

Ame Cplum

Ame Broque -

The left page of the manuscript features two musical sections. The first section, titled "Ame Cplum", begins with a large, ornate initial letter 'A' decorated with floral flourishes. The music is written on five staves. The second section, titled "Ame Broque -", also begins with a large, ornate initial letter 'A'. This section is written on two staves.

Ame Cplum

Ame Broque -

The right page of the manuscript continues the musical score. The top section, titled "Ame Cplum", is written on five staves. The bottom section, titled "Ame Broque -", begins with a large, ornate initial letter 'A' and is written on two staves.

Übersetzte Zeit

Das Mittelalter und die Musik der Gegenwart

Herausgegeben von
Wolfgang Gratzner und Hartmut Möller

© bei den Herausgebern und Autoren 2001
Alle Rechte vorbehalten, Wolke Verlag 2001
Satz und Gestaltung: Wolke Verlag
Titelgestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos
Druck und Bindung: Fuldaer Verlagsagentur
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier
ISBN 3-923997-92-2

INHALT

Guillaume de Machaut / Dieter Schnebel	<i>KYRIE</i>	6
Dieter Schnebel	<i>ZUM KYRIE VON MACHAUTS MESSE</i>	7
Wolfgang Gratzer / Hartmut Möller	<i>IDEEN, WEGE, ZIELE</i>	9
Hartmut Möller	<i>MITTELALTER-ÜBERSETZUNGEN</i>	17
Silvia Wälli	<i>EIN HEILIGER AUF DEM WEG INS MITTELALTER: FRANZ VON ASSISI</i>	47
Annette Kreutziger-Herr	<i>POSTMODERNE HILDEGARD, ODER: WIE MAN IM 20. JAHRHUNDERT DER „HARFE GOTTES“ ZUHÖRT</i>	79
Robert Lug	<i>MINNESANG ZWISCHEN MARKT UND MUSEUM</i>	117
Olav Roßbach	<i>ALTE MUSIK UND NEOSAKRALISIERUNG</i>	191
Wolfgang Gratzer	<i>MACHAUT, EIN ZEITGENOSSE?</i>	237
Wolfgang Thein	<i>DIEUX GART QUI BIEN CHANTERA. ZU EINIGEN BEZUGNAHMEN AUF DIE ARS SUBTILIOR IN DER MUSIK DER GEGENWART</i>	273
Wolfram Knauer	<i>MEDIEVAL BLUES. ZU PROJEKTEN MIT JAZZ UND MITTELALTERLICHER MUSIK</i> ...	291
Martin Elste	<i>MITTELALTER AUS DEM GEISTE DER KOMMERZIELLEN VERMARKTUNG</i>	309
Daniel Leech-Wilkinson	<i>WIE ÜBERTRÄGT MAN DIE MUSIK DES MITTELALTERS?</i>	325
Personenregister	341
Ensembleregister	350

The image displays four systems of musical notation, each consisting of two staves. The notation is a form of mensural notation with square notes on a four-line staff. The notes are marked with different colors and symbols to indicate different passes through the text. The first system shows notes with blue outlines. The second system shows notes with both blue and red outlines. The third system shows notes with blue, red, and black outlines, along with some text characters. The fourth system shows notes with blue, red, and black outlines, and some text characters. The text characters are small and placed below the notes.

Bearbeitung mit der Markierung der Farben:

Erster Durchlauf = blau umrandete Töne;

Zweiter Durchlauf = blau und rot umrandete Töne;

Dritter Durchlauf = blau und rot und schwarz – also der vollständige Text.

ZUM KYRIE VON MACHAUTS MESSE

Dieter Schnebel

Es dürfte kaum ein Zufall sein, dass die mehrstimmige Musik des Abendlandes sich gleichzeitig mit dem Bau der großen Kathedralen des Mittelalters entfaltete. Der Hall der mystischen Räume verlängerte die Töne des Chorals und ließ in den Überlappungen Mehrklänge vernehmen. Naheliegenderartiges auszukomponieren – zunächst in den zweistimmigen Organa mit den überlangen Haltetönen des Cantus, wozu die melodischen Girlanden der Oberstimme mannigfaltige Zusammenklänge bildeten, und dann weiter, bis in den beiden vierstimmigen Graduale Perotins ein ekstatischer Höhepunkt erreicht war.

Im ersten Großwerk der Epoche, Machaut's Messe für die Pariser Notre-Dame-Kathedrale, ist das in anderer Weise ausgeführt, wiederum vierstimmig, aber nun streng „punctus contra punctum“. Das Kyrie (schwarze Ebene) ist periodisch gegliedert in quasi viertaktige Gruppen – metrisches Schema: punktierte ganze Note, punktierte ganze Note, punktierte ganze Note, punktierte ganze Pause.

w. w. w. —.

Der cantus firmus (Tenorstimme) ist in solche kurz-kurz-lang-Verse eingefügt (rote Ebene), und ebenso die quasi hallenden Hauptklänge (blaue Ebene). Um solches horizontal-vertikale Grundgerüst der Hauptmelodie und der Hauptklänge ranken sich die beredten „freien“ Stimmen (Beispiel 1).

Es ließe sich eine analytische – in die Struktur des Stückes einführende Aufführung der Schichten denken:

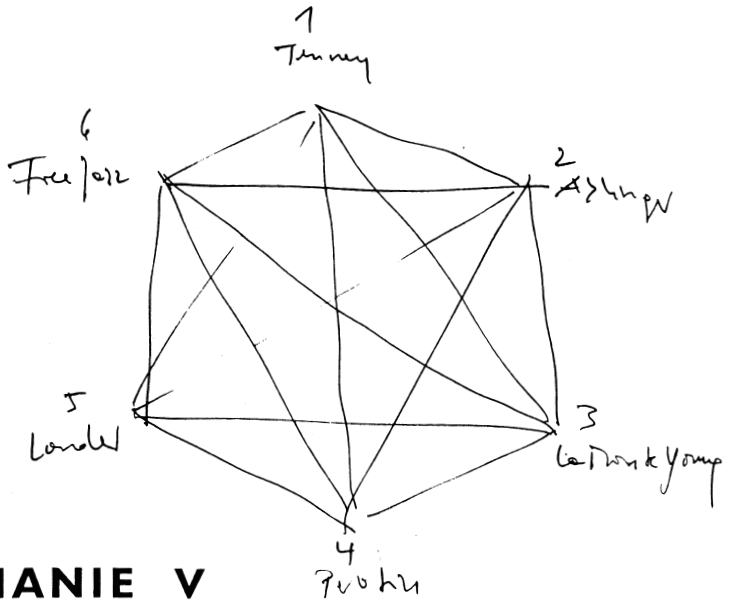
1. cantus firmus (rote Ebene) – durch ein Blasinstrument,
2. die Folge der Grundklänge (blaue Ebene) – z.B. in hallenden Glocken,
3. das Tutti, in dem die Grundklänge quasi tragende Säulen bilden, der cantus firmus die mehr horizontalen Schwünge des Gewölbes, und die übrigen Stimmen die Ornamente – in allem eine tönende Entsprechung der ebenso streng konstruktivistischen wie von mystischem Leben erfüllten gotischen Hallen.

(September 2000)

IDEEN, WEGE, ZIELE

„Von Coleman zum Landler könnte die Brücke über die Kollektivimprovisation führen, vom Landler zu Perotin geht es über die Mehrstimmigkeit des Gesanges, aber auch über rhythmische Parallelen. Und der Komplexität, Dichte und Bewegtheit von Perotins, Ablingers und Colemans Stücken stehen die einfachen, statischen Einbaustücke von La Monte Young und James Tenney gegenüber.“ Die hier ausschnitthaft zitierten Worte erläutern eine Festivalkonzeption vom Dezember 1997. Damals wurde Peter Ablingers Stück *Der Regen, das Glas, das Lachen* für 25 Instrumentalisten (1994) im österreichischen Ulrichsberg vorgestellt. Vom dortigen Jazzatelier ausgerichtet, bot die Veranstaltungsreihe *Phomanie* die Möglichkeit, neue Musik im Kontext klingender Musikgeschichten zu hören – Musikgeschichten, wie sie Komponisten erzählen, um ihre historischen Bezugspunkte offenzulegen. Ablinger, 1959 geboren, verwies in einem Atemzug auf James Tenney, die Frühzeit der Minimal Music (La Monte Young), mittelalterliche Mehrstimmigkeit (Perotin), Volksmusik (Ländler) und Free Jazz (Ornette Coleman). Die Konzertprogramme trugen dieser Liste Rechnung. Zur Verdeutlichung seines musikalischen Herkunft entschloss sich Ablinger zu einer Geometrie des Gesamtprogramms, einem mit Hand gezeichneten Sechseck, dessen Eckpunkte miteinander verbunden, durchnummeriert und beschriftet sind (Abbildung 1). Im beigefügten Kommentar spekulierte Ablinger über Verwandtschaften zwischen den Kompositionen. Mittelalterlicher Mehrstimmigkeit wurde dabei, anders als dies für die meisten Komponisten noch der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts denkbar gewesen wäre, ein besonderer Rang zugesprochen: „Wir wissen sehr wenig über die mittelalterliche Musik. Aber die Grundsätzlichkeit des Rhythmus bei Perotin MUSS einer Art ‚Urform‘ von Musik entsprechen, vielleicht der bäuerlichen Musik von damals.“ Ein Einzelfall oder Ausdruck des gegenwärtigen Zeitgeistes?

Ursprünglich ein terminologischer Lückenbüßer für die „leere“ Zeit zwischen dem Humanismus des 14. und 15. Jahrhunderts und dem klassischen Altertum, wurde das Mittelalter allmählich zum Mittler-Alter, zum Ursprungsraum und zum „fernen Spiegel“ der Gegenwart. Seit dem Beginn der Neuzeit, als mit der „Erfindung“ des Mittelalters gleichzeitig die Geschichtlichkeit der Welt und der Fortschritt entdeckt wurden, ist die Reflexion bis heute in eigentümlicher Weise mit der Selbstdeutung der Moderne verknüpft. Auch in der Musik haben Brückenschläge zu mittelalterlichen Themen Konjunktur. Die Plazierung gregorianischer Gesänge (in unterschiedlichen Bearbeitungen) in den Hitparaden dokumentiert die Popularisierung mittelalterlicher Musik, ist jedoch nur ein Aspekt von mehreren. Die spannungsvolle Verknüpfung von Gegenwart und Mittelalter, angesiedelt zwischen Identifikation und Distanzierung, zeigt sich auch in zahlreichen Bearbeitungen mittelalterlicher Musik durch heutige Komponisten, darunter



PHONOMANIE V

13. / 14. DEZEMBER 1997, JAZZATELIER ULRICHSBERG

Abbildung 1

Werke wie Alfred Schnittkes *Minnesang* (1981), Mauricio Kagels *Machaut-Balladen* (1983), Harrison Birtwistles *Hoquetus David*-Bearbeitungen (1968ff.). Dabei reicht die Chronologie einschlägiger Werke weiter zurück. Alexander Glazunovs 1902 veröffentlichte Suite *Iz srednikh vekov* (Aus dem Mittelalter) ist ein frühes Beispiel. Selbst im Jazz häuften sich in der jüngeren Vergangenheit Projekte mit einschlägigen Bezugnahmen. Zu denken wäre u.a. an Frederic Hands Sextett *Jazzantiqua*, dessen Improvisationen über Guillaume de Machauts *Rose Liz* von dem New Yorker Label *Music Masters Jazz* 1989 veröffentlicht wurden.¹

Das Interesse des Musikschrifttums an diesen und ähnlichen Formen produktiver Mittelalter-Rezeption ist erst seit einiger Zeit im Steigen begriffen. Eine kontinuierliche Diskussion kam erst spät in Gang.² Die meisten einschlägigen Musiken fanden davor kein Echo. Deutliche Vermarktungstendenzen mittelalterlicher Themen und Motive

-
- 1 Vgl. zu weiteren Verbindungen zwischen Jazz und mittelalterlichen Themen Little, Patrick, *The poet and the Duke* in: *Early Music* 22. 1983 (April), S. 217-220
 - 2 Die in diesem Zusammenhang bedeutsame Gründung der Londoner *Academy of Ancient Music* (1710) erfolgte im wesentlichen aus der Unzufriedenheit mit der damaligen Gegenwartsmusik. Vgl. u.a. Ludwig Finscher, „Was ist Alte Musik?“ in: *Alte Musik im 20. Jahrhundert. Wandlungen und Formen ihrer Rezeption* (Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Paul-Hindemith-Institutes Frankfurt/M., Bd. V), Mainz 1995, S. 9-18, hier S. 10.

etwa, wie sie heute zutage treten, waren in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts kaum abzusehen. Offenkundig fehlte es auch an engagierten Vermittlern für mittelalterliche und zeitgenössische Musik. Fragen der Rezeption, wie sie mittlerweile in den Philologien und Kulturwissenschaften thematisiert werden, fanden bis in die 1960er Jahre wenig Aufmerksamkeit. Selbst die zu Beginn der 1930er Jahre an prominenter Stelle platzierten Überlegungen Heinrich Besslers über „Alte Musik und Gegenwart“ (1931) provozierten kaum Reaktionen.³ Besseler bemühte sich damals als einer der ersten um eine ideengeschichtliche Herleitung verschiedener Bewusstseinsformen von „Alter Musik“ seit dem 18. Jahrhundert. Gleichzeitig stellte er Beispiele kompositorischer Rezeption nach 1800 zusammen, um letztlich die Lehre zu ziehen, „daß aus einer scheinbar abgeschlossenen Vergangenheit allenthalben neue Kräfte aufbrechen können und verborgene Beziehungen sichtbar werden, wenn die darüberlagernde Gegenwartstradition sich lockert.“ Dass diese Formulierung suggestiv auch als Appell an die zeitgenössischen Komponisten gemeint war, geht aus dem Kontext der weiteren Ausführungen hervor. Besseler ließ darin seine Berührungängste bzw. seine Vorbehalte gegenüber – von ihm kaum näher – bestimmten Formen zeitgenössischen Komponierens erkennen. So sprach er argwöhnisch von „der expressionistischen Krise, der allgemeinen Desorientierung“ in der Musik seiner Zeit. Als Ausweg galt ihm „der Historismus in der neuen Musik“. Die Vorbildwirkung älterer Musik erschien ihm demnach als Chance, kompositorische Irrwege zu meiden. Optimistisch interpretierte er die Auseinandersetzung mit älterer Musik als Korrektiv, und zwar als Korrektiv für (offenbar als zu wenig traditionsverhaftet eingeschätzte) Neuerungsbestrebungen.⁴ Ob dies von einem breiteren Publikum ähnlich gesehen wurde, ja ob bzw. inwieweit die von Besseler kritisierten Musikwerke überhaupt auf Resonanz außerhalb der Fachwissenschaft stießen, ist nicht auszumachen.

Heute verdient Besslers Position in Erinnerung gerufen zu werden, steht sie doch im Widerspruch zu einer Reihe jüngerer Äußerungen. Zwar hat sich das Verhältnis zwischen Musikwissenschaft und zeitgenössischen Werken in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts merklich entspannt. Der Legitimationsbedarf neuer Musiken ist mit zunehmender Kenntnis ihrer Entwicklung und historischer Bedingtheit gesunken – jedenfalls in musikalischen Fachkreisen. Doch widerspricht dieser Tendenz jene Skepsis, die gerade aus den eben genannten Fachkreisen zu vernehmen ist. Wolfgang Dömling etwa, ein angesehener Musikhistoriker mit u.a. mediävistischen Schwerpunkten, kommentierte 1995 für die Neue Züricher Zeitung einige Beispiele kompositorischer und aufführungspraktischer Rezeption. Er konstruierte dabei eine zusammenhängende Geschichte. Der letzte Abschnitt seines Textes entpuppte sich als scharfzüngig verallgemeinernde Kritik an der „Preisgabe von Distanz und Geschichtsbewusstsein“ in erfolgreichen Unternehmungen der Mittelalter-Rezeption. Letztere kennzeichne eine „Bestseller-Avantgarde“, die sich auf mittelalterliche Musik (nur) beziehe, um mit kommerziellem Erfolg „pflegebedürftige Seelen“ zu bedienen. Blieb offen, was hierunter konkret zu verstehen ist und

3 Heinrich Besseler, „Alte Musik und Gegenwart“, in: ders., *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance* (Handbuch der Musikwissenschaft), Potsdam 1931, S.[1]-24, S. 24.

4 Besseler, *Alte Musik* (wie Anm. 3), S. 24.

welche Konsequenzen zu ziehen wären, so nannte Dömling jedenfalls beim Namen, was er mit der polemischen Etikette „Bestseller-Avantgarde“ meinte: das *Officium*-Album von Hilliard/Garbarek, Kompositionen von Arvo Pärt und Alfred Schnittke sowie Tonträger mit Bearbeitungen einiger Melodien von Hildegard von Bingen.⁵

Giselher Schubert, der Leiter des Frankfurter Paul-Hindemith-Institutes, organisierte 1992 ein Symposium, das einen Beitrag zur differenzierten Bestandsaufnahme dienen sollte. Unter dem Titel *Alte Musik im 20. Jahrhundert. Wandlungen und Formen ihrer Rezeption* wurden Einzelaspekte beleuchtet. Die Autoren arbeiteten einer noch ungeschriebenen Geschichte der musikalischen Mittelalterrezeption zu, indem sie die Vielschichtigkeit des Themas exemplarisch erörterten. Formen kompositorischer Rezeption mittelalterlicher Musik waren dabei ein Gesichtspunkt unter anderen, standen also neben der Auseinandersetzung mit älterer Musik bei Aufführenden oder Historikern. Vier Beispiele kompositorischer Rezeption wurden zur Diskussion gestellt: Bei Vertretern sogenannter „Neuer Kirchenmusik“ bis ca. 1950, bei Paul Hindemith und Igor Strawinsky sowie bei Komponisten des Serialismus.⁶ Dabei stellte sich folgendes heraus:

- Erstens sind Bezüge zwischen Musik dieses Jahrhunderts und mittelalterlichen Vorlagen weit leichter zu behaupten als schlüssig nachzuweisen.
- Zweitens legen es viele Einzelbeobachtungen nahe, nicht länger von „dem“ Mittelalter-Verständnis zu sprechen, auf das sich Komponisten des 20. Jahrhunderts beziehen bzw. beziehen könnten. Es handelt sich vielmehr um einen Sammelbegriff. Die Komponisten – und nicht nur diese – verbinden zuweilen Unterschiedliches, manchmal auch Widersprüchliches mit diesem Begriff. Von einem einhelligen Verständnis, was „das“ Mittelalter sei, kann keine Rede sein. (Dieselbe Problematik findet sich immer wieder auch in musikhistorischen Texten, ist also nur teilweise neu.)
- Drittens decken sich die Voraussetzungen der kompositorischen Mittelalter-Rezeption nur bedingt. Beispielsweise ist das Wissen der Komponisten um Grundlagen ihrer Rezeption, darunter den Entstehungskontext, unterschiedlich ausgeprägt.
- Viertens ist der Bestand einschlägiger Musiken des 20. Jahrhunderts bis dato noch nicht überblickt, geschweige denn nach systematischen Gesichtspunkten geordnet und interpretiert.
- Fünftens wurde die Frage nach Kriterien, wie einschlägige Kompositionen zu bewerten sind, bisher nicht explizit gestellt und bestenfalls implizit beantwortet worden. Warum z.B. diese oder jene Komposition Aufmerksamkeit gefunden hat, ignoriert oder unbeachtet geblieben ist, wurde bislang kaum einmal thematisiert. Eine

5 Wolfgang Dömling, „Musik des Mittelalters – wozu? Historische Hintergründe eines neuen Trends“, in: *Neue Züricher Zeitung*, 25./26. November 1995, S. 49/50.

6 Vgl. Hartmut Möller, „Serielles Komponieren und Konzepte von ‚mittelalterlichem Konstruktivismus‘“, in: *Alte Musik* (wie Anm. 2), S. 131-155. Der Beitrag bezieht sich mehrfach kritisch auf Martin Zencks Text „Karel Goeyvaerts und Guillaume de Machaut. Zum mittelalterlichen Konstruktivismus in der seriellen Musik der fünfziger Jahre“, in: *Die Musikforschung* 43. 1990, S. 336-351.

Diskussion über Wertmaßstäbe steht auch hinsichtlich der Mittelalter-Rezeption und ihrer musikwissenschaftlichen Aufarbeitung aus.

Diese und ähnliche Beobachtungen sind freilich nicht nur im Musikschrifttum zu machen. Die seit den späten Siebziger Jahren dokumentierten, vornehmlich von Germanisten initiierten Tagungen zur Mittelalter-Rezeption in den Künsten und Medien, in Ökonomie und Politik lassen gewisse Gemeinsamkeiten erkennen.⁷ Der Konstanzer Historiker Rüdiger Köhn nahm diese zum Anlass für grundsätzliche Überlegungen. Seine skeptischen Anstöße regen auch für die Beschäftigung mit musikalischen Mittelalter-Bezügen an.⁸

Die Rubrik „Mittelalter-Rezeption“ wird gerne bemüht, ohne deutlich zu machen, welches Verständnis von Mittelalter zugrundeliegt – und zwar nicht nur bei dem, der sich von Mittelalterlichem inspirieren läßt, sondern auch bei dem, der solche Bezüge zur Sprache bringt. Die in den Literaturwissenschaften mittlerweile eingebürgerte Abwägung bzw. Vermittlung zwischen einer aus der Sicht des 20. Jahrhunderts in vielerlei Hinsicht „fremden“ Epoche und einer Epoche, die als „modern“ gelten kann, da in ihr wichtige Erscheinungen späterer Epochen angekündigt wurden, wäre ein Schritt in diese Richtung.⁹

Die Forderung nach möglichst klarer Fassung des Mittelalter-Begriffes ist ebenso zu unterschreiben wie die Ermahnung, im Sprachspiel nicht die Unmöglichkeit zu suggerieren, „das“ Mittelalter (als Ganzes) anstelle ausgewählter mittelalterlicher Stoffe, Denkfiguren, Musiken usw. zu rezipieren.

Die Notwendigkeit einer systematischen Klärung, welche verschiedenartige Motivationen, Techniken und Ergebnisse mit dem Sammelbegriff „Rezeption“ gemeint sein

-
- 7 Eine Auswahl: *Mittelalter-Rezeption. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 'Die Rezeption mittelalterlicher Dichter und ihrer Werke in Literatur, bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts'* (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Bd. 286), hg. von Jürgen Kühnel, Göppingen 1979; *Mittelalter und Kultur der Gegenwart* (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Bd. 360), hg. von Rüdiger Köhn, Göppingen 1986; *Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium* (Germanistische Symposien, Bd. VI), hg. von Peter Wapnewski, Stuttgart 1986; *Mittelalter-Rezeption III. Gesammelte Vorträge des 3. Salzburger Symposions: Mittelalter, Massenmedien, Neue Mythen* (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Bd. 479), hg. von Jürgen Kühnel u.a., Göppingen 1988; *Mittelalter-Rezeption IV: Medien, Politik, Ideologie, Ökonomie. Gesammelte Vorträge des 4. Internationalen Symposions zur Mittelalter-Rezeption an der Universität Lausanne 1989* (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Bd. 550), hg. von Irene von Burg u.a., Göppingen 1991. Dort sind etliche Texte zu Spezialfällen der musikalischer Mittelalter-Rezeption zu finden. Vgl. auch den eben erschienenen Sammelband, *Mittelalter-Sehnsucht? Texte des interdisziplinären Symposions zur musikalischen Mittelalterrezeption an der Universität Heidelberg*. April 1998, hg. von Annette Kreuziger-Herr und Dorothea Redepenning, Kiel 2000.
- 8 Rüdiger Köhn, „Was ist und soll eine Geschichte der Mittelalterrezeption? Thesen eines Historikers“, in: *Mittelalter-Rezeption IV* (wie Anm. 7), S. 407-429.
- 9 Vgl. u.a. den programmatischen Titel bei Hans Robert Jauß, *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*. Gesammelte Aufsätze 1956-1976, München 1977.

können, scheint auf der Hand zu liegen. Allein, sie wurde im Fall der Musik bestenfalls in Ansätzen geleistet.

Ähnliches gilt für den Vorgang, musikalische Rezeptionsformen wahrzunehmen, zu verstehen und zu vermitteln. Selbst der nüchternsten Dokumentation z.B. diverser Bearbeitungen eines Gregorianischen Chorals liegen vorentscheidende Interessen zugrunde, die auch dann als historisch bedingt gelten sollten, wenn sie unausgesprochen bleiben bzw. als „selbstverständlich“ angenommen werden. Untersuchungen zu musikalischen Rezeptionsformen haben dem bisher noch kaum Rechnung getragen, ihr Anspruch scheint nicht selten absolut zu sein. Warum dem so ist, wird an anderer Stelle nachzugehen sein. Jedenfalls ist es angezeigt, sich nicht länger darauf zurückzuziehen, „einfach“ nach Formen musikalischer Mittelalter-Rezeption zu fragen. Es gilt, auch den Ursachen dieser Fragen nachzugehen. Dabei, so die Hoffnung, ließen sich jene Wertungen hinterfragen, die dazu beitragen, dass etwas auf bestimmte Art und Weise zur Darstellung gelangt. Und vielleicht ließen sich auf diesem Wege Antworten auf die Frage finden, warum so viele Detailstudien deskriptiv angelegt sind, also aus der Sicht Köhns unkritisch erscheinen, da sie keine ausdrücklichen Wertungen enthalten.

Köhns Forderungen verdienen im Bereich der Erforschung der musikalischen Mittelalter-Rezeption auch deshalb ernstgenommen zu werden, da sie wichtige Auswege aus unreflektierten Bahnen der Rezeptionsforschung weisen. Zu erfüllen sind sie jedoch nicht ohne weiteres. Dies liegt wesentlich an traditionellen Schulbildungen – auch – im Bereich der musikbezogenen Mittelalterforschung. Nur ein Beispiel: Stellt es für eine Richtung eine Notwendigkeit dar, das Ich des Schreibers zum Ausdruck zu bringen, d.h. den Anteil seiner persönlichen Voraussetzungen und subjektiven Setzungen zu deklarieren, so wird dies für eine andere Richtung zum Stein des Anstoßes. Letzteres mit dem Argument, der Ich-Bekenner setzte sich ungebührlich in Szene, während „man“ doch davon ausgehen könne, dass methodische und ästhetische Fragen richtig nur zu beantworten wären, wenn von der Subjektivität des Einzelnen abgesehen wird. Dies hängt damit zusammen, daß das herrschende Forschungskonzept sich bis heute immer noch primär auf das Sammeln, Sichten und Aufreihen von Quellen beschränkt und die Interpretation und Deutung auf „später“ verschiebt. Für die musikbezogene Mittelalterforschung fehlt bis heute eine detaillierte Auseinandersetzung mit den Problemen des eigenen Mittelalterkonzepts. Die Vielfalt der musikbezogenen Vorstellungen und Produktionen sprengt eine Verengung von „musica“ auf moderne Begriffe von „Musik“, „Musiktheorie“, etc. Ja, die spezifische Problematik unseres heutigen Umgangs mit Musik des Mittelalters liegt, wie Max Haas pointierte, gerade darin, „daß die mittelalterlichen Materialien auf unsere heutigen Vorstellungen von Musik zumindest scheinbar reagieren“.¹⁰

Übersetzte Zeit. Das Mittelalters und die Musik der Gegenwart. Bei dem vorliegenden Band handelt es sich um kein Handbuch, sondern um ein Gemeinschaftswerk, das per-

10 Max Haas, *Art. Mittelalter*, in *MGG VII*, Sp. 338.

sönlichen Präferenzen freien Raum gab anstatt Ansprüche auf Vollständigkeit anzumelden. Vieles musste unberücksichtigt bleiben. Und zwar nicht nur zahlreiche Kompositionen der Gegenwart, sondern auch manche Sichtweisen, die den Blick auf die Gegebenheit einer Komposition oder eines Tonträgers erweitern. Eine zusammenhängende Geschichte der Mittelalter-Rezeption in der zeitgenössischen Musik seit 1945 bleibt ein Desiderat. Immerhin wurde der vorliegende Sammelband konzipiert, um Bestandteile einer solchen Geschichte zur Diskussion zu stellen, und zwar unter systematischen Gesichtspunkten. Den Autorinnen und Autoren dieses Bandes wurde vorgeschlagen, sich innerhalb ihres Themenbereiches möglichst folgenden Aspekten zuzuwenden:

1. Wo liegen Unterschiede zwischen früheren und heutigen Vorstellungen von mittelalterlicher Musik (konkretisiert an ausgewählten Aussagen bzw. Musikstücken)?
2. In welcher Weise hat sich die Aufführungspraxis verändert?
3. Welche Formen heutiger Bearbeitung mittelalterlicher Musik liegen vor (Diskussion von Beispielen)?
4. Inwieweit sind Tendenzen der Popularisierung außerhalb sogenannter Partiturmusik zu beobachten und zu begründen?

Dass die Wege der Recherche, der Interpretation und der Darstellung der einzelnen Beiträge voneinander in vielem abweichen und dass bei der Bearbeitung der genannten Fragen unterschiedliche Akzente gesetzt wurden, hängt mit den unterschiedlichen thematischen Schwerpunkten sowie mit den individuellen Herangehensweisen der Autoren zusammen. Dies könnte über die Thematik des Bandes hinaus die anstehende Methodendiskussion über Rezeptionsforschung in Gang bringen. Weiterführende Anregungen bietet beispielsweise das 1997 erschienene Sonderheft zum 25-jährigen Jubiläum der Zeitschrift *early music*. Die Autoren beleuchten darin den großteils grundlegenden Wandel historischer Hörsituationen im Laufe der Jahrhunderte sowie die daraus folgenden Konsequenzen für das Verstehen älterer Musik.¹¹

Die Herausgeber sind in erster Linie den Autoren, die der Einladung gefolgt sind und das verzögerte Erscheinen ihrer Beiträge mit Fassung getragen haben, zu Dank verpflichtet. Sie danken dem Verlag für die gute Kooperation, Irene Auerbach, Antje Riedel und Gwendolyn Wellmann für sorgfältige Übersetzungsarbeit. Besonderer Dank gilt Dieter Schnebel, der dem Wunsch nach einer eigens für diesen Band komponierten Bearbeitung des „Kyrie I“ aus Machauts *Messe de Nostre Dame* nachgekommen ist und es damit möglich gemacht hat, den Textbeiträgen den Erstdruck einer Auftragskomposition voranzustellen.

Wolfgang Gratzner, Hartmut Möller
Salzburg, Freiburg i. Br./Rostock im Frühjahr 2001

11 „Listening practise“, in: *Early Music* 25. 1997, S. 4