

Vorbemerkung

Tatsächlich gilt in der Forschung die rund einhundert jährige Dominanz franko-flämischer, später auch italienischer Musik während des 15. und 16. Jahrhunderts in Europa als unbestritten, wobei stilistischen, ästhetischen und institutionellen Phänomenen, die sich an der vermeintlichen Peripherie des Einflusses und der Wirkmächtigkeit jener westeuropäischen Vorbilder entwickelten, mitunter ein allenfalls nachgeordneter Status zuerkannt wurde.

Definitionen, um nur ein Beispiel zu nennen, wonach Heinrich Isaac in der älteren Historiographie als *Praeceptor Germaniae* bezeichnet wird, als franko-flämischer Lehrmeister der Deutschen, illustrieren diese Einschätzung, die nun wiederum keinesfalls ein Konstrukt erst der späteren Musikgeschichtsschreibung ist, sondern auch bereits im 15. und 16. Jahrhundert omnipräsent war. Mitunter wirkt geradezu irritierend, mit welcher Ausschließlichkeit, ja geradezu Normierung die Kunst, »auf brabantisch zu discantieren« (wie es etwa in einer zeitgenössischen Quelle kurz vor 1500 heißt), zum ästhetischen Hör- aber auch Kompositionsideal promoviert wurde. Für die Kunst der franko-flämischen Vokalpolyphonie spätestens ab den 1420er Jahren ist freilich die Tendenz zur Diversifikation, zum – modern gesprochen – internationalen Transfer von Anfang an gleichsam inhärent, ruft man sich nur die konsequenten Migrationsbestrebungen der Franko-Flamen in Richtung Italien in Erinnerung, die offenbar durch konkrete Karrierenetzwerke und entsprechende Patronagebedingungen ermöglicht wurden. Dass in der Forschung bald Denkmodelle generiert wurden, wonach jene Regionen östlich der Achse England-Niederlande-Burgund-Italien, die an diesem Transfer – aus welchen Gründen wäre zu fragen – fraglos weniger partizipierten, deshalb als peripher, ja rückständig beurteilt wurden, erscheint kaum verwunderlich.

Es soll also und kann gar nicht bestritten werden, dass die franko-flämische Musik in vielfältiger Weise prägend und in bestimmte Richtungen außerordentlich wirkmächtig war. Doch dass solche liebgewonnenen, weil gern simplifizierenden und hierarchisch geprägten Orientierungen der präzisen Differenzierung, bisweilen der Revision bedürfen, ist in jüngeren Publikationen eindrucksvoll dargelegt worden.

Gewiss, der Transfer franko-flämischer Kunst in Richtung Osten ist weniger plakativ und in der Breite weniger leicht nachvollziehbar, weil die kulturellen, sozialen und institutionellen Bedingungen andere waren. Für das dichte Netz und laikale Milieu kulturell interessierter, zudem von starkem Repräsentationsbedürfnis motivierter italienischer Fürstenhöfe gibt es weder in Deutschland, noch in Polen, Schlesien oder Böhmen ein Äquivalent. Unter diesen Bedingungen leuchtet ein, dass weniger der unmittelbare Transfer von Personen, Migration also im engeren Sinne, als Katalysator für den Ideen- und Musiktransfer verantwortlich gewesen sein dürfte, sondern tatsächlich die Überlieferung und Verbreitung von Quellen, das Phänomen also der Schriftlichkeit, als hauptsächliche Formen des west-östlichen Austausches wahrscheinlich sind. Dass ein flämischer Musiker wie Johannes Tourout um 1460 am Hofe Friedrichs III. erscheint und als kaiserlicher *cantor et familiaris* eine exponierte Stellung am kaiserlichen Hof bekleidete, dürfte eher die Ausnahme gewesen sein.

Dass in diesem Sinne eigenständige, wenngleich eher subkutane Formen der Aneignung und, darauf aufbauend, originelle musik- und kompositionsgeschichtliche Entwicklungen stattgefunden haben, ist unbestritten und eben vor allem durch schriftliche Zeugnisse belegbar. Wenn nicht alles täuscht, sind es tatsächlich eher geistliche, im Umfeld der Kathedralen wirksame Strukturen, sodann auch Schulen und Universitäten, in denen jenseits von Elbe und Oder solche Überlieferungs- und Rezeptionsvorgänge greifbar werden. Nur einige Beispiele: Die Verbindungen der beiden wichtigen böhmischen Handschriften, des Codex Strahov und des Codex Speciálník, zu westlichen (oder westlicheren) Quellen wie den Trienter Codices, dem Schedelschen Liederbuch oder dem Leopold-Codex sind evident; dass Repräsentanten der genannten Institutionen wie die Leipziger Universität (im Blick auf den Strahov-Codex) oder der Saganer Abt Martin Rinkenberk (für das prominente, in der Vergangenheit zu Unrecht so bezeichnete Glogauer Musikbuch) als Initiatoren bzw. Triebfedern von der neueren Forschung ausgemacht wurden, bestätigt diese Tendenz zudem.

Vor dem Hintergrund der hier nur zu skizzierenden Bedingungen und Voraussetzungen lassen sich, eingedenk eines einerseits bipolaren, andererseits durchaus offenen musiktopographischen Denkmodells, etliche Fragen aus der Themenstellung des Jahres 2013 unmittelbar ableiten: Welche Formen des west-östlichen Austausches lassen sich belegen? In welche Richtung und mit welcher Intensität funktioniert der Transfer von Quellen und Repertoire? Wie vollzieht sich die Synthese von Heimischem und Fremdem, von retrospektiven und modernen Elementen? Kann sich der Rezeptions- und Aneignungsdreischritt aus *imitare*, *aemulae* und *superare*, für die Neuzeit 1455 von Lorenzo Valla plakativ formuliert, im Blick auf die hier zu diskutierenden Vorgänge als nützlich erweisen? In welcher Weise wirken Zentren wie Sagan, Glogau, Krakau, Breslau oder Prag mit ihren je

individuellen institutionellen Gegebenheiten als Katalysatoren? Welche konfessionellen Besonderheiten bilden sich aus, und wie gestaltet sich das Verhältnis von Nationalsprache und lokaler liturgischer Tradition? Welche Quellen stehen mit Blick auf den beschriebenen Transferprozess besonders im Fokus?

* * *

Im Rahmen des *troja*-Symposiums 2013, dessen Vorträge in der Folge publiziert werden, ist erstmalig für diese Veranstaltungsreihe ein Nachwuchspanel installiert worden: Jungen Nachwuchswissenschaftlerinnen wurde Gelegenheit gegeben, aus ihren Qualifikationsschriften vorzutragen und die dort entwickelten Ansätze und Thesen in einem größeren Rahmen mit internationalen Fachkollegen zu diskutieren; diese Texte fanden ebenfalls Aufnahme in das Jahrbuch.

Und eine weitere Neuerung betrifft die Publikationsform: Mit dem vorliegenden Band erscheint das Jahrbuch nicht mehr als Printversion sondern ausschließlich in elektronischer Form. Die Herausgeber haben sich zu diesem Schritt entschlossen einerseits, um den gewandelten medialen Rahmenbedingungen der Publikation wissenschaftlicher Texte Rechnung zu tragen, andererseits aber auch mit der Intention, womöglich einem breiteren internationalen Leser- und Interessentenkreis den Zugang zu diesen Texten zu ermöglichen.

Jürgen Heidrich