

Nicole Schwindt

Konzepte der Alltagsgeschichte und die musikalischen Alltage in der beginnenden Neuzeit

Erst in den »Tiefen des Alltäglichen« lasse sich die Mentalität einer Epoche fassen – so die Überzeugung des französischen Historikers Jacques Le Goff.¹ Dass zu diesem Alltag schon immer auch Musik gehörte, stellt eine Binsenwahrheit dar. Und dennoch kann von einer eigenen Sub-Disziplin »musikalische Alltagsgeschichte« keine Rede sein. Die in diesem Band vereinigten Texte² reagieren folglich aus einer methodisch sehr offenen, ja ungesicherten Position heraus auf die Aufforderung, Aussagen zum musikalischen Alltag in den Jahrhunderten zu machen, die mit den Epochenbezeichnungen Spätmittelalter, Frühe Neuzeit oder Renaissance in Verbindung gebracht werden. Dass auf eine Frage so unterschiedliche Antworten gegeben werden konnten, liegt aber nur einesteils an der starken Auffächerung des musikalischen Alltags in einer Zeit, in der sich nicht nur politisch, wirtschaftlich und sozial gravierende Verschiebungen ergaben, sondern sich vor allem auch eine kulturelle und technologische Umorientierung vollzog, welche die Verhaltensformen und Wahrnehmungsweisen der Menschen – und somit auch der musizierenden und Musik konsumierenden Menschen – im Kern betraf (so dass von dem einen musikalischen Alltag kaum gesprochen werden kann). Anderenteils entspricht die Diversität der einzelnen Ansätze dem breiten Spektrum an Zugangsweisen, die sich hinter der Erforschung historischer Alltage auch in anderen Fächern verbirgt.

Die so genannte Alltagsgeschichte entstand in den späteren 1970-er Jahren aus einem Gefühl der Unzufriedenheit mit der Zielvorgabe der dominierenden Historikerinteressen, der Rekonstruktion und Interpretation großer Prozesse und allgemeiner Strukturen in Gesellschaft, Ökonomie, Politik, Mentalität und Kultur, hinter deren Abstraktheit und scheinbar blinden Wirkungskräften die Menschen selbst zu verschwinden drohten. Doch während die neue Perspektive unter den Allgemehnhistorikern heiß und kontrovers diskutiert wurde³ (und noch

1 Jacques Le Goff, »Eine mehrdeutige Geschichte«, in: *Mentalitäten-Geschichte. Zur historischen Rekonstruktion geistiger Prozesse*, hrsg. von Ulrich Raulff, Berlin 1989, S. 22.

2 Mit Ausnahme des Aufsatzes zu Lassos Nasenlied gehen alle Beiträge aus Referaten hervor, die am 27. April 2001 auf dem vom Institut für Alte Musik an der Staatlichen Hochschule für Musik in Trossingen ausgerichteten *I. Trossinger Symposium zur Renaissancemusik* gehalten wurden.

3 Eine Bestandsaufnahme nach dem ersten Jahrzehnt ist *Alltagsgeschichte. Zur Rekon-*

immer verhandelt wird) und auf dem Buchmarkt wie im Ausstellungs- und Museumsbereich auf fruchtbarsten Boden fiel, blieb es auf musikalischem Gebiet sehr still. Alltagsgeschichte als Methode, als Problem, als mögliche Aufgabe wurde in der Musikwissenschaft kaum thematisiert. Und umgekehrt bewirkte dieses Schweigen des Faches, dass in den zahlreichen überblicksartigen Publikationen zum Alltag zurückliegender Epochen, auch den vielen Darstellungen zur ländlichen, städtischen und höfischen Alltagskultur des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit der Bereich Musik praktisch nicht existent ist.⁴ Dies der Ignoranz der anderen Disziplinen anzulasten, wäre indes wohlfeil. Es scheint eher symptomatisch dafür, dass die Musikwissenschaft diese Perspektive meist nur versteckt einnimmt und kein prononciertes, von Fachfremden nutzbares Angebot vorgelegt hat.

Die Gründe für die fast befremdliche Abstinenz dürften jenseits der (gebetsmühenhaft beklagten) generellen Theorieträgheit der Musikwissenschaft liegen und primär in Eigenschaften der Musik zu suchen sein. Zum einen wirkt es sich hemmend aus, dass Musik eine den anderen Disziplinen kaum vergleichbare performative Komponente hat. Sie als ästhetisches Objekt anhaltend und ausdauernd wahrzunehmen, ist an Qualitätsmaßstäbe der Produktion und Reproduktion gebunden, welche die Möglichkeiten einer aktuellen praktischen Verwertbarkeit von so mancher Alltagsmusik beschränken und Nachfrage und »Marktgängigkeit« reduzieren. Denn während es durchaus ein – zum Teil aus Voyeurismus gespeistes – Vergnügen sein kann, den Alltag des um 1600 lebenden Müllers Menocchio nachzuvollziehen (um die Galionsfigur der Alltagsgeschichte, Carlo Ginzburgs Buch *Vom Käse und den Würmern* zu erwähnen),⁵ oder in einem Bauernhausmuseum Blechnäpfe (aus denen man ja nicht essen muss) zu betrachten oder – wie auf dem amerikanischen Literaturmarkt boomend – die Trivialautobiographie eines Zeitgenossen aus der Nachbarstadt zu lesen, so sehr man den Blick in Mentalitäten und Lebenswelten – anderer – Durchschnittsleute goutieren kann, als so unattraktiv erweist es sich, uninspirierte und schlimmstenfalls stümperhafte Tonsätze eines Amateurs länger als nur ein paar kurze Minuten anzuhören. Der Gehörssinn ist (vergleichbar dem Geruchssinn) ein sehr direkter, der Abstand-Nehmen schwierig macht und uns empfiehlt, bei der klingenden Rekonstruktion früherer Musik einen Filter einzusetzen, der sich ästhetisch legitimiert.

struktion historischer Erfahrungen und Lebensweisen, hrsg. von Alf Lüdtke, Frankfurt 1989.

4 Als Beispiel möge eines der Standardwerke zur historischen Alltagswelt dienen: Richard van Dülmen (*Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit*, 3 Bde., München 1990–1994) streut innerhalb von über 1000 Seiten nur einige ganz wenige Halbseiten ein, in denen auf die (große) Bedeutung von Musik hingewiesen wird.

5 *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Turin 1976; deutsch Berlin 1990.

Zum anderen macht sich die besondere Position der Musik im System der Künste geltend, die der Musik schon immer eine schwächere Abbildhaftigkeit in Bezug auf die äußere Natur konzedierte. Ihr höherer Abstraktionsgrad und ihre stärkere Wendung nach innen, die eine Vermittlung konkreter Inhalte so kompliziert macht, hat auch im wissenschaftlichen Umgang eine Kluft zwischen intern material-bezogener Kompositionsgeschichte einerseits und andererseits einer äußeren Sozialgeschichte der Musik aufgetan, in welcher der Gegenstand Musik durch jeden anderen austauschbar wäre. Die Frage nach dem spezifischen Anteil der Musik am Vollzug einer Lebenswelt spielt in diesen getrennten Zugangsweisen eine ebenso nachgeordnete Rolle wie die methodische Aufgabe, diese Lebenswelt in ihren musikalischen Manifestationen mit dem Instrumentarium kompositionsgeschichtlicher Kategorien aufzuspüren.⁶

Ein Vierteljahrhundert praktizierte Alltagsgeschichte hat die Teildisziplin aufgefächert, hat ihren methodischen Ansatz differenziert und hat die Gegenstände, auf die sie sich richtet, vermehrt. Die verschiedenen Konzepte, die im weiteren Sinne mit Alltagsgeschichte verbunden sind, wurden aber nur zum Teil plastischer herausgestellt, zum Teil fusionierten sie und machen den Begriff auch schillernd.

Der auffälligste Perspektivenwechsel vollzog sich zweifellos hinsichtlich der *agents*, der historisch Handelnden, die in den Blick genommen werden und der Art, wie sie in den Blick genommen werden. Ohne Frage registriert jede traditionelle Historiographie alle Namen, derer sie habhaft werden kann und stellt sie in einen Kontext: Menschen, die Musik komponierten (und seien es die kleinsten »Kleinmeister«), Musik abschrieben, druckten, verkauften, Musik lehrten und bewerteten, Musik zum Erklingen brachten, Musik hörten, finanzierten usw. Hier bestand und besteht kein Mangel. Erst in jüngerer Zeit aber sind im Zentrum der Forschung Arbeiten möglich geworden, die scheinbare Randfiguren als Individuen zu Hauptanliegen einer umfangreichen Untersuchung machen. Schreiber von Handschriften etwa interessierten schon immer im Rahmen der Philologie, weil sie zur Datierung und topographischen wie sozialen Ortung einer Quelle dienen und somit zur Erklärung der Existenzweise von Musik beitragen. Noch nicht so sehr lange aber interessiert man sich für die unmittelbaren und persönlichen Beweggründe, aus denen heraus Schreiber arbeiteten und sammelten. Beispielsweise hat die konsequente Neu-Lesung der jüngeren Trienter Kodizes aus dem Blickwinkel ihres Hauptschreibers und Redaktors Johannes Wisner und seiner beruflichen Laufbahn diese Quelle auch als ein Produkt eines konkreten menschlichen Interesses erkennbar werden lassen und

6 Vgl. hierzu Laurenz Lüticken, »Wie »autonom« kann Musikgeschichte sein? Mögliche Perspektiven eines methodischen Wandels«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 57 (2000), S. 31–38.

»erlöste« sie aus ihrem ehemaligen Status als teils Ehrfurcht einflößende, teils abschreckende Mammut-Quelle für die sekundäre Überlieferung zentraler Musik und die primäre Überlieferung peripherer Musik – beides Zwecke von eingeschränktem Prestige. Vielmehr werden die Codices jetzt als ein Dokument wahrnehmbar, aus dem konsequent der Prozess ablesbar wird, wie sich ein Musiker des 15. Jahrhunderts professionell die eigene und fremde musikalische Kultur aneignete, und zwar in handwerklicher wie in konzeptioneller Hinsicht.⁷ Es macht aber – angesichts des schieren Umfangs der Handschriften – deutlich, dass dieser Prozess von Repetition und Routine, eben von Alltagsarbeit geprägt war. Das Individuum Wisser tritt hier als Entscheidungsträger hervor, der zwar durchaus innerhalb allgemeiner Bedingungen, die seinem Zugriff enthoben sind, operiert (z.B. war er natürlich von der puren Existenz bestimmter Kompositionen abhängig); im Rahmen dieser Voraussetzungen aber produzierte er durch seine Auswahlakte Wertvorstellungen. Schon allein dieser Perspektivwechsel, der sich nicht mehr mit der quasi abstrakten Verschiebung von Werken und Repertoires begnügt, stellt einen Erkenntnisgewinn dar.

Im Falle Wisers und des kleinen geistlichen Fürstbistoftums Trient hat man es mit einem Teil der musikalischen Elite-Kultur zu tun, nicht gerade mit der Hierarchiespitze, die zu dieser Zeit – auch hinsichtlich musikalischer Potenz – eher die Hofhaltungen des Papstes, des französischen Königs oder des burgundischen Herzogs repräsentierten, aber dennoch mit einer sozialen Sphäre, die sich tendenziell an diesen Institutionen und Lebenswelten orientierte, denen traditionell das Interesse der Geschichtsschreibung gilt. (Es gilt ihnen in der Musik vor allem aufgrund der Tatsache, dass sie die Stätten des musikalischen Fortschritts, also eine Dimension der Kompositionsgeschichte, waren.) Ein grundsätzlich anderes Milieu ist dagegen dasjenige der Studenten. Gerade in der Frühen Neuzeit stehen sie für eine ganz charakteristische und für die Zeit entscheidende Bevölkerungsgruppe: für die bürgerlichen Funktionseliten, die (gegenüber dem sich auf Landbesitz stützenden Adel) durch Professionalität ökonomisch und politisch aufstiegen. Hier melden sich mit den nachmaligen Juristen und Ärzten, Theologen und Kaufleuten neu sich formierende Bevölkerungsgruppen in dezidiertem musikalischem Verhalten zu Wort, die im Beitrag von Joachim Lüdtke nicht als namenlose Repräsentanten, sondern als konkrete Personen begegnen. Hieran lässt sich auch die Frage knüpfen, ob *die* bürgerliche Musikpflege nicht eine zu grobe Kategorie

7 Vgl. Reinhard Strohm, »Zur Entstehung der Trienter Codices: Philologie und Kulturgeschichte«, in: *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. von Martin Stachelin, Wiesbaden 1998 (Quellenstudien zur Musik der Renaissance, 3; Wolfenbütteler Forschungen, 83), S. 11–20.

darstellt, die nicht nur standesmäßig, regional und chronologisch, sondern auch nach Berufszweigen zu differenzieren wäre.

Das musikalische Studentenbuch ist ein wohlbekannter, gleichwohl in seiner alltagsgeschichtlichen Dimension erst ansatzweise bearbeiteter Quellentypus, was daran zu sehen ist, dass bislang vor allem diejenigen studentischen Sammlungen besser untersucht sind, die auch eine repertoiregeschichtliche oder sonstige konventionelle Bedeutung haben. (Das Schedel'sche Liederbuch dürfte vielleicht das früheste und bekannteste sein.) Verständnis für alltägliches Konsumentenverhalten und für Strategien persönlicher Geschmacksbildung ist aber mindestens ebenso gut aus denjenigen Sammlungen zu gewinnen, die weit verbreitetes Material oder gruppenspezifisches Gemeingut einmal mehr, einmal weniger individuell zusammenstellten. Die Summe ihrer konkreten Aktivitäten ermöglichten letzten Endes erst die »Wirkungsmächtigkeit des ›Realen‹«. ⁸

Im Vordergrund steht hier zwar weniger das musikalische Werk und vielmehr musikalische Praxis. Aber zur identitätsstiftenden Funktion der praktizierten Musik gehört die Doppel-Frage nach Quantität und Qualität. Quantität zielt auf das Procedere der Habitualisierung, der Gewöhnung, der Routinisierung, der Ver-Alltäglichen von musikalischer Praxis (wie sie uns etwa eigentümlich drakonisch in den städtischen Akademien, Sodalicien und Musikkranzchen mit ihren strengen Ablaufmustern und starren Zeiteinteilungen begegnen); ⁹ auch die zahlreichen Wege und vielfältigen Modalitäten der Aneignung von Musik sind hier angepeilt. Andererseits gehört dazu die schwierige, aber zentrale Frage: Wie muss die konkrete Musik beschaffen sein, um ihrer identitätsstiftenden Funktion gerecht werden zu können?

Zu den bereits angesprochenen, fast als Trivialität eingestufenen Bedingungen einer musikbezogenen Kulturwissenschaft gehört die Schwierigkeit eines Brückenbaus zwischen konkreten Kompositionen und ihrer spezifisch musikalischen Struktur einerseits und andererseits generellen Faktoren von Kultur im weiteren Sinne – seien es die ökonomischen, politischen, sozialen Strukturen, in die ihre Akteure eingebunden sind, seien es die mentalen und psychologischen

8 Ute Daniel, »Quo vadis, Sozialgeschichte? Kleines Plädoyer für eine hermeneutische Wende«, in: *Sozialgeschichte, Alltagsgeschichte, Mikro-Historie. Eine Diskussion*, hrsg. von Winfried Schulze, Göttingen 1994, S. 60.

9 Iteration und Routinisierung dieser städtischen Gruppierungen, in denen musikalische Aktivität als Fixpunkt eine genaue Zeiteinteilung im Wochenablauf voraussetzte und mit-konstituierte, hatten auch ein zivilisatorisches Potenzial, indem sie das Gegenmodell zum nicht von willkürlich-metrischen Bemessungen beeinflussten Zeitempfinden der ländlichen Bevölkerung darstellten (vgl. Jan Peters, »...dahingeflossen ins Meer der Zeiten. Über frühmodernes Zeitverständnis der Bauern«, in: *Frühe Neuzeit – Frühe Moderne? Forschungen zur Vielschichtigkeit von Übergangsprozessen*, hrsg. von Rudolf Vierhaus, Göttingen 1992, S. 180–205).

Voraussetzungen, unter denen sie ihre Lebenswelt wahrnahmen und gestaltend in sie eingriffen. Als Reservate einer kulturell orientierten Musikwissenschaft fungiert daher neben der Sozialgeschichte eine Toposforschung, die sich der Begrifflichkeit von wortsprachlichen Textschichten versichern kann. Kaum aber – weil prekär und methodisch (noch) labil – wird danach gesucht, wie mit Kompositionstechnik Kultur praktiziert wird, also das »selbstgesponnene Netz von Bedeutungen«¹⁰ aus Wahrnehmungen, Sinnstiftungsprozessen und Wertorientierungen mit musikalischen Mitteln gewebt und vermittelt wird. Lange Zeit wurde dieser Umstand eher mit Achselzucken quittiert, auch wenn dies die beklagte weitgehende Ausklammerung der Kompositionsgeschichte aus der Kulturgeschichte zur Folge hatte; es mehren sich jedoch die Anzeichen, dass dieser scheinbare *fait accompli* als quälend oder zumindest unbefriedigend empfunden wird und Auswege aus dem Dilemma gesucht werden.

Auch musikalische Alltagsgeschichte darf daher die musikalischen Produkte selbst nicht aus den Augen verlieren und sich nur auf die flankierenden Sozialkonstituenten des Musizierens zurückziehen. Reinhard Strohm geht anhand des Liedrepertoires hauptsächlich des 15. Jahrhunderts unter anderem dieses Geflecht an und zeigt sowohl die Flüchtigkeit von Liedern, die in vielerlei Kontexten und Gestalten kursierten (und von denen Schriftlichkeit nur ein möglicher Niederschlag war) als auch ihren Identitätskern, der sich aus musikalischer Faktur und lebensweltlicher Verankerung bildet. Eine ähnlich differenzierte Verbindung zeigt Birgit Lodes auf, die am exemplarischen Fall von »Maria zart« nicht nur die Indienstnahme eines Liedes zu konkreten privat-religiösen Zwecken nachzeichnet, sondern dabei die Abstufung zwischen den Daseinsformen des Liedes als Text, einstimmige Melodie, polyphone Aussetzung und instrumentale Adaption in ihrer jeweiligen Bedeutung für musik-ferne und musik-nahe Personenkreise erhellte. Und ich selbst versuche anhand von Lassos Nasenlied, die Schwierigkeiten und den geringen Spielraum zu skizzieren, den ein Komponist hat, wenn er musikalisch auf abstrakte mentale Sachverhalte eingehen will, wie es das neue, nach-mittelalterliche Verhältnis zum Körper darstellt. Denn nicht zuletzt ist es auffällig, dass in der überlieferten Musik des späten 14., vor allem aber des 15. und 16. Jahrhunderts auch das Phänomen »Alltag« zunehmend thematisiert und der artifiziellen Komposition zugeführt wird. Neben den sublimen und sublimierten Aspekten der weltlichen und geistlichen menschlichen Existenz nehmen ganz konkrete Sujets, alltägliche Situationen wie Land- und Stadtleben, körperliche

10 Hartmut Böhme und Klaus R. Scherpe, »Zur Einführung«, in: *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*, hrsg. von Hartmut Böhme und Klaus R. Scherpe, Reinbek 1996, S. 16.

Liebe und Krieg (Reinhard Strohm geht auf das beispielhafte »L'homme armé« ein) in der notierten Kunstmusik sprunghaft zu.

Vom Musikhistoriker verlangt der alltagsgeschichtliche Zugriff nicht zuletzt immer wieder die geduldige Bereitschaft, auch musikalische Äußerungen mitunter niedriger und niedrigster künstlerischer und handwerklicher Standards ernst zu nehmen, um beim Verfolgen solcher Elaborate auch die Probleme musikalischen Produzierens aus der Sicht beschränkter kreativer Kapazitäten einschätzen zu können. An dieser Stelle wird sichtbar, wie sich das Konzept Alltagsgeschichte mit dem historiographischen Konzept der kulturellen Praxis berührt, die sich am rezipierenden Subjekt orientiert, nicht am rezipierten Objekt, wie es ein musikalischer Text verkörpert, oder um es genauer zu sagen: das Objekt wird von der Warte des Subjekts her betrachtet.

In methodischer Hinsicht ist diese Forschungsrichtung den *microstorie*¹¹ zuzurechnen (»micro-« nicht allein, weil sie sich auch kleinen Dingen widmet, sondern weil sie den Blick durchs Mikroskop praktiziert). Die Allgemeinhistoriker unterschieden nochmals zwischen episodischer und systematischer Mikro-Historie. Bei ersterer liegt der Akzent primär darauf, traditionell vernachlässigte, fürs Große Ganze scheinbar unwichtige Episoden der Geschichte unnachgiebig *en détail* zu beleuchten, statt sie, wenn überhaupt, nur pauschal zu konstatieren. Diese Art, die Hierarchisierung von historischen und ästhetischen Gegenständen in Frage zu stellen,¹² erfordert, sich also auch mit der konkreten Musik zu beschäftigen, die – etwa im Hinblick auf den Beitrag von Maren Goltz – Straßendoktoren machten bzw. machen ließen und die in die Ohren von allen Arten Stadt- und Landbevölkerung drangen, die mit Schmerzen oder Unpässlichkeiten und in der Hoffnung auf Heilung sich diesen anvertrauten. Musik übernahm dabei anscheinend eine nicht zu unterschätzende therapeutische Funktion (die sich übrigens an Syphilis Erkrankte aus allen Gesellschaftsschichten auch von dem Lied »Maria zart« erhofften). Die Beziehung zwischen Elite- und so genannter Volkskultur spielt hier eine große Rolle – die Rangordnung historischer Gegenstände nach »wichtig« / »unwichtig« wird in Frage gestellt.

Bei systematischer Mikro-Historie liegt der Schwerpunkt weniger auf der Analyse von Erfahrungswelten und dafür mehr auf der Knüpfung eines möglichst engmaschigen Netzes von Daten zu einer Person, deren musikalische Tätigkeit in einem komplexen lebensweltlichen Gefüge begriffen wird, zu dem musikspezifische sowie außermusikalische Faktoren gehören. (Einen solchen Ansatz verfolgt

11 Carlo Ginzburg gilt als Vater der mikrohistorischen Methode, die daher zuerst im Italienischen als Begriff geprägt wurde; vgl. auch Carlo Ginzburg und Carlo Poni, »La microhistoire«, in: *Geschichtswerkstatt* 6 (1985), S. 48–52.

12 Vgl. Hans Medick, »Mikro-Historie«, in: *Sozialgeschichte* (wie Anm.), S. 44.

Joachim Lüdtke im Falle des jungen Hainhofer.) Systematisch wird diese Art von Mikro-Historie deshalb genannt, weil aus den Mikro-Beobachtungen systematisch Makro-Historie gebaut werden kann.¹³ ein Hainhofer plus ein weiterer Hainhofer plus noch ein Hainhofer – erst dieses gebündelte Wissen kann letztlich zu einer adäquaten Einschätzung (hier:) des bürgerlichen Musiklebens in Süddeutschland am Ende des 16. Jahrhunderts führen.

Nimmt man als einen konzeptionellen Pfeiler der Alltagsgeschichte das Subjekt und seine Erfahrung im Umgang mit musikalischer Wirklichkeit an, ist die Einengung auf eine »Geschichte von unten«,¹⁴ also auf diejenigen Kulturträger, die traditionell nicht in ihrer Individualität, sondern allenfalls als Kollektiv ins Kalkül gezogen werden, nicht länger aufrecht zu erhalten. Im Gegenteil: musikalischer Alltag ist – dank der spezifischen Quellenlage – im 15. und 16. Jahrhundert an der Spitze der politischen und sozialen Pyramide fast noch am besten greifbar. Wenn man bedenkt, dass der Herrscher einer jener maßgeblichen Hofhaltungen, wie sie oben erwähnt wurden (und von da aus von immer mehr aufstrebenden Höfen), in tatsächlich täglichem Kontakt mit seiner Kapelle, seiner Musikkapelle, stand, stationär und auf Reisen, dass er also den bestens ausgebildeten und auf höchstem Niveau agierenden Sängern alltäglich bei den einstimmigen Teilen der Liturgie wie auch regelmäßig bei der hoch entwickelten polyphonen Musik lauschen konnte, dass diese höchst artifizielle Musik nicht unbedingt und selbstverständlich ihre Motivation in der viel beschworenen Festkultur findet, sondern zu einem Gutteil auf täglichem Usus basiert, dann wünschte man sich – in Ergänzung der konventionellen Perspektive der Patronage – einmal den Versuch einer konsequenten musikalischen Wahrnehmungsbiographie eines herrscherlichen Subjekts, oder besser mehrerer. Anekdoten wie die von Kaiser Karl V. berichtete, dass er häufig beobachtet wurde, wie er in seinem Privatraum hinter der Tür saß und während der polyphonen Teile des Gottesdienstes mitmensurierte und eine Stimme mitsang,¹⁵ könnten innerhalb eines derartigen Versuchs vom pittoresken Detail zum essenziellen Baustein einer Typus-bezogenen Wahrnehmungsanalyse aufsteigen.

13 Diesen Wunsch nach Synthese verfolgt vor allem die Kulturhistorikerin Natalie Zemon Davis, indem sie eine Darstellungsweise entwickelt, die Kleines und Großes in ihren gegenseitigen Wirkungen verbindet; siehe auch Winfried Schulze, »Einleitung«, in: *Sozialgeschichte* (wie Anm. 8), S. 12, und Winfried Schulze, »Mikrohistorie versus Makrohistorie?«, in: *Historische Methode*, hrsg. von Christian Meier und Jörn Rüsen, München 1988 (Beiträge zur Historik, 5), S. 319–341.

14 Franz-Josef Brüggemeier und Jürgen Kocka, *Geschichte von unten – Geschichte von innen. Kontroversen um die Alltagsgeschichte*, Hagen 1985; *Geschichte von unten. Modelle alternativer Geschichtsschreibung*, hrsg. von Bernd Jaspert, Hofgeismar 1990 (Hofgeismarer Protokolle, 274).

15 Prudencio de Sandoval, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V.*, Logrono 1634, übers. in Charles Burney, *A general history of music*, London 1782, Reprint Baden-Baden, S. 800.

An diesem Punkt beginnen sich Alltagsgeschichte, Mentalitätsgeschichte und das Konzept der Lebenswelt¹⁶ zu berühren. Der Beitrag von Jeanice Brooks über den französischen Königshof im 16. Jahrhundert demonstriert, wie sich dieses musikalische Wahrnehmungs-Umfeld des Herrschers quantitativ und faktisch greifbar erweiterte, stabilisierte, formalisierte und routinisierte, indem das auf alltägliche Fixierung zielende Organisationsprinzip der Kapelle auch auf den bis dahin unregulieren, freieren Bereich der Kammermusik übergriff, aber auch welche qualitativen Ideen von fortschreitender Zivilisation sich mit dieser iterativen Kunstmusikpraxis verknüpften. Und der Beitrag von Birgit Lodes führt exemplarisch vor Augen, welche Symbolwelten sich Menschen anhand eines Marienliedes erschlossen, gesteuert von einer mentalen Verfassung des Begehrens nach Sündenablass, die in den Jahrzehnten vor Luthers Auftreten geradezu epidemische Züge annahm. Die verschiedenen musikalischen Existenzformen und Artifizialitätsstufen von »Maria zart« dokumentieren die alltägliche Aktualität derart gedeuteter und kulturell gestalteter Realitätsbewältigung quer durch die sozialen Schichten und musikalischen Bildungsniveaus.

Andererseits stößt man hier auf einen Kreuzungspunkt der Welt-Wahrnehmung und Welt-Bewältigung, der für die Zeit des Übergangs vom Mittelalter zur Neuzeit kennzeichnend ist. Symbolträchtige Worte, Bilder, Objekte, Rechtshandlungen, Gesten und natürlich auch Klänge gehörten mit zu den Techniken, Kommunikation in einem großenteils schriftlosen mittelalterlichen Dasein zu ermöglichen und zu gewährleisten. Die Renaissance – und hier ist die geistesgeschichtliche Epochenbezeichnung in besonderem Maße angebracht – ist aber eine Zeit, die sich gerade auch über einen immensen Kommunikationsschub definiert – nicht nur als mündliche und personelle Kommunikation, die an der gesteigerten Mobilität von Musikern zu diagnostizieren ist, sondern vor allem in Form eines Zuwachses an instrumenteller Kommunikation, an »Verschriftlichung«. Es mag als logische Konsequenz gelten, dass die Erfindung des Drucks mit beweglichen Lettern und seine Anwendung auf den Notendruck in diese Hochphase der Kommunikationsexpansion fiel, andererseits muss es zu den Maximen alltagsgeschichtlicher Herangehensweise gehören, diese technologische Entwicklung auch aus der Sicht der Betroffenen zu sehen. Nimmt man die oben angesprochenen persönlichen Anthologien im 16. Jahrhundert (es waren nicht nur »arme« Studenten, die so etwas anfertigten) und überhaupt handschriftliche Überlieferung einmal ernst, wird man zweifeln, ob die übliche pauschale Vorstellung, dass »nun vor allem aus

16 Rudolf Vierhaus, »Die Rekonstruktion historischer Lebenswelten. Probleme moderner Kulturgeschichtsschreibung«, in: *Wege zu einer neuen Kulturgeschichte*, hrsg. von Hartmut Lehmann, Göttingen 1995, S. 5–28.

Drucken musiziert werden konnte¹⁷ gerechtfertigt ist. Kommunikation und – mit ihr verbunden – schriftliche Sicherung plus Kodifikation konnten im Einzelnen wie in großen Bereichen zur Herausforderung und durchaus auch zum Problem werden. Zwei Beiträge setzen sich mit dieser Frage aus alltagsgeschichtlicher Perspektive auseinander: Christian Meyer zeigt unter anderem, welchen Druck der Normalisierungs- und Quotidianisierungsprozess einer bereits im 15. Jahrhundert beschleunigten musikalischen Schriftkultur auf bestimmte Musikzweige ausüben konnte, wenn etwa Wahrnehmungsweisen und Begriffsarsenal der vokalen Mehrstimmigkeit auf fremdes Terroir und anders funktionierende Prozeduren wie das (traditionell nicht-schriftliche) Instrumentalspiel transferiert wurden. (Bezeichnenderweise kommt gerade auch im hier vorgestellten Orgelspieltraktat mit der frühesten Fingersatzquelle der Musikgeschichte die so eminent moderne Dimension der Körperlichkeit zum Tragen.) Die betroffenen Personen sind in diesem Fall anonym, was jedoch prinzipiell nichts an ihrer Subjekt-Qualität ändert. Und Franz Körndles Ausführungen über das groß dimensionierte Repertoire-Programm der Münchner Hofkapelle, das dem Musikbedarf des Alltags keinesfalls mit Drucken, sondern primär mit Handschriften entsprach, verschweigt auch nicht das Spannungsverhältnis, gar die bisweilen auftretende Diskrepanz zwischen geistigem Anspruch und alltäglicher Bewältigung, wie sie in einer kulturellen und sozialen Umgebung zu Tage tritt, die zu den privilegierten zu zählen ist.

Das Programm des Symposiums und dieses Bandes kann die Bandbreite der Alltagsproblematik als Phänomen und als methodische Aufgabe freilich nur punktuell aufzeigen. Es wäre aber erfreulich, wenn es mit dazu beitragen könnte, das Problemfeld der musikalischen Alltagsgeschichte oder Mikro-Historie hoffähig zu machen und weitere Forschungen auf diesem Gebiet anzuregen.

17 Klaus Hortschansky, »Musikleben«, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Ludwig Finscher, Bd. 1, Laaber 1989 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 3), S. 55.