Hughes und Gerald Abraham, Oxford 1960 (The New Oxford History of Music, 3), S. 349–380.

2 »Mosse de Lisbonne ... judeus promisit et convenit dicto Anthonio ipsum Anthonium docere et instruere ad ludendum de citara sive arpa carmina sive cantinellas sequentes: et primo *joyeux* [e] *spoyr*. Item *sperance, rostit bollit, joyeux acontre, la bone volunté que j'ey*, a deux mesures, contentant *l'aubedance* [*sic*, for basse dance] et *le pas de breban*. Deux *bergeres* [i.e. bergerettes or branles?] c'est assavoir *le joly vertboys* et *Jauffroit* et l'entrée acostumée a toutes dances.«, zit. n. Daniel Heartz, »A Fifteenth-century Ballo: *Rôti bouilli Joyeux*«, in: *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese*, hrsg. von Jan La Rue, New York 1966, S. 372.

unterscheidet zwischen Liedern bzw. Tanzliedern (*carmina sive cantinellae*), metrischen Tanzmodellen (*basse danse*, *pas de breban*)[3] und bloßen Instrumentalmelodien – den *bergères,* die freilich auch von Liedern abgeleitet waren, und der vielleicht *praeambulum*-artigen *entrée*. Noch größer ist das Repertoire, das in einem ganz ähnlichen Lehrvertrag der Harfner Thomas Rede 1474 in Calais den jungen Kaufmann George Cely lehren soll:[4] Es werden fast 40 Tänze genannt, aber auch die internationalen Chansons »O rosa bella« (eine *giustiniana*, wohl in John Bedynghams Vertonung), »Votre tres douce« (Gilles Binchois), »Myn hertes lust« und »Go hertt, hurt wyth athewersyte« (eine Ballade, sicher kein Tanz).[5] In diesem Vertrag sollte der Musiklehrer auch Tanzschritte lehren.

Der individuelle Verwendungszweck dieser Lieder scheint klar; doch erheben sich interessante Fragen zum sozialen Ort des Lehrens und Verbreitens von Liedern. Offenbar haben sich sozial privilegierte Amateure von Berufsmusikern ausbilden lassen, selbst in ›populärer‹ und mündlich überlieferter Musik. Was musste man eigentlich von so einem Spezialisten erlernen? Welche Rolle spielten Sprache, Herkunft, Stil und Inhalt der Lieder? Die Amateure dürften Instrumente wie Laute oder Harfe besessen und zu Hause benützt haben. Außer bei den gesellschaftlichen Anlässen, bei denen getanzt und gesungen wurde, könnte das Singen von bekannten Liedern zum Instrument auch im privaten Bereich, womöglich allein in der Kammer, beliebt gewesen sein. Die genannten Dokumente kennzeichnen die Musik- und Liedpflege der gebildeten Oberschichten, besonders in der Studentensphäre: Aus den Biographien von universitätsgebildeten Humanisten wie Peter Luder, Hartmann Schedel, Bonifacius Ammerbach sind solche Episoden bekannt oder erschließbar. In ihrer späteren Karriere haben diese Persönlichkeiten Musik oft aus ihrem offiziellen Dasein verbannt und sich angeseheneren Tätigkeiten gewidmet; im Gegensatz zu diesen Patriziern ging der Liedersammler Judocus de Windsheim in gereifterem Alter ins Kloster.[6]

Manche Liedersammler gaben ihre Interessen auch im Kloster nicht auf. Das *Glogauer Liederbuch* (PL–Kj, Mus. 40098) – eine Sammlung mehrstimmiger Musik, die neben vielen lateinischen Choralbearbeitungen auch Lieder enthält – war wahrscheinlich die Privatsammlung von Kanonikus Andreas Ritter (ca.

3 Näheres hierzu bei Daniel Heartz, »The *Basse dance*, its evolution circa 1450 to 1550«, in: *Annales musicologiques* 6 (1958–1963), S. 287–340.

4 Alison Hanham, »The musical studies of a fifteenth-century wool merchant«, in: *The Review of English Studies*, n.s. 8 (1957), S. 270–274; Edmund A. Bowles, *Musikleben im 15. Jahrhundert,* Leipzig 1977 (Musikgeschichte in Bildern, 3.8), S. 158 und 126.

5 Zu englischen Liedern vgl. David Fallows, »English song repertories of the mid-fifteenth century«, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 103 (1976–77), S. 61–79.

6 Walter Salmen und Christoph Petzsch, *Das Lochamer-Liederbuch,* Wiesbaden 1971 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, N.F., Sonderbd. 2), S. LVI–LXI.

1440–1480), der unter Abt Martin Rinkenberg im Augustinerstift Sagan lebte. Die Pflege weltlicher Musik in Sagan in der Amtszeit Rinkenbergs (1468–1489) hat ein Chronist des Stiftes gerügt.[7] Rinkenberg hatte den Leipziger Magistergrad erworben. Ritter wiederum war bekannt mit dem Krakauer Universitätsabsolventen Petrus Wilhelmi de Grudencz, der eine humoristische Motette auf ihn komponierte.[8] Die saubere, ja bibliophile Anlage des Stimmbuchsatzes deutet auf gebildete Benützer, die viel Muße auf Musik verwenden konnten und gemeinsam Mehrstimmigkeit vokal oder instrumental ausführten. Dass viele der deutschen wie ausländischen Lieder ohne Worte aufgeschrieben sind, darf als Vorbehalt gegenüber allzu profanen Texten erklärt werden. Ein deutsches geistliches Lied, »Du lencze gut« von Conrad von Queinfurt, ist mit Text überliefert; es wurde im Gebrauch der Handschrift D–LEu, 1305, zur Osterfeier vorgetragen wie eine Sequenz. Die Glogauer Handschrift überliefert auch zwei mehrstimmig gesetzte neulateinische Oden: »Viminibus cinge tristantem« für Neujahr, und »Alga jacet humilis« für das Auferstehungsfest. Die erstere steht auch im kirchlichen Codex Strahov (CZ–Ps, D.G.IV.47, ca. 1470–80), die letztere entspricht thematisch dem Lenzlied Conrads von Queinfurt. Solche Gesänge waren zwar nicht liturgisch gebunden, könnten aber in geistlichen Feiern als Hymnen verwendet worden sein.

Über die Praxis des Singens lateinischer Dichtung ist zu wenig bekannt. Wulf Arlt entdeckte in der lateinischen Liedkunst des 12. Jahrhunderts den Beginn des Individualliedes und nahm für das 13.–14. Jahrhundert einen Vorrang und Einfluss lateinischer Liedpraxis auf die volkssprachliche Mehrstimmigkeit an.[9] Freilich ist bei der lateinischen Liedkunst des Spätmittelalters an eine sozial gehobene Sphäre zu denken, an klösterlich-höfisch-akademische Institutionen und vielleicht städtische Patrizierhäuser. In Frauenklöstern ist der Gebrauch des lateinischen Liedes im 15. Jahrhundert dem der Volkssprache gewichen: wohl nicht genau in dem Sinn, dass nun die Volkssprache mehr zum Singen verwendet wurde als vorher, aber in dem Sinn, dass nun Literatur und Lied in

7 Vgl. auch Gerhard Pietzsch, *Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Neudruck Hildesheim 1971, S. 86f.

8 Reinhard Strohm, *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge 1993, S. 503.

9 Wulf Arlt, »Das eine Lied und die vielen Lieder. Zur historischen Sellung der neuen Liedkunst des frühen 12. Jahrhunderts«, in: *Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Norbert Dubowy und Sören Meyer-Eller, Pfaffenhofen 1990, S. 113–127; ders., »Von der schriftlosen Praxis und Überlieferung zur Aufzeichnung: Kritisches zu den Anfängen der italienischen Mehrstimmigkeit des Trecento im Stilwandel um 1300«, in: *Atti del Congresso Internazionale »L'Europa e la Musica del Trecento«. Certaldo* [...] *1984*, hrsg. von Giulio Cattin und Patrizia Dalla Vecchia, Certaldo 1992 (L'ars nova italiana del trecento, 6), S. 127–144.

der Volkssprache eher akzeptiert und schriftfähig wurden. Die Praxis des Übersetzens in und für Frauenklöster wäre zu erforschen.[10]

Den Benediktinerinnen von St. Georg, Prag, verdanken wir eine Reihe liturgischer Handschriften, in denen sich die Entstehung der geistlichen *cantio* aus ritueller Praxis und Tropierungstradition konkret abbildet. Die Gradualien und Prozessionalien des 14.–15. Jahrhunderts aus dieser Abtei nehmen mit der Zeit immer mehr neu geschaffene paraliturgische Gesänge in ihre Festzyklen auf, die sich dann in eigenen Rubriken und schließlich eigenen Handschriften als *cantiones* emanzipieren. Man hat systematisch gesammelt und hinzugedichtet, freilich in diesem Ordenszusammenhang nur auf Lateinisch. Spezielle musikalische Kräfte, sicher nicht nur die Nonnen selbst, dürften beteiligt gewesen sein.[11]

Erklangen gelegentlich in Klöstern der alten Orden auch volkssprachliche Lieder? In der Sankt Blasier Handschrift 77 der Karlsruher Landesbibliothek (D–KA, 77, mit den Daten 1439, 1442, 1445) hat Klosterdiakon Heinrich Ottner zwischen Messgesängen auch weltliche Lieder und Tänze aufgezeichnet, darunter (fol. 91^{v}) die aus dem Buxheimer Orgelbuch bekannte Basse danse »Creature« in Strichnotation, die hier im Kontext der *Improperia Judeorum* der Osterfeier steht. Vielleicht war es ein karikierend gemeinter Gesang für das Osterspiel, war doch der Diakon des Benediktinerstifts für Spiele verantwortlich. Zum Osterfestkreis gehört auch die zweistimmige Cantio »Surrexit Christus hodie« (fol. 318^{r}). Ferner notierte sich Ottner mithilfe von Solmisationssilben einen musikalischen Rebus »M[i] hercz la faren« (fol. 111^{v}), und in musikalischer Strichnotation einige deutsche Lieder (fol. 311^{r}–312^{v}): das Lied »Woluff wir wellind iagen gon« (überschrieben »Comedium« – also für ein geistliches Spiel, d.h. *comedia*, gedacht?), sodann den »Puren gesangk«, »Es taget in österreiche«, zwei geistliche Lieder, »Da zu mitter fasten es beschach« und »Ich wais mir einen anger brait«, und das weltliche Lied »Unlust dett dich grüssen«.[12]

10 Zu anderweitiger Übersetzertätigkeit vgl. Günther Bärnthaler, *Übersetzen im deutschen Mittelalter: Der Mönch von Salzburg, Heinrich Laufenberg und Oswald von Wolkenstein als Übersetzer lateinischer Hymnen und Sequenzen*, Göppingen 1983 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 371).

11 Zu diesem Komplex vgl. Brigitte Böse und Franz Schäfer, *Geistliche Lieder und Gesänge in Böhmen*, Bd. 2.1: *Tropen und Cantiones aus böhmischen Handschriften der vorhussitischen Zeit 1300–1420*, hrsg. von Hans Rothe, Köln 1988 (Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven, 29) und Václav Plocek, *Zwei Studien zur ältesten geistlichen Musik in Böhmen*, 2 Bde., Gießen 1985 (Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven, 27).

12 Professor Wulf Arlt und dem Basler musikwissenschaftlichen Institut danke ich für die Möglichkeit, Mikrofilme einzusehen, durch die ich auf diese Quelle aufmerksam wurde. Nicht zugänglich war mir Hans Joachim Moser und Fred Quellmalz, »Volkslieder des 15. Jahrhunderts aus St. Blasien«, in: *Volkskundliche Gaben. John Meier zum 70. Geburtstage dargebracht*, hrsg. von Harry Schewe, Berlin 1934, S. 146–156.

Bei festlichen Spielen und Prozessionen, besonders zu Klerikerfesten, wurden Lieder und Gesänge verschiedenster Herkunft zugelassen, die manchmal als kunstvolle Musik präsentiert wurden. Wie überhaupt das geistliche Theater als Schutzraum für die als *carmina theatralia* zensierbaren Lieder fungieren konnte: In der englischen Egerton-Handschrift (GB–Lbl, Eg. 3307), waren die mit Miniaturen ausgestatteten Zechlieder »O potores exquisiti« (Paraphrase eines Goliardenlieds schon der *Carmina Burana*) und »Comedentes convenite« ebenso wie die geistliche Motette »Cantemus domino« wohl für Mysterienspiele gedacht, wobei die letzteren beiden Gesänge den törichten bzw. klugen Jungfrauen des Sponsus-Spiels gehörten. Jedenfalls ist das Gastmahl der *potores* und der *comedentes* kritisierend gemeint.[13] Die im geistlichen Spiel herrschende Duldung von *carmina theatralia* erstreckt sich auch auf rassistische und antisemitische Lieder. In Spielen zum Leben Jesu, wie z.B. in Tiroler Passionen, erscheint der Liedtypus »Judenschule«; in diesen Zusammenhang gehört auch die dreistimmige Chanson »Cados, cados, adonay cherubim, ... sy singhen« des Sevilla-Manuskripts (F–Pn, n.a.f. 4379).[14]

Auf das Eselsfest und auf Schultheater (*tragoedia*) verweist der Motettentenor »traiedia innocentium« einer verschollenen Arraser Handschrift. Das könnte überhaupt Anlass geben, die zeremonielle und aktionsbezogene Rolle des Cantus firmus, besonders weltlicher Herkunft, in der Polyphonie zu überdenken, angefangen mit den ›volkstümlichen‹ Cantus firmi englischer Motetten des 14. Jahrhunderts, die auf *Robin et Marion*-Spiele zu deuten scheinen,[15] und bis hin zur *chanson rustique* (mehrstimmige Liedbearbeitung) des 15. Jahrhunderts. Hierher gehören wohl auch die sogenannten ›Volkslieder‹ »Tu m'as monte sur la pance« und »La villanella non è bella« in Guillaume Dufays Gloria-Credo Nr. 4.[16] Im mehrstimmigen Zusammenhang vorgetragen, sind diese Einschübe wohl nicht an ein spezifisches Publikum gerichtet gewesen, das solcher ›Volkstümlichkeit‹ zugesprochen hätte, sondern sie schmeichelten dem goliardischen Insidertum der musikalischen Kleriker. Überhaupt sind die Trink- und Spottlieder nordfranzösischer Kleriker eine von Dufay immer wieder nachgezeichnete Tradition. Schon vor ihm gab es solche Lieder in mehrstimmiger Überlieferung, etwa in der Handschrift F–CA, 1328, oder in den Leidener

13 R. Strohm, The Rise (wie Anm. 8), S. 383–385.

14 Ebda., S. 344.

15 *Motets of English Provenance*, hrsg. von Frank Ll. Harrison, Monaco 1980 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, 15). Anscheinend für pastorale Spiele bestimmte Stücke gibt es von Guillaume Legrant: vgl. R. Strohm, The Rise (wie Anm. 8), S. 150.

16 Peter Gülke, »Das Volkslied in der burgundischen Polyphonie des 15. Jahrhunderts«, in: *Festschrift für Heinrich Besseler zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1961, S. 179–202.

Fragmenten (NL–Lu, 2720) mit den Sätzen »Hu, hula hu / Au debot de no rue« oder »Cheulx qui volent retourner en lanois«; das letztere steht in musikalisch-textlichem Zusammenhang mit Dufays Trinklied »Adieu ces bons vins de Lannoy«.17 Gesungen wurden solche Lieder vielleicht bei ›lizenzierten‹ Gelagen der Kleriker, also z.B. den Festmählern beim Eselsfest und Ostermontagsfest.

Ein Reisebericht venezianischer Gesandter von ca. 1492 bezeugt, dass in Tirol (z.B. in Sterzing) junge Leute in Tavernen mehrstimmig für Trinkgeld sangen.[18] Die Sänger waren m.E. die Chorknaben der örtlichen Schulen, begleitet von ihrem *succentor* (*Junkmeister*) oder Schulmeister und einem Astanten als weitere Männerstimme. Man sang auswendig. Zum beschriebenen Repertoire gehörte u.a. eine vokal ausgeführte *battaglia*, bei der manches anscheinend improvisiert wurde und wobei die realistische Naturnachahmung auffiel. Die Dokumentation dieser Praxis des ›Ansingens‹ ist international sehr einheitlich. Es war eine Aufgabe der Chorschule in städtischen Gebieten, bestimmte Ereignisse, wie vor allem Festtage und Fürstenbesuche, mit solchen Darbietungen zu markieren und zugleich zum eigenen Unterhalt Geld zu verdienen. Letzteres führte dann auch zum Ansingen prominenter Gäste in Tavernen. Das traditionelle Repertoire waren die Gesänge und Lieder der kirchlichen Festtage sowie einzelnes Weltliches, wie Herrscherakklamationen und Motetten. Die wichtigsten Repertoiretypen finden sich u.a. in den Trienter Codices, denn für die Trienter Domschule sind solche Praktiken nachgewiesen, aber auch für Wien, Innsbruck, Bozen und verschiedene kleinere Städte. Die ›Kurrende‹ ist im wesentlichen eine spätere Abart des Ansingens bei den mitteleuropäischen Lateinschulen;[19] die Praxis der englischen *carol*, die hauptsächlich mehrstimmig war und ebenfalls mit kirchlichen Schulen zusammenhängt, dürfte ein Gegenstück dazu sein. Die Schüler sangen sowohl in England als auf dem Kontinent auch zu anderen öffentlichen Gelegenheiten wie dem geistlichen Theater, und dies auch bei Hofe, z.B. unter Heinrich VII. von England.

Lieder wurden selbstverständlich auch ›privat‹, d.h. in der Kammer gesungen (obwohl eine Privatsphäre nur den Oberschichten zur Verfügung stand); manche Liedtexte nehmen in ihrer ›Selbstsituierung‹ auf solche relative Einsamkeit Bezug, wie z.B. »Tout a par moy affin qu'on ne me voye« (Walter Frye oder Binchois). Fürsten ließen sich gern allein von Solisten vorsingen – oft von jungen Menschen wie z.B. Pagen. Der *valet de chambre* oder Sängerknabe, der

17 R. Strohm, The Rise (wie Anm. 8), S. 69f.

18 Hans Joachim Moser, *Paul Hofhaimer, ein Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus*, Stuttgart 1929, S. 12f.

19 Zu Schule und Gemeinde vgl. Johannes Janota, »Schola cantorum und Gemeindelied im Spätmittelalter«, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 24 (1980), S. 37–52.

seinem Herrn in der Kammer oder im Zelt zur Laute vorsingt, wurde durch Shakespeares *Julius Caesar* literarisch berühmt gemacht: Die Melancholie des Brutus entspricht der von König Saul, dem David auf der Harfe vorspielt. Aus unserer Epoche ist überliefert, dass Antoine Busnoys Herzog Karl dem Kühnen im Zeltlager vor Neuss privat vorgesungen haben soll. Mohrenknaben sangen 1476 am Hof des Herzogs García Álvarez de Toledo, wie schon 500 Jahre zuvor die jungen Sklavinnen der Maurenherrscher.[20] Höfisches Singen war auch erwünscht bei der Tafel und bei Zeremonien in der Halle. Musikalische Serenaden von *valets de chambre* und Sängerknaben waren z.B. in Tirol (unter Herzog Sigismund) und an italienischen Renaissance-Höfen beliebt. Manchmal mussten die Sänger als Anstellungsbedingung ein bestimmtes weltliches Repertoire beherrschen, wie z.B. Lieder im *aere veneziano*, die für Herzog Galeazzo Maria Sforza von Mailand eigens aus Venedig bestellt wurden – mit einem 14–15-jährigen Sänger dazu, der sie zur Laute vorzutragen verstand.[21]

WAS? Repertoires, Identität, Herkunft, Gattung, Überlieferung

Die Möglichkeit, etwas Gesungenes als ›Lied‹ zu bezeichnen, ist eine seltsame Eigenart der deutschen Sprache. Warum haben wir im Deutschen überhaupt den Begriff ›Lied‹? Es scheint, er sei eben in der Epoche des so genannten Spätmittelalters mit dem heute geltenden Inhalt gefüllt worden. Andere Sprachen haben diesen Sonderbegriff nicht: das englische ›song‹ und Äquivalente in den romanischen Sprachen passen auf alles Gesungene, sogar gregorianischen Gesang. Freilich lässt sich ›song = Lied‹ von ›song = Gesang‹ unterscheiden; das erstere wäre eine reguläre, in bestimmter Weise geformte (›patterned‹) Art von Gesang (was allerdings den lateinischen liturgischen Hymnus und viele Reimantiphonen noch einschließt), das letztere eher eine freie künstlerische Betätigung. Auch im Deutschen ist ›Gesang‹ eher als Aktivität, ›Lied‹ eher als Objekt oder Produkt zu verstehen. Diese Objektivierung des Singvorgangs ist aber auch eine Frage einer bestimmten historischen Wunschvorstellung, die uns beeinflusst: Lieder sind greifbar, Singvorgänge nicht.

Lieder sind jedoch Bestandteile kultureller Praxis auch dadurch, dass man sich auf sie als ein Repertoire bezieht, das bestimmte Herkunfts- und Gattungsab-

20 Amnon Shiloah, »Muslim and Jewish Musical Traditions of the Middle Ages«, in: *Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages*, hrsg. von Reinhard Strohm und Bonnie J. Blackburn, Oxford 2001 (The New Oxford History of Music. New edition, 3.1), S. 10f.

21 Emilio Motta, *Musici alla corte degli Sforza. Ricerche e documenti milanesi*, Mailand 1887, Reprint Genf 1977, S. 554f.

zeichen hat. Über die vielen einzelnen Gattungen und Repertoires des europäischen ›Liedes‹ kann hier nicht berichtet werden.[22] Andererseits ist die Annahme einer umfassenden Gesamtgattung problematisch. Oft gehen ›Lied‹ und ›Nicht-Lied‹ ineinander über: beim Bankett- oder Bänkelsänger, der Epen vorträgt, bei der Spruchdichtung, bei der Übersetzung gregorianischer Gesänge in die Volkssprachen, bei der Entstehung von Liedern aus Tropen, Versus und Conducten. Die Einheit des Individualliedes wird in Frage gestellt durch verschiedene Fassungen, Übersetzungen, Kontrafakturen, mehrstimmige Bearbeitungen: Wo beginnt und endet die Identität eines Liedes? Solche Probleme sind zum Teil rein konzeptioneller Natur und nicht unbedingt solche der Praxis.

Die Frage der mündlichen und schriftlichen Überlieferung hingegen ist eine eminent praktische Frage, und auch weitergehende Herkunfts- und Überlieferungsmerkmale von Liedern wie etwa bekannte Autorschaft, kunstvolle (z.B. mehrstimmige) Verarbeitung, inhaltliche und symbolische Bezugnahme auf andere Lieder und literarische Traditionen, auf Persönlichkeiten oder Ereignisse, sind Aspekte des praktischen Umgangs mit Liedern. Diese ›sekundäre‹, referenzielle Praxis – im Gegensatz zur primären, dem Singen – tritt oft in der schriftlichen Überlieferung zutage, z.B. wenn auf Autoren, Herkunft, Gattung verwiesen wird oder diese im Charakter der Quelle impliziert sind. Über viele Lieder wissen wir überhaupt nur referenziell Bescheid, etwa durch die Erwähnung in einer literarischen Quelle, durch einen besonderen Gedichttitel oder einen Verweis auf eine Vorlagemelodie (siehe auch unten). Vielleicht wurden einige dieser ›bekannten‹ Lieder nie aufgeschrieben. Von einem ›ungeschriebenen Repertoire‹ (›unwritten repertory‹) sollte man aber besser nicht sprechen, denn niemand kann heute sagen, was nicht alles doch einmal in die Schrift gebracht wurde, aber inzwischen verloren ist. Erst recht kann ein ausschließender Gegensatz zwischen mündlicher und schriftlicher Verbreitung nicht festgemacht werden, obwohl in gewissen Praxisbereichen schriftliche Quellen untereinander eher durch rein schriftliche Kopiertradition zusammenhängen dürften.[23] Es ist anzunehmen, dass bei Liedern die mündliche Praxis die Regel war, der aber das technologische Hilfsmittel der Schrift von Zeit zu Zeit assistieren musste, zumal wenn es mehr um Überlieferung – z.B. über weite Distanzen oder zwischen

22 Ein Überblick, der die Gemeinsamkeiten betont, ist W. Salmen, European Song (wie Anm. 1).

23 So ist z.B. beim Kirchenchoral und bei mehrstimmigen geistlichen Kompositionen, aber auch z.T. bei höfischen Chansonniers, der Vorgang buchstäblichen Kopierens oft wahrscheinlich zu machen. Kopisten solcher Musik (und ihrer Texte) waren zwar von der gehörten und erinnerten Gestalt beeinflusst, riskierten aber kein eigentliches ›Notieren nach dem Gehör‹, während dies in einstimmigen weltlichen Repertoires als normal gelten kann.

Generationen – als um musikalische Ausführung ging. Mündlichkeit war der Ozean, Schriftlichkeit ein Boot.

Die Einschätzung des heute Verlorenen könnte von der interessanten Tatsache ausgehen, dass viele durch Querverweise, Zitate oder ›Kontrafakturangaben‹ heute nachweisbaren Lieder des 15. Jahrhunderts auch tatsächlich erhalten sind, z.T. in künstlerisch anspruchsvollen polyphonen Bearbeitungen auch berühmter Komponisten wie Jakob Obrecht oder Heinrich Isaac. Ja, manchmal stellt sich die Frage, ob ein ›verschollenes‹ Lied, das man etwa aus einer mehrstimmigen Bearbeitung nur indirekt zu kennen meint, nicht doch in dieser Form entstanden sei.[24] Wie oft waren Lieder wirklich schon mündlich weit verbreitet, bevor sie schriftlich ›greifbar‹ werden, und wie oft war umgekehrt Einstimmigkeit und ›Volkstümlichkeit‹ (eine Vorstellung der Romantik) eine sekundäre Erscheinung?[25] Bei der berühmten *ballata* »O rosa bella« fragt sich immer noch, ob Johannes Ciconias hochartifizielle Vertonung (ca. 1410) von Leonardo Giustinianis Gedicht überhaupt die originale musikalische Form sein könnte und für den Poeten geschaffen wurde. Da Giustiniani viele Laudentexte als Kontrafakturen verfasste, könnte sein »O rosa bella« in ähnlicher Art aus einem vorhandenen Lied entstanden sein; reguläre Ballataform ist rekonstruiert worden.[26] Es gibt aber für eine ursprünglichere, etwa einstimmige Melodie, oder einen Kontrafakturtext Giustinianis, der dazu noch die etwas unsichere Zuschreibung erklären könnte, leider keinen Anhaltspunkt. Also handelt es sich bei der Ciconia-*ballata* doch wohl um eine einmalige Schöpfung von Musik und Text zusammen. Die Gründe für die Neuvertonung der *giustiniana* durch John Bedyngham (ca. 1440?) sind nicht bekannt.

»L'homme armé« ist ein schönes Beispiel zur Frage des Zusammenhangs zwischen Identität, Ursprung und Verbreitung eines Liedes.

Der poetische Text könnte so interpretiert werden: »L'homme armé« ist das Zitat eines konventionellen *Rufes*, der im französischsprachigen Bereich tatsächlich als Türmer-Warnruf (»Krieger in Sicht!«) belegt ist.[27] Im Gedicht wird dieser Warnruf zum Auslöser einer kleinen Geschichte, »L'homme armé doibt-on doubter! On a fait par tout crier« (usw.), die den Vorgang der Bewaffnung

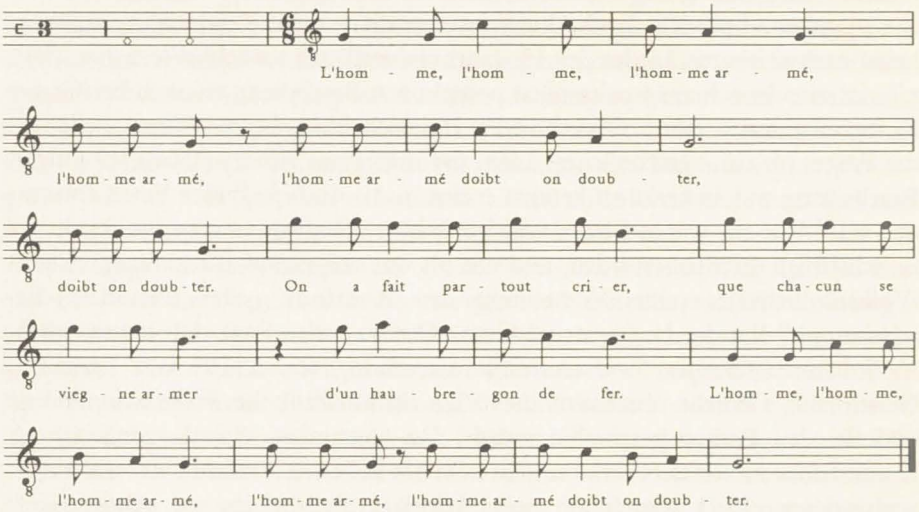
24 Die vielleicht bekanntesten Beispiele sind »L'homme armé« (siehe unten) und »Innsbruck, ich muss dich lassen«: Von diesen Liedern (wie von vielen anderen) existiert keine einstimmige Quelle, die Anspruch auf Priorität gegenüber den Bearbeitungen hätte.

25 Zu Beziehungen zwischen traditionellen und ›komponierten‹ Fassungen vgl. Reinhard Strohm, »Song Composition in the Fourteenth and Fifteenth Centuries: Old and New Questions«, in: *Jahrbuch der Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft* 9 (1996/97), S. 523–550.

26 Vgl. vor allem David Fallows, »Dunstable, Bedyngham and ›O rosa bella‹«, in: *The Journal of Musicology* 12 (1994), S. 287–305.

27 Vgl. Reinhard Strohm, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford 1985, S. 129–131.

gegen nahende Feinde schildert. Die Losung, dass sich ein jeder mit Hellebarde einstellen soll, passt besser zum städtischen als zum feudalen Militärwesen.



Notenbeispiel 1: »L'homme armé«-Lied in der Fassung von Ms. I–Nn, VI.E.40, fol. 58v.

Wozu dient aber diese Schilderung einer städtischen Kriegssituation mit direktem Ruf-Zitat? Es geht um diejenige Tradition des Situationsliedes, in der besondere charakteristische Laute gemalt und kontextualisiert werden, wie in der *alba* einerseits mit den Signalen des Wächterhorns, und der *caccia* andererseits mit den verschiedenen Rufen und Tönen der Jagd; auch das im weiteren Sinn ›mimetische Virelai‹ der Zeit um 1400 mit Vogelrufen, Trompetenschall, Arbeitsrufen und -geräuschen gehört dazu. Bei »L'homme armé« ist der mit zweimal verschiedenen Worten vorgetragene Quintfall ein Fremdkörper in der Melodiestruktur, wie ein Signal von Blechinstrumenten.[28] Der um 1400 gebräuchliche Dreischlag in *prolatio maior* wird für die Worte »l'homme armé« einmal abtaktig und einmal auftaktig verwendet. Es ist nicht auszuschließen, dass die Originalform zweizeitigen Rhythmus hatte. Die textlichen Wiederholungen des Mottos sind literarisch ganz ungewöhnlich; sie werden nur durch die melodische Deklamation erfordert, was ein Hinweis auf koordinierte Komposition von Text und Melodie ist. Allenfalls lag ein einzeiliger sprichwortartiger Refrain zugrunde wie etwa »L'homme armé doibt-on doubter«, der dann narrativ

28 Schon vor vielen Jahren erklärte mir Walter Salmen, dass die meisten städtischen Türmerhörner kaum eine fallende Quinte herausgebracht hätten. Ich halte die Verwendung von Posaunen, die eine fallende Quinte spielen konnten, trotzdem für möglich.

ausgebaut wurde. Jedenfalls haben wir hier eine künstlerische Gattung, ein Sololied, etwa mit bestimmten Liedern Oswalds vergleichbar, auch gewissermaßen theatralischen Charakters, aus einer nordfranzösischen, städtischen Kultursphäre. Stammt die Komposition von einem *rhétoriqueur* – aus Cambrai, Arras, Lille? War sie also zum Vortrag vor Publikum gedacht? Oder – da sie melodisch und rhythmisch dem oben genannten Cambraier Zechlied »Hu, hula hu!« ähnelt – ist sie auch nur ein Klerikerlied zur Selbstunterhaltung?

Die mehrstimmigen Fassungen von »L'homme armé« haben mit John Bedynghams »O rosa bella« (siehe oben) die Kurzimitation im Dreiklang gemeinsam, eine Art besonders sinnfälliger Intensivierung eines Signals oder Symbols, die möglicherweise mehrstimmig improvisiert werden konnte, da an solchen Stellen etwaige weitere Stimmen im Akkord stehenbleiben müssen. Solche Dreiklangsimitationen finden sich auch in der ›primitiven‹ Mehrstimmigkeit dieser Epoche. Aber wieso gibt es diese Dreiklangs-Kurzimitation in Bedyngham's »O rosa bella« – das kein Situationslied ist, kein Signal zitiert? Sie kommt bei Ciconia noch nicht vor; doch gibt es in jener Vertonung expressive Textwiederholungen, besonders des deklamatorischen Motivs »O rosa bella«. Dieses Kunstmittel kennzeichnet eine gewisse Gruppe italienischer Ballaten um 1400, in denen mit emphatischen Textwiederholungen gleichsam theatralisch deklamiert wird, womit die mimetische Kunst eines vortragenden Solosängers herausgestellt scheint. Es ist zu fragen, ob diese Ballaten mit vielen anderen berühmten Liedern oder Liedbearbeitungen, die Liedvortrag nachzuahmen scheinen, als ›Meta-Lieder‹ anzusprechen wären: als repräsentierende, vielleicht ironische, jedenfalls reflektierte Vorführungen der Befindlichkeit des Lied-Singens. Sie werden vor Zuhörern gesungen und erinnern diese an eine bestimmte Art und Situation des Singens.

Die spätere Überlieferung sowohl von »O rosa bella« als auch »L'homme armé« in pasticcio- und quodlibetartigen Stücken war einerseits ein Vorgang des Zersingens und Abbaus komponierter Substanz, andererseits vielleicht ein Nachwirken der refrainartigen Grundmotivation. Es könnte nämlich eine Wechselwirkung zwischen ›ausgearbeitetem Lied‹ und seiner Grundsubstanz gegeben haben: Die Geschichte dieser berühmten Lieder könnte parallel gelaufen sein mit ruf- oder zitatartigen Verwendungen der traditionellen Mottos selbst, z.B. als improvisierter Gesangsvortrag oder in literarischen Zusammenhängen. Auch andere emblematische Liedmottos sind zugleich als populäre Praxis (als ›Nicht-Lied‹) und als ausgearbeitete Lieder bezeugt. Ein italienischer Humanist schrieb z.B. verärgert, da in seiner Ruhe gestört: »Parcite iam pueri, semper

›Scaramella‹ canentes«, weil die Schulknaben offenbar in Straßenprozession die groteske Fastnachtsfigur des Scaramella herumtrugen und dazu »Scaramella, scaramella« schrien, sicher mit einer Art festem Rhythmus und Tonfall.[29] Das entsprach von ferne der Praxis des öffentlichen »Viva«, »Vive le roi« oder »Noël!«-Rufens der Bevölkerung zu Weihnachten und zu fürstlichen Einzügen und Umzügen – eine Praxis, die ebenfalls in ausgearbeiteten mehrstimmigen Fassungen der betreffenden Rufe reflektiert ist. Und die seriösen oder mehrstimmigen Gesänge, die tanzliedartige Rufe wie »Heya«, »Eya«, »Hé«, »Hu«, »Holà« usw. integrieren, sind Legion.[30]

WER? ›Stimmen des Volkes‹, Lied und Gemeinschaft, Liedsänger und Liedbesitzer

Was konnte ›das Volk‹ denn selbst überhaupt singen? Gar viel, wenn man die bekannten Hymnen der Feste und Prozessionen wie vor allem das »Te Deum laudamus« berücksichtigt. Rudolf Flotzinger war sich zwar sicher, dass die Rubrik »populus cantat« zum »Christ ist erstanden« in der Salzburger und Seckauer Liturgie die Gemeinschaft der Kleriker meinte, zum Unterschied von der Schola.[31] Aber wenn in Chroniken bei öffentlichen Veranstaltungen und Umzügen vom Singen ›aller‹ die Rede ist, können nicht-klerikale Stimmen kaum weggeleugnet werden. Die bezeugten Texte sind außer liturgischen Hymnen auch Conducten wie »Advenisti desiderabilis«, die zu Empfängen (*entrées, inkomsten*) von Herrschern benützt wurden. Es fragt sich, wie man solche Praktiken eigentlich am Leben erhalten konnte – hat ›das Volk‹ auch abseits der großen Feste und Ereignisse liturgische und politische Lieder gesungen? Wurden die Lieder für fürstliche Zeremonien vorher öffentlich eingeübt? Es wäre so seltsam nicht, da vieles andere an solchen Zeremonien z.T. pedantisch vorgeschrieben und geprobt wurde.

Wer sang Lieder – Männer, Frauen, Kinder, gelernte oder ungelernte Sänger? Wurden Frauen- und Knabenstimmen für den Diskant mehrstimmiger Sätze hinzugezogen? Die gelegentlich auftauchende Vermutung, dass Männerstimmen

29 Vgl. auch Claudio Gallico, »Josquin's compositions on Italian texts and the Frottola«, in: *Josquin des Prez. Proceedings of the International Josquin Festival Conference* [...] *New York* [...] *1971*, hrsg. von Edward E. Lowinsky und Bonnie J. Blackburn, London 1976, S. 446–454.

30 Zuerst nachgewiesen von Christoph Petzsch, »Rufe im Tanzlied«, in: Ch.P., *Das Lochamer-Liederbuch. Studien*, München 1967 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 19), S. 224–233.

31 Rudolf Flotzinger, »Volksgesang in der Kirche«, in: Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber, *Musikgeschichte Österreichs*, Bd. 1, Graz 1977, S. 88–94.

ganz normal für die im Sopranschlüssel notierten Partien mehrstimmiger Musik geeignet seien, wird durch die liturgische und einstimmige Notationspraxis unwahrscheinlich gemacht, wo der C4-Schlüssel die Regel, der C1-Schlüssel seltene Ausnahme ist: Man hat sich die männliche Singstimme normalerweise im Tenor-Register vorgestellt. Trotzdem lassen sich auch ohne viel Widerspruch von ikonographischer Seite männliche Sänger oft als Knabensoprane deuten. Der Stimmbruch dürfte spät erfolgt sein, also waren jedenfalls Studenten und sogar junge Soldaten Sopranisten, und weiterhin wurde der jugendliche Stimmcharakter durch Falsett-Techniken kultiviert. Nach Johannes Tinctoris und Jean Molinet sang Gerardus de Brabant sogar zwei Stimmen gleichzeitig, nämlich von Walter Fryes »Tout a par moy« (was als Wortspiel erscheint).[32] Singen und Auswendigrezitieren, ja sogar improvisierte Mehrstimmigkeit lernten begabte Kinder vielleicht sehr früh. Mädchen und Frauen waren im Theater nicht, aber in Klosterzeremonien und bei Hofe in privatem Rahmen regelmäßig beteiligt. Auch weibliche *menestrels de bouche* sind vielfach belegt. Das in Dokumenten erwähnte Ansingen durch ›*pueri*‹ oder ›*cives*‹ könnte Frauen einschließen; in den Reiserechnungen Herzog Albrechts VI. von Österreich lesen wir über das Ansingen der Mädchen der Stadt Stein am Rhein (und die solistischen Darbietungen anderer Sängerinnen).[33] Die Bildquellen der freilich imaginär überhöhten Lust-Gartenszenen zeigen meistens auch Frauen als Teilnehmerinnen an kleinen Vokalensembles. Erst recht sangen Frauen in der höfischen Kammer, und die Hofdamen waren selbst Liederdichterinnen, wofür Paula Higgins Dokumente beigebracht hat.[34] Dementsprechend gibt es tatsächlich viele ›Frauenlieder‹ in der Sphäre der französischen höfischen Chanson. Die überlieferten einstimmigen Lieder dieser Sphäre jedoch sind weitgehend von der Art der *chanson rustique* – also für Hofdamen nicht geeignet – und soweit sie in mehrstimmiger Bearbeitung erhalten sind, findet sich dort auch die Melodie meistens im Tenor. Auch in den wenigen einstimmigen Aufzeichnungen werden solche Lieder fast immer im Tenorschlüssel notiert. Es scheint nicht geklärt, ob die erhaltenen Liederhandschriften aus dem Besitz von Frauen das Singen von Frauen eher zu favorisieren scheinen als andere Quellen, sei es textlich oder texturmäßig. Eine Klosterschwester verewigte sich als ›Liedbesitzerin‹ in rührender Weise im Liederbuch der Anna von Köln[35] (siehe Abbildung 1, S. 67): nicht

32 R. Strohm, The Rise (wie Anm. 8), S. 393.

33 Vgl. ebda., S. 309–313.

34 Paula Higgins, »The ›Other Minervas‹: Creative Women at the Court of Margaret of Scotland«, in: *Rediscovering the Muses: Women's Musical Traditions*, hrsg. von Kimberly Marshall, Boston 1993, S. 169–185.

35 *Liederbuch der Anna von Köln (um 1500)*, hrsg. von Walter Salmen und Johannes Koepp, Düsseldorf 1954 (Denkmäler rheinischer Musik, 4).

nur mit dem eigenhändigen, konventionellen Besitzvermerk »Dit hurt tzo anna van kollen der et fijnt der geff« (›Dieses [Buch] gehört Anna von Köln, wer es findet, gebe es [wieder]‹), sondern auch mit einem Lied auf die Namenspatronin »Mater sancta, dulcis Anna« (das übrigens in Tenorlage geschlüsselt ist). Und so gibt es eine ganze Anzahl von Fällen, in denen durch das Sammeln und Besitzen – nicht unbedingt das Singen – von Liedern eine weibliche Identität der Nachwelt vermittelt werden konnte.

Das Singen als Praxis von Gemeinschaften ist besonders gut rekonstruierbar in der Meistersinger- und der Laudesi-Tradition. Hier begleiten Lieder das Leben einer sozialen Gruppe für Generationen, und die schriftliche Aufzeichnung spielt eine bedeutende Rolle.[36] Die vielen heute nachweisbaren, wenn auch nicht immer komplett erhaltenen Bücher der Florentiner Laudesi waren geistliche Liedersammlungen, aber zugleich rituelle Gegenstände, gefüllt mit hieratischen Miniaturen der Figuren der betreffenden Heiligen und ihrer Attribute wie Altartafeln. Die Titelseite eines verlorenen Magliabechiana-Codex begann (in Burneys Transkription) wie folgt: »In nome di dio. Amen. Questo libro è de la Compagnia de le Laude...«.

Dann wird die Gründung und Dedikation der *compagnia* beschrieben, und schließlich heißt es, die Lauden seien niedergeschrieben, öffentlich gemacht und geordnet durch die ehrwürdigen geistlichen Herren der genannten Klostergemeinschaft (bei der die Laudesi ihren Sitz hatten).[37] Wir wissen auch viel über die Aufführungspraxis der Lauden – mit Instrumenten, in Prozessionen, geleitet von ›Insengnanti‹, die jeweils zur Prozession die Sänger und die zu singende Lauda auswählen konnten. Die Rituale der Gemeinschaft selbst waren abends das *officio*, morgens die *processione*; dafür ist das Singen und Instrumentalspiel spezialisierter oder professioneller Mitglieder der Laudesi sowie bezahlter Nichtmitglieder belegt.[38]

Eine vergleichbare Tradition singender Gemeinschaften bilden die böhmischen Literatenbrüderschaften des 15. und 16. Jahrhunderts. Miniaturen in ihren großformatigen Kantionalien zeigen öfters die Bruderschaft selbst, z.B. im Codex CS-HK, II A 13b (fol. 256b) die Heiliggeist-Brüderschaft von Hradec Králové in zeremonieller Aufstellung: ein gotisches Kirchenschiff, am Westende

36 Zu den Meistersingern möchte ich mich hier aus Kompetenzmangel nicht weiter äußern. Zu den Büchern der Laudesi vgl. u.a. Agostino Ziino, »Laudi e miniature fiorentine del primo trecento«, in: *Studi musicali* 7 (1978), S. 39–83; Blake Wilson, *Music and Merchants. The Laudesi Companies of Republican Florence*, Oxford 1992.

37 »... sono inscritte et publicate et ordinate per gli nobili et sancti huomini de la predicta Compagnia di Frati ...«, zit. n. A. Ziino, ebda., S. 69, mit Beschreibung des Buchs.

38 Ebda., S. 58–61; B. Wilson, Music and Merchants (wie Anm. 36), passim.

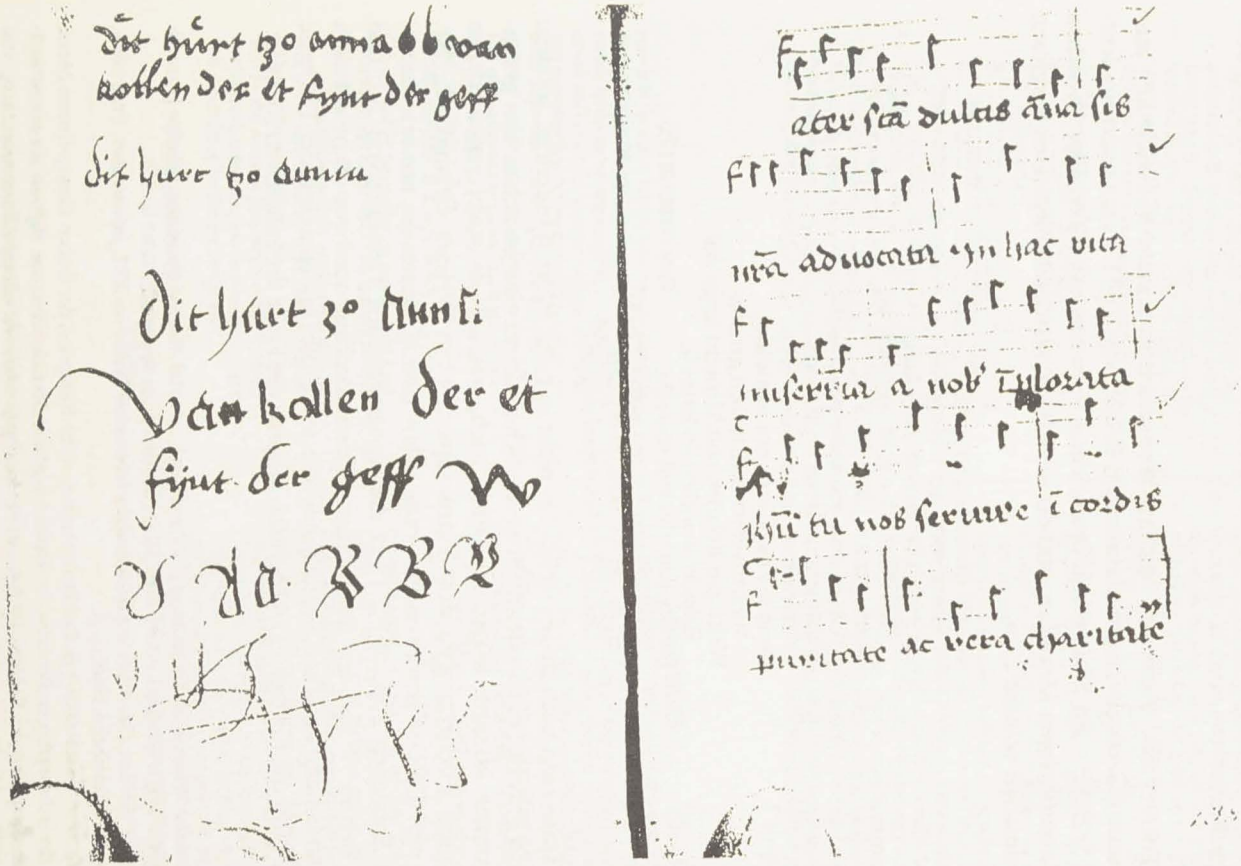


Abbildung 1: Liederbuch der Anna von Köln (D–B, Ms. germ. oct. 280), fol. 1a: Besitzvermerke, fol. 138a: Mater sancta dulcis Anna (auf die Melodie von »Maria zart«).

ein großes Lesepult mit dem Chorbuch, das alle notierten Gesänge enthält, im Chorbuchformat; davor vier zeremoniell gekleidete Männer, der Vorsteher im Mantel mit Pelzbesatz; einer zeigt mit der Hand auf einen Gesang im Buch bzw. auf das Buch.[39]

Der Dichter und Reformer Michael Weisse hat in seinem mit Melodien ausgestatteten Gesangbuch der böhmischen Brüder von 1531 – dem ersten in deutscher Sprache – am Ende genau beschrieben, wie er sich das Verhältnis zwischen den Liedern, ihren Melodien, und der sie schätzenden und pflegenden religiösen Gemeinschaft vorstellte:

Wo ein thon oben an gestelt
  Einem vorsinger nicht gefelt,
Der ticht einn bessern so er kan,
  Den nehm jch mit allem danck an;
Er seh nur mit allem fleiss zu,
  Das er dem text keinn schaden thu,
Weder sihn, sillaben noch wort
  Verrück an jrgent einem ort;
Denn die sach jst nicht mein allein,
  Sondern einer christlichen gemein
Welch jnn Behmen und Mehrern lange zeit
  Erleidet manchen widerstreit,
Da bey den sihn wol versucht
  Vnd beweret hat jnn seiner frucht,
Verlest ihn nu nicht, es sey denn,
  Das sie was bewerters erkenn.[40]

Die ›Töne‹ sind nach traditioneller Art nicht mit den Worten unterlegt, sondern ›obenan gestellt‹; eines oder mehrere Gedichte, die zu einem solchen Ton gesungen werden können, folgen im Druck nach, wie z.B. die zwei verschiedenen deutschen Übersetzungen des »Patris sapiencia« in Weisses Gesangbuch, Nr. CVII und DIII, »Christus warer gottes sohn« und »Christus der uns seligmacht« (siehe Abbildung 2, S. 69).[41] Trotz der typographischen Trennung von Ton und Wort besteht Weisse auf deren engem Zusammenhang und vor allem auf dem Zusammenhang zwischen Liedtext und Gemeinschaft: Manipulieren der Liedtexte würde nicht die Eitelkeit eines Dichters, sondern die Frage der kollektiven Identität

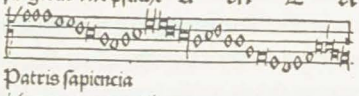
39 Nach der Wiedergabe in: *Pearls of Old Parchments. Musical Manuscripts of East Bohemia* [Ausstellungskatalog], Hradec Králové 1967, Beiheft, Abb. ohne Seitenzahl.

40 Rudolf Wolkan, *Das deutsche Kirchenlied der böhmischen Brüder im XVI. Jahrhundert*, Prag 1891, Reprint Hildesheim 1968, S. 6.

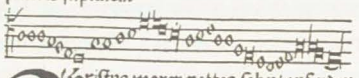
41 Zum »Patris sapientia« vgl. Reinhard Strohm, »Zur Rezeption der frühen Cantus-firmus-Messe im deutschsprachigen Bereich«, in: *Deutsch-englische Musikbeziehungen. Referate des wissenschaftlichen Symposions im Rahmen der Internationalen Orgelwoche 1980 »Musica Britannica«*, hrsg. von Wulf Konold, München 1985, S. 9–38, bes. S. 30–32.

Vom wandl vnd

könig wer Dennoſt bleib ers vnd ſtraffet ſie/ vmb jhren vngehorſam hie/ vil erſchrecklicher deñ vor jhe Ob er jhn wol gar nichts gefelt/ noch wel er ſie gefangen helt/ wirt er wol jhr könig gemelt Nu bieten wir dich jheſu chriſt/ weyl du ſtraffend der juden liſt/ der heiden hey lant worden biſt Veley das wir/ verfügt mit dir/ jñ rechter lieb vnd zuuerſicht/ dir thun vnſer gebür vnd pflicht A M E N



Patris ſapiencia



CHriſtus warer gottes ſohn/ auf erden leibhefftig/ erſcheyn jñ all ſeinẽ thun/ güttig mild vñ krefftig/ jñ judea fing er an/ ſein werck zu beweiſen/ wo er auch vmbs leben kam/ durch neid der ſchriefftweyſen Er zeigt jhre boßheit an/ vñ drücket ſie vnter/ darümb worden ſie jhm gram/ ſpotten ſeyner wunder/ gaben für das ſeyne leer vom ſathan

herkome

Vom wandl vnd

men hett ſprach er ſolche wort/ nu iſt alls vol endet was die ſchrieft von mihr auſweyſt/ o vater ich befehl dir nu meinen geiſt So bald er ſein geiſt mit diſen worten aufgab/ thet ſich auf gar manches todten grab/ das erdreich er bebet ſteyn vnnd felſſen ſpilden auf/ auch reyß entzwey der vorhang jñ gotes hauſ/ nach di ſein geſchachs das man der ſchecher beyn zur brach/ vnd einer mit eim ſper jheſu ſeyt durch ſtach Bald rahn blut vnd waſſer wünderbarlich aus jhm/ allen auſerwelten zu gewyn/ die von got gelert vñ gezogen an jhn glaubẽ/ ſich nur ſelbeſt des willig nicht beraubet/ alſo wart die ſchrift erfült vñ bezalt adams ſchult/ da durch vns gnad erworben vnd gotes huld

O chriſte gutter hirt wir bieten dich hertzlich/ weide deine ſchaf barmhertziglich/ für die du dein leben geſatzt haſt vnd ſie erloſt/ o gieb yhn jñ deñ wunder ſtetz weyd vnd troſt/ hielf den ſchwachen krächen vnd jrrenden jñ der not das jhn nicht widerfar der ewige todt

Patris ſapiencia Oben
C. vij. notiert

Chriſtus

leiden chriſti C VIII

her keme/ dz der ſelb auch jñ jhm wer/ vñ böſes fürnehme Lazarus ein fromer man/ wart kranck vñ gieng vnter/ vnd des nahm ſich jheſus an/ thet an yhm ein wunder/ erwackt jhn am vierden tag/ da er war begrabẽ/ das er lebt on alle klag/ mocht ſich wol gehaben Da dis vor die heuchler kam/ lieffen ſie zu ſammẽ/ ſprachen laſt vns diſen man/ zu dem tod verdãmen/ wirt es aber nicht geſchehn/ ſo ſeind wir verloren/ deñ wir werden jamer ſehn/ beſſer nie geboren Cayphas ſprach es iſt gut/ vnnd treflich von nöten/ das wir vergiſſen ſein blut/ vñ diſen menſch tödten/ vil beſſer er ſterb allem/ vnd leid vnſren zoren/ deñ das alles groß vnd klein/ ſampt vns werd verloren Da jheſus den radt erkant/ weich er zu der wüſten/ jn die ſtadt ephrem genant/ da von ſie nicht wuſten/ alda bleib er kleine zeit/ mit ſeinen zwelfboten/ deñ oſtern warẽ nicht weyt/ dz lemlen zu brotẽ

Da die zeit kam das er ſolt/ angeromen werdẽ/ als ein lemlen one ſchult/ zum opfer auf erden/ macht ſich jheſus auf die ban/ eilend vnd behende/ ſich zu opfern auf den plan/ vor der juden heide Weil nu vil volck mit jhm

f ij gieng

leiden chriſti D III

CHriſtus der vns ſeligmacht/ kein böſs hat begangen/ wart für vns zur mitternacht/ als ein dieb gefangen/ gefurt vor gotloſſe leut/ vnnd felſchlich verklaget/ verlacht verhönt vnd verſpeit/ wie deñ die ſchrieft ſaget Jnn der erſten tages ſtund/ wart er vnbeſcheiden/ als ein mörder dargeſtelt/ pilato dem heiden/ der jhn vnſchüldig befundt/ vñ on ſach des todes/ yhn derhalben von ſich ſandt/ zum könig herodes Vmb drey wart d gotes ſohn/ mit geyſſeln geſchmiſſenn/ vnnd ſeyn haupt mit einer kron/ von dörnen zuriſſen/ gekleydet zu hohn vnnd ſpot/ wort er ſer geſchlagenn/ vnnd das kreutz zu ſeynem tod/ muſt er ſelbeſt tragen Vmb ſech swart er nakt vñ blos/ an das kreutz geſchlagen/ an dem er ſein blut vergos/ betet mit weklagẽ/ die zuſcher ſpotten ſein/ auch die bey jhm hingen/ biß die ſonn auch yhren ſchem/ entzoch ſölchen dingen

Jheſus ſchrey zur neundẽ ſtund/ klaget ſich verlaſſen/ bald wart gall jñ ſeinẽ mundt/ mit eſſig gelaſſen/ da gab er auf ſeinen geyſt/ vnd die erd erbebet/ des tempels vorhãg zureys/ vñ manch fels zurklübet Da man het zur veſpertzeit/

g ij die ſche

Abbildung 2: Michael Weisse, *Ein new Gesengbuchlen*, Jungbunzlau 1531, fol. f[1v] – fii, fol. g[iiv] – giii

berühren. Auch spielt die generationsübergreifende Tradition mit herein, denn die Gemeinde hat über ›lange Zeit‹ hinweg den Sinn dieser Lieder ›bewährt‹. Sie sind religiöse Dokumente.

Schon Johannes Hus, der nach alter Ansicht ein Reformer der Liedpraxis in Böhmen war, soll mit bestimmten Gemeindeliedern gerechnet haben, die bei Gottesdiensten in seiner Prager Bethlehemskapelle vor der Predigt gesungen wurden. Dieses Bild von hussitischer Liedreform ist freilich revidiert worden; es handelt sich um eine ältere oder weitergreifende Entwicklung.[42] Dass jedenfalls die zu dieser Frage oft herangezogenen *Statuta synodalia* der Diözese Prag von 1366, 1371 und 1412, die bestimmte Gesänge verbieten, sich nicht auf Volksgesang beziehen, geht aus deren Text klar hervor:

> Item quod runteli vel cantilenae dissolute in missis et trophi in jubilis per clericos in organis minime vel eciam in aliis instrumentis decantentur.[43]

Dies bedeutet also nicht, die Kleriker sollten sich von der Teilnahme an den ›Gesängen des Volkes‹ enthalten, sondern sie sollten es vermeiden, in der Messe ›dissolute‹ Gesänge wie *rondelli* und *cantilene* sowie Alleluja-Tropen auf der Orgel oder anderen Instrumenten vorzutragen. Dass darunter ›volkstümliches‹ Material gewesen sein könnte, lässt sich schwer widerlegen, aber dessen sozialer Ort ist zunächst einmal unter den musikfreudigen Klerikern selbst zu suchen.

Zur Liedpflege im klösterlichen Bereich gibt es viele Edikte von Synoden und Visitatoren. Im Stift Kremsmünster wurden um 1346–49 die Aufführungen fahrender Sänger, Vaganten und Scholaren geduldet, dann aber wieder einzuschränken versucht. Die inkriminierten Äbte verhielten sich wie weltliche Fürsten, deren Freigebigkeit den Fahrenden zugute kam: »vir liberalis, mundanus atque pomposus« heißt es von Abt Christin von Ottstorf 1346–1349.[44] Bischöfliche Edikte wettern gegen Geistliche »qui se joculatores seu galiardos faciunt aut buffones«. Gegen den weltlichen ›Stil‹ in der Kirchenmusik, der schon in der berühmten Bulle Papst Johannes XXII. ins Auge gefasst ist, richteten sich später auch Visitationsprotokolle, u.a. der Subiaco-Melker Reform, in denen die Verbote indirekt belegen, von welcher Art das gefürchtete Singen war:

> De officio divino in choro debite persolvendo exclusis clamoribus, prosis et tropis; ne verba secundum metrum seu precepta prosodie sed nude et equaliter pronun-

42 Jan Kouba, »Johannes Hus und das geistliche Lied«, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 14 (1969), S. 190–196.

43 Zit. n. R. Wolkan, Das deutsche Kirchenlied (wie Anm. 40), S. 4, Anm. 1.

44 Altmann Kellner, *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster*, Kassel 1956, S. 97; beachtenswert erscheint die Parallele mit Abt Rinkenberg von Sagan (siehe oben).

tientur; excludantur a choro scolares et alii pueri; usus organi nonnisi in precipuis festis admittatur.[45]

›Clamoribus‹ ist nicht sicher erklärt: Ich vermute wirkliches ›Geschrei‹ wie z.B. die oben erwähnten Rufe (Heyaho, usw.) – die es ja auch in geistlichen Liedern gab, besonders in den Tanzliedern beim ›Kindelwiegen‹ im Advent.[46] Prosen und Tropen im Offizium zu verbieten wäre bemerkenswert für diese Zeit, aber nicht unmöglich; vielleicht ist etwas Spezielleres gemeint, wie etwa spontane Tropierungen während des Vortrags. Schüler wurden zum Chorgesang nicht zugelassen, wohl weil sie eben solche Beiträge leisteten. Am wichtigsten scheint das Verbot des metrischen bzw. prosodischen Vortrags – d.h. hier sah man die Trennungslinie zwischen Choral und Lied im rhythmisch-metrischen Sinn. Es besteht sicher ein Zusammenhang mit den benachbarten Tegernseer rhythmisierten Hymnen in der Handschrift D–Mbs, Cgm 716 (Tegernsee war damals ein unreformiertes Kloster) und ähnlichen Quellen.[47] Die Beachtung rhythmischer Textprosodie im musikalischen Vortrag, also ein regulärer Taktrhythmus (nicht etwa schon die metrische Prosodie der humanistischen Odenkomposition), wird als das Gefährliche angesehen, da sie hedonistisch, weltlich erscheint. Und wahrscheinlich ist sie im Lateinischen als Nachahmung rhythmischer Liedprinzipien der Volkssprache gewertet worden. Diese Interpretation wird unterstützt durch andere Visitationsprotokolle, in denen explizit der dreizeitige Takt für den Hymnenvortrag verboten wird.[48] Insgesamt könnte man paraphrasieren, die Klosterreform habe versucht, sich von der zunehmend metrisch-taktrhythmisch inspirierten Singpraxis, die über die Schule Eingang fand, zurückzuziehen.

WIE? Dichten, Singen und Kontrafaktur – Singen und Spielen

Johannes Hus schreibt aus dem Kerker im Jahre 1415, »... quod ego sub nota Buoh vsemohuci cantavi in castro duos versus de vinculis« (dass ich zu der Weise von ›Buoh vsemohuci‹ [›Christ ist erstanden‹] in der Burg [Gottlieben] zwei Strophen von der Gefangenschaft gesungen habe). Später schreibt er in

45 Joachim F. Angerer, *Die liturgisch-musikalische Erneuerung der Melker Reform. Studien zur Erforschung der Musikpraxis in den Benediktinerklöstern des 15. Jahrhunderts*, Wien 1974; A. Kellner, ebda., S. 98.

46 Vgl. Walter Salmen, »Weihnachtsgesänge des Mittelalters in westfälischer Aufzeichnung«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 36 (1952), S. 26–29; Konrad Ameln, »›Resonet in laudibus‹ – ›Joseph, lieber Joseph mein‹«, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 15 (1970), S. 52–112.

47 Notationsbeispiele bei Bruno Stäblein, *Schriftbild der einstimmigen Musik*, Leipzig 1975 (Musikgeschichte in Bildern, 3.4), S. 208–211.

48 J.F. Angerer, Die liturgisch-musikalische Erneuerung (wie Anm. 45), S. 89f.

einem anderen Brief zum Lied »To po smrti my shledame«: »Et composui illum cantum quando fui ociosus« (ich habe diesen Gesang komponiert, als ich Muße hatte). Mit ›Muße‹ ist wohl nicht ›im Gefängnis‹ gemeint; hier ist aber sicher an rein schriftliches Abfassen einer Lieddichtung zu denken. Im Gegensatz dazu ist Hussens Autorschaft bei »Buoh vsemohuci« umschrieben als diejenige eines Dichters, der zu einer bekannten Melodie neue Worte »singt«, die er zuvor, schriftlich, komponiert hat.[49]

In den berühmten Versen auf die »contenance angloise« in Martin Le Francs *Le champion des dames* (ca. 1440) werden drei heute noch beachtete Komponisten, Zeitgenossen von Hus, wegen ihres Singens gerühmt: »Tapissier, Carmen und Cesaris / N'a pas long temps sy bien chanterent / Qu'ilz esbahirent tout Paris / Et tous ceulx qui les frequenterent« – dieses Lob wird aber dann übertroffen von den ebenfalls singenden Komponisten Dufay und Binchois: »Mais onques jour ne deschanterent / En melodie de tel chois, / Ce m'ont dit ceulx qui les hanterent, / Que G. Du Fay et Binchois.«

Entgegen einer vordem verbreiteten Forschungstendenz, die bei der Erwähnung von musikalischer Autorschaft nervös wird und sich immer nur an eine rein mündliche, improvisierte Musikpflege erinnern lassen will, steht hier fest, dass Le Franc alle genannten Künstler nicht wegen ihrer Vortragskunst, sondern wegen der von ihnen komponierten Musik hervorhebt. Denn erstens gilt in der nächsten Strophe sein höchstes Lob ja John Dunstable, der nicht als herausragender Sänger bekannt war, schon gar nicht in Frankreich, und zweitens hat der Poet den wirklichen Vortragskünstlern, den *menestrels* des burgundischen Hofes, dann die nächste Strophe kontrastierend zugedacht, in der sie sogar die Komponisten ausstechen. Von Tapissier bis Binchois geht es Le Franc also um den unvergesslichen Eindruck, den *Komponisten* durch das Singen ihrer Werke erzielten.[50] Er war bestens vertraut mit der klassischen Trope des Dichters als ›Sänger‹: Sollte er hier ebenfalls nur im Bilde gesprochen haben, wenn bei ihm die Komponisten ihre Werke ›singen‹? Eher ist anzunehmen, dass in der Liedkunst des 15. Jahrhunderts der ›Komponistenstatus‹ doch noch eng mit dem Singen verknüpft war, etwa indem sich die Autorschaft von Liedern in dem Moment sozial mitteilte und anerkannt wurde, in dem ein Komponist das (natürlich vorher ausgedachte) Lied selbst zum ersten Mal *vortrug*. Dann wurden z.B. seine persönlichen Manieren – wie ganz sicher bei Tapissier usw. – als seine Neuerfindung akzeptiert, ob er sie nun schriftlich festgelegt hatte oder nicht. Und es

49 J. Kouba, Johannes Hus (wie Anm. 42).

50 Ausführlicher zu Le Franc vgl. Reinhard Strohm, »Music, humanism and the idea of a ›rebirth‹ of the arts«, in: Music as Concept (wie Anm. 20), S. 368–371.

bestand außerdem die Möglichkeit, auch den Dichter von neu unterlegten Texten als ›Sänger‹ seiner literarischen Kompositionen anzuerkennen, wie eben Johannes Hus im Falle von »Buoh vsemohuci«. Der Unterschied zur späteren Praxis des schriftlichen Anerkennens von Lied-Autorschaft scheint der zu sein, dass Autorschaft von Melodie oder Text hier noch durch eine Handlung, nämlich den erstmaligen Vortrag, begründet wird, dem freilich viele andere ›Vorträge‹, schriftliche wie mündliche, auf dem Fusse folgen.

Das Neu-Anpassen von Dichtung an vorhandene Melodien – also der Vortrag auch neuer Dichtungen zu alten Melodien – nennt man gewöhnlich ›Kontrafaktur‹, was pejorativ klingt.[51] Wenn man sich nur ernsthaft vorzustellen versucht, was vorgetragen wird und was geschrieben sein mag, verändert sich der Begriff der Kontrafakturpraxis. Es erscheint dann nicht, dass jemand ein Lied mit einem anderen Text ›unterlegt‹, sondern dass jemand eine im Kopfe erinnerte Melodie mit einem ebenfalls im Kopfe neu ausgedachten oder neu gelernten Text *singt*. Der Kontrafakturprozess ›im Kopf‹ geschieht ja schon jedesmal, wenn Leute in der Kirche mit dem Gesangbuch in der Hand die Worte der zweiten, dritten usw. Strophe singen, obwohl nur die erste Strophe der abgedruckten Melodie unterlegt ist. In anglikanischen Gesangbüchern wie auch in vielen alten Liedquellen sind die Melodien sogar ohne Worte dem Text vorangestellt, wie eben in Michael Weisses Gesangbuch von 1531 (siehe oben) oder im Brügger Gruuthuse-Manuskript (B–Bcaloen, ca. 1400).[52] Jede schriftliche Trennung von Text und Melodie verlangt vom ausführenden Sänger eine Art ›Kontrafakturprozess‹ im Gedächtnis. Dieser ergibt sich auch umgekehrt, beim Anpassen einer erinnerten Melodie an einen schriftlich vorliegenden Text. Die am weitesten verbreitete schriftliche Praxis des Mittelalters und der frühen Neuzeit ist das Aufzeichnen allein der Worte, ohne Melodien, oder mit ›Querverweis‹ auf eine Melodie, die bisweilen in derselben schriftlichen Quelle nachzuschlagen ist. Letzteres geschieht regelmäßig in liturgischen Büchern bei Mehrfachverwendung von Choralmelodien. Von daher ist es auch im weltlichen Bereich ohne weiteres verständlich. In Quellen wie dem *Schedel-Liederbuch* sind neben textierten Melodien auch Texte ohne Melodien und Melodien ohne Texte zu finden, was selbstverständlich nicht bedeuten soll, dass manche Texte nur zum gesprochenen Vortrag bereitgestanden hätten, während wiederum einige Melodien textlos oder instrumental hätten vorgetragen werden müssen. Vielmehr wurden verschiedene Möglichkeiten der Text-Melodie-Kombination offengelassen. Derartige schriftliche

51 Zum Folgenden vgl. auch R. Strohm, Song composition (wie Anm. 25), S. 536–538.

52 Zu dieser Quellengruppe vgl. Jan van Biezen und Kees Vellekoop, »Aspects of stroke notation: the Gruuthuse manuscript and other sources«, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 34 (1984), S. 3–25.

Liedsammlungen waren als Reservoirs gedacht, nicht als unmittelbare Vortragspartituren.

Die Praxis der italienischen Laudensammlungen von Feo Belcari und anderen ist die schon aus dem 14. Jahrhundert geläufige des ›cantasi come‹-Verweises, also die Nennung einer weltlichen Melodie, zu der der geistliche Text gesungen wird. Der ›ursprüngliche‹ oder jedenfalls als bekannt vorausgesetzte weltliche Text wird unterdrückt. Doch besteht der Sinn der ›Kontrafaktur‹ nicht so sehr im Unterdrücken eines individuellen Textes und im Ersetzen durch einen anderen, sondern im Zugänglichmachen der Melodie für den neuen – in diesem Fall geistlichen – Musizierzweck. Diese Praxis ist also auf das Positive des neuen Singens oder Dichtens gerichtet; wenn textlose Melodien aufgezeichnet werden, wird gewissermaßen zum Dichten oder Singen mit neuem Text eingeladen. Dass daneben mehr spezifische Zwecke für das Weglassen bzw. Ersetzen von Texten bestanden, sei nicht geleugnet: Sie gingen von der Abwehr weltlicher Texte aus dem Schul- und Klosterbereich oder dem Unverständnis einer Fremdsprache bis hin zur Individualisierung durch schöpferische Künstler (wie z.B. Giustiniani oder Oswald von Wolkenstein).[53]

Textlose oder melodielose Aufzeichnungen, ja letztlich alle überlieferten Aufzeichnungen, bieten Material für die Frage der ›Aufführungspraxis‹. In diesem Rahmen kann nur ein Aspekt kurz gestreift werden: die Beteiligung von Instrumenten am Liedvortrag. Das Zusammenwirken von Gesang und Instrumenten wurde in neuerer Zeit so sehr als die Norm angesehen – auch im Hinblick auf alte Musik – dass schließlich die revisionistische Idee, im Mittelalter könnte auch in dieser Hinsicht alles ganz anders gewesen sein, viel Neugier erweckte. Die von Christopher Page eingeleitete, sogenannte »a cappella heresy«, derzufolge vokale Musik vor ca. 1400 ohne Instrumentalbegleitung vorgetragen worden sei, verdankte ihren Erfolg auch dem vorausgegangenen übertriebenen Interesse an mittelalterlichen Musikinstrumenten als Hauptträgern des überlieferten Repertoires. Freilich betrifft die zentrale a-cappella-These eine *Unterscheidung* zwischen rein vokaler Ausführung, die besonders für höfische und z.T. schriftlich übermittelte Musik gelte, und dem Sich-Selbst-Begleiten auf einem Instrument, was immer daneben üblich gewesen sei, vor allem bei improvisiertem oder volkstümlichem Vortrag. In diesem Sinn hat Christopher Page vor allem die

53 Zu dieser Diskussion vgl. u.a. Martin Staehelin, »Zur Begründung der Kontrafakturpraxis in deutschen Musikhandschriften des 15. und 16. Jahrhunderts«, in: *Florilegium musicologicum. Hellmut Federhofer zum 75. Geburtstag*, hrsg. von Christoph-Hellmuth Mahling, Tutzing 1988 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, 21), S. 389–396; Nicole Schwindt, »Die weltlichen deutschen Lieder der Trienter Codices – ein ›französisches‹ Experiment?«, in: *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch* 8 (1999), S. 33–92.

französische Liedkunst des 12.–13. Jahrhunderts nach zeitgenössischen Quellen rekonstruiert.[54] Für das mehrstimmige Lied des 15. Jahrhunderts hat David Fallows Argumente und Belegstellen zusammengefasst, die rein vokalen Ensemblevortrag nahelegen.[55] Im solistischen Vortrag jedoch gehörten das Spielen eines Saiteninstruments und das Singen zusammen, wie es u.a. explizit belegt ist bei dem aus Ferrara nach Mailand bestellten Knaben, der den *aere veneziano* beherrschen soll (siehe oben). Aus soziologischen Gründen – Instrumente waren teuer und bedurften handwerklicher Betreuung – dürfte noch im 15. Jahrhundert vokale Ausführung weitgehend die Regel gewesen sein, vor allem in Schulen, Klöstern, im bäuerlichen Bereich und bei Frauen. Aber es gibt viele, oft ikonographische Belege auch zum Sich-Selbst-Begleiten, die nicht nur auf improvisierte oder volkstümliche Musik anspielen. Von einer 1486 vor Maximilian von Habsburg auftretenden 20-jährigen Dame schreibt Jean Molinet: »... elle chanta seule chansons et motets, et jooit, en chantant, de luth, harpe, rebecque et clavechinbolon, tant melodieusement, artificiellement et de vraie mesure ...«[56] Es verwundert nicht, dass im fortschreitenden 15. Jahrhundert die Techniken des Sich-Selbst-Begleitens von der improvisierten auf die schriftlich ausgearbeitete Musik (Chansons und Motetten) ausgedehnt wurden und überhaupt die musikalische Schriftbeherrschung auch im Instrumentalbereich anstieg. Die *tenores* weltlicher Lieder wurden ursprünglich zwar oft gesungen, auch ohne Text; aber immer häufiger wurden Einzelstimmen oder ein Stimmenpaar einer mehrstimmigen Liedbearbeitung auf dem Instrument ›arrangiert‹ und mit dem Gesang zusammen vorgetragen, wie es im 16. Jahrhundert schließlich in gedruckten Tabulaturen von *frottole* und anderen Repertoires aufscheint. Es gab offenbar eine ›minus eins‹-Technik, die zweistimmiges Musizieren allein oder dreistimmiges zu zweit ermöglichte. Dabei ist von der Tradition her oft anzunehmen, dass gerade der Tenor gesungen wurde, der Discantus dazu aber auf einem Instrument gespielt werden konnte.[57]

54 Christopher Page, *Voices and Instruments of the Middle Ages. Instrumental Practice and Songs in France 1100–1300*, London 1987.

55 David Fallows, »Ensembles for composed polyphony, 1400–1474«, in: *Studies in the performance of late mediaeval music*, hrsg. von Stanley Boorman, Cambridge 1983, S. 109–159.

56 Jean Molinet, *Chroniques*, Kap. 122, zit. n. Joël Dupire, *Jean Molinet – la vie, les œuvres*, Paris 1932, S. 24, Anm. 1.

57 Diese selten beachtete Möglichkeit scheint mir z.B. gegeben bei Hofsängern wie Pietrobono, die ihre Lieder entweder allein – zweistimmig – oder mit einem Helfer vortrugen, der dann nur eine zusätzliche dritte Stimme, den Contratenor, beisteuerte. Vgl. R. Strohm, The Rise (wie Anm. 8), S. 550.

Die rein instrumentale Ausführung von textlos aufgezeichneten *Abschnitten* innerhalb sonst textierter Melodien (wie z.B. die *tenores* im Lochamer-Liederbuch)[58] oder die scheinbar zufällige Einzelnotierung von *tenores* (wie z.B. in den Wolkenstein-Handschriften und in Quellen der franko-burgundischen Chanson) ist eine speziellere Frage, die überhaupt nicht einfach entschieden werden kann. Jedenfalls muss mit einer sich verändernden Praxis gerechnet werden.

Die in Liedtexten suggerierte Selbstsituierung hilft manchmal in der Frage der Aufführungspraxis, weil sie zumindest an bekannte Techniken des Vortrags erinnert, auch wenn diese nicht mehr eigentlich durchgeführt wurden. In manchen Liedern des Tagelied- und Pastourellen-Typus ist das Zupfen der Laute oder Gitterne als »dindirindin« (o.ä.) onomatopoetisch vorgeführt.[59] Anderswo sind in schriftlichen Quellen an sich textlose ›Vorspiele‹ (so die ältere Auffassung) scheinbar rudimentär mit »Ho«, »O« oder ähnlichen Behelfssilben unterlegt. Im ersten Fall wird auf einen Vortragstypus des Sich-Selbst-Begleitens angespielt, im zweiten jedoch vielleicht die vokale Ausführung direkt gefordert, d.h. die rudimentäre ›Unterlegung‹ bedeutet eben: »nicht spielen, sondern singen!« Wahrscheinlich viele Lieder – und gerade auch die erwähnten ›Meta-Lieder‹ des Typus »Ich singe ...« – dürften in ihrer musikalischen Faktur und Aufzeichnungsart auf Praktiken anspielen, die, wenn nicht tatsächlich so ausgeführt, doch als damals bekannt vorausgesetzt werden.

Die Praxis des spätmittelalterlichen Liedes ist vielleicht noch viel mehr, als heute anerkannt, aus den Liedquellen selbst erschließbar, freilich im Zusammenspiel mit ikonographischen, literarischen, archivalischen und theoretischen Quellen. Das Faszinierende am Alltag des Spätmittelalters ist für mich immer wieder, dass zunächst scheinbar Verschollenes und Verborgenes irgendwie dann doch einmal in die Schrift überspringt und uns somit zugänglich wird – beziehungsweise auf unseren Zugang wartet.

58 Ein Beispiel ist diskutiert in R. Strohm, Song composition (wie Anm. 25), S. 525–527.

59 »Dindirindin ridin rindayna ... me levay un domatin« im Montecassino-Codex (I–MC, 871) und Colombina-Cancionero (E–Sco, 7–I–28) ist interessanterweise ein (pseudo-folkloristisches) Frauenlied, in dem auch die Nachigall singt und zudem mit einer Liebesbotschaft beauftragt wird. Auch »La bomba« von Matteo Flecha (aufgeführt bei der Trossinger Tagung im Konzert am 27.4.2001) und Orlando di Lassos »Matona mia cara« haben »dindirindin«.