

Zeigen, Anführen, Folgen – Schrift und Sozialität in praktischer Kontrapunktlehre im Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert

Ariane Jeßulat

1. Hand als Schrift

Es ist eine ebenso verbreitete wie zum Teil berechtigte Annahme, dass die Buchdruckkunst in der Mitte des 16. Jahrhunderts eine mediale Revolution auslöste, als deren direkte Folge musikalische Praktiken der Improvisation, der nicht schriftlich basierten Kunstformen, zugunsten einer schriftlichen Fixierung und damit einer ganz anderen Kultur der Partizipation allmählich aufgegeben wurden.¹ Hierin scheint sich die gängige Einsicht zu bestärken, dass orale und literarisch-schriftliche Kultur grundsätzlich verschiedene Wissensformen hervorbringen,² wobei Gedächtnis und Improvisation als Quellen nicht notierter Musik vor allem in oraler Kultur von grundlegender Bedeutung sind. Die Literaturwissenschaftlerin Lina Bolzoni³ hat schon in den 1990er Jahren in ihrer akribischen Studie des Verhältnisses von Buchdruck und Gedächtniskunst in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Venedig im Umfeld der *Accademia della Fama* gezeigt, dass mit dem Buchdruck keinesfalls ein Niedergang mnemonischer Praxen einherging, sondern zunächst das Gegenteil: Ihre Verbreitung und Standardisierung durch die Publikation von Drucken, die Prinzipien und Methoden der Gedächtniskunst aktiv bespielten, setzte ein. Allerdings ergaben sich dabei auch deutliche Veränderungen in ihrer Ikonographie. Die Buchdruckkunst und ihr Design griffen in die kulturellen Praktiken ein, und zwar in gezielter Absicht: Im Falle der *Accademia della Fama* hatte das Patronat der Familien Badoer und Venier das Ziel, die Literatur der klassischen Antike einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. In Zusammenarbeit mit dem Verleger Paulo Manuzio und einer Gruppe herausragender Künstler_innen

1 Anna Maria Busse Berger: *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley 2005.

2 Mary Carruthers: *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 2008, S. 18–37; Busse Berger: *Art of Memory*, S. 45.

3 Lina Bolzoni: *The Gallery of Memory. Literary and Iconographic Models in the Age of the Printing Press*, übers. von Jeremy Parzen, Toronto 2001.

und Kunsttheoretiker_innen wie Ludovico Dolce, Pietro Bembo oder Tizian, aber auch Druckern wie Francesco Marcolini da Forli wurden eine Reihe von Publikationen vernakulärer Literatur in italienischer Sprache konzipiert, die in durchdachten Arrangements von Bildern, Diagrammen, Schriften, aber auch interaktiven Spiel-Büchern und anderen Gedächtnissystemen auf innovative Art Wissen speicherten. Die wenigen Publikationen, die tatsächlich realisiert werden konnten, darunter Orakelbücher, Kartenspiele und Kommentare, die kombinatorische Spieltechniken in Anlehnung an Baldassare Castigliones *Cortegiano* oder an den *Decamerone* mit Hilfe einprägsamer Bilder und Designs verbreiteten, waren auch für musikalische Lehrwerke prägend. Die lebendige Dialogform von Adriano Banchieris *Cartella*,⁴ die interaktives Studium allein mit dem Text erlaubt, ist keine Erfindung des späten 16. Jahrhunderts, erfuhr jedoch einen kräftigen methodischen Schub durch die didaktische Kampagne der Verlage, und auch Giovanni Battista Chiodinos *Arte Pratica Latina e Volgare*⁵, die 1610 ebenfalls in Venedig erschien, zeigt deutliche Spuren einer kombinatorischen, durch Spielen zu begreifenden Aufbereitung der künstlerischen Lehrinhalte. Über den Einfluss dieser neuen Form von Schriftbildlichkeit⁶ auf die Praktiken selbst, also auf das Dokumentieren, Lesen, Speichern und Kommunizieren von Musik, enthalten diese Innovationen in der graphischen Qualität und im Aufbau musikalischer Lehrwerke um 1600 wertvolle Informationen, die weit über die Weitergabe von Fachwissen hinausgehen. Hinsichtlich gängiger Vorstellungen von Gender und ihrer Verflechtung mit scheinbar ganz ›objektiv‹ gegebenen Elementen musikalischer Struktur oder auch scheinbar rein anatomisch bedingten Grundlagen des mehrstimmigen Gesangs decken Schriftbilder die Vielschichtigkeit, aber auch die Brüche und Heterotopien dieser Vorstellungen auf. Als historische Beispiele einer Bildgebung tragen sie Spuren der Zeit und Gesellschaft, die sie hervorgebracht hat.

Für die in Notenschrift und musikalischer Praxis gespeicherten Vorstellungen von Sozialität um 1600 ist die tiefe Verstrickung gesellschaftlicher Kulturpraktiken, humanistischer Antikenrezeption und Ikonographie auf teilweise höchstem künstlerischen Niveau von großer Bedeutung: Es ist bei den verwendeten Designs oder Gedächtnisbildern nie genau bestimmbar, welche kulturellen Inhalte neben der reinen Funktionalität der klaren visuellen Aufbereitung als zusätzliche Narrative vermittelt werden und damit effektiv auf die zu erlernende künstlerische Praxis einwirken. Dabei sind Unterschiede in der Schriftbildlichkeit zwischen in engerem Sin-

4 Adriano Banchieri: *Cartella overo Regole Utilissime à quelli che desiderano imparare il Canto Figurato*, Venedig 1601.

5 Giovanni Battista Chiodino: *Arte Pratica Latina Et Volgare di far contrapunto à mente, & à penna*, Venedig 1610.

6 Siehe dazu Sybille Krämer / Eva Cancik-Kirschbaum / Rainer Totzke (Hg.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, Berlin 2012.

ne bildlichen Darstellungen, gestischer und abbildbarer Praxis wie die Arbeit mit der sogenannten ›Guidonischen Hand‹ und auf der anderen Seite Diagrammen und Notationen, die funktional zur Notenschrift gerechnet werden, höchstens graduell. Wie Sigrid Weigel im Anschluss an Jacques Derrida und Aby Warburg eine Grammatologie der Bilder aus der Prämissee entwickelt, dass etwas, das vorher kein Bild hatte, ein Bild gegeben wird,⁷ so besetzen gerade die Notenschriften der frühen Neuzeit die interdisziplinären Schnittstellen zwischen visueller und musikalischer Ikonographie. Die mediale Revolution ab den 1550er Jahren, die mit modernen Designs und dem gezielten Einsatz wiedererkennbarer Typen die Lesbarkeit und Verbreitung von Bildern und Schrift deutlich vorantrieb, beeinflusste damit auch die Ästhetik wie auch scheinbar objektive Gegebenheiten musikalischer Struktur.

Operationalisierte Antike

Das Ikon des Philosophen Polemon von Athen in Francesco Marcolini da Forlis im Verlag Aldo Manutio 1540 erschienenen Orakelbuch *Le Ingeniose Sorti* gleicht im Design der Darstellung greisenhafter Halbgötter (siehe Abb. 1 und 2). Das passt zu den angeblichen Zitaten des Platonikers, die auf keinen Fall echte historische Zeugnisse der Antike sind, sondern, wie die meisten antiken philosophischen Zitate dieses Buches, vom Verlagsmitarbeiter und Herausgeber Lodovico Dolce erfunden sind.⁸ Schon in der Antike waren von Polemon keine vollständigen Schriften erhalten. Es kursierten Bekehrungsmythen über seine Abkehr von der Trunkenheit und Hinwendung zu einem maßvollen Leben. Genau diese narrative Grauzone ist es auch, die das Gedächtnisbild sowie die ihm zugeschriebenen Sinsprüche dirigierte, und die Spielfigur oder, modern gesprochen, den Avatar des Orakelbuchs erzeugte. Im Gegensatz zu Polemon, dessen Biographie als Leiter der Akademie von Athen von 313 bis 269 v. Chr. bekannt ist, von dem tatsächlich Text-Fragmente erhalten sind, der als Platoniker der Stoa nahestand, von der besitzkritischen Lebenshaltung des Diogenes beeinflusst war⁹ und dessen Vita als Bekehrungsgeschichte prominent weitergegeben wurde,¹⁰ stammen viele der 50 in *Les Sorti* verwendeten ›Philosophi‹ vor allem aus der Doxographie des Diogenes Laertios und waren auch einem gebildeten Publikum gänzlich unbekannt.¹¹ Ihrer Funktion im Spiel und ihrer gesellschaftsbildenden Aufgabe tat das keinen Abbruch.

7 Sigrid Weigel: *Grammatologie der Bilder*, Berlin 2015, S. 10.

8 Andreas Hermann Fischer: *Spielen und Philosophieren zwischen Mittelalter und früher Neuzeit*, Göttingen 2016, S. 162.

9 Daher stammt auch der Hund auf der Abbildung, der für die Lebenshaltung der Kyniker stand.

10 Diogenes Laertios: *Leben und Meinungen berühmter Philosophen*, übers. von Otto Apelt, Hamburg 2015, S. 196.

11 Fischer: *Spielen und Philosophieren*, S. 163f.



Abb. 1: Typisiertes Abbild des Polemon aus Francesco Marcolini da Forli: *Le Ingeniose Sorti*, Venedig 1550, S. 10.



Abb. 2: Michelangelo Buonarroti: *Trunkener Noah* (Ausschnitt aus der Decke der Sixtinischen Kapelle), ca. 1512 (Ausschnitt, spiegelverkehrt).

Auch dem Polemon zugeschriebene Sinsprüche wie der in Abbildung 3 zeigen, dass die philosophischen Dicta sich viel mehr aus dem Kontext bürgerlicher Gesellschaftsspiele und den entsprechenden Verhaltenskodizes erklären als tatsächlich aus einer in Phrasen zerlegten platonischen Lehre.

Die hier demonstrierte Ikonisierung, die aus historischen Figuren Spielkarten macht und dabei eine prekäre Balance zwischen Kunst und der Art graphischer Darstellung hält, die heute als Piktogramme oder Design bezeichnet würden, korrespondiert mit den Darstellungen und implizierten Gesten der ›Guidonischen Hand‹, die im 17. Jahrhundert, wie die neuzeitliche Literatur zur klassischen Antike, ebenfalls zur Zeit ihrer mittelalterlichen Entstehung in einem historischen Spannungsverhältnis stehen.

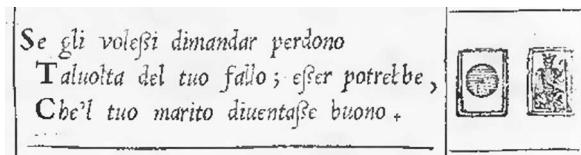


Abb. 3: Spielkarten-Detail mit Sinnspruch¹² aus *Le Ingeniose Sorti*, S. 10.

2. Die Darstellung der ›Guidonischen Hand‹ um 1600

Es wird im Folgenden um den Einsatz der sogenannten ›Guidonischen Hand‹ als musikdidaktisches Instrument im 16. und 17. Jahrhundert gehen. Schon 1981 hat Karol Berger¹³ überzeugend dargelegt, dass die Hand mit ihren 19 Plätzen über die didaktische Funktion hinaus ein Gedächtnissystem im Sinne der antiken Gedächtnislehre darstellt und dass sich zwischen der Hochphase der Hand im 13. Jahrhundert und der in diesem Beitrag behandelten humanistischen Musiktheorie viel verändert hat.¹⁴ Ich werde zu zeigen versuchen, wie dieses spezifische Gedächtnissystem in der interaktiven Anwendung durch Zeigen, Anführen und Folgen, aber auch im Zusammensehen von musikalischen Bedingungen und der Verkörperung von Signalen in der Hand zu einem Aufschreibesystem¹⁵ wird, in dem sich Gender und Sozialitäten deutlich und effizient vermitteln. Das Tonsystem der Renaissance entpuppt sich schon in der Elementarlehre seiner musiktheoretischen Vermittlung und Verkörperung als keinesfalls neutrales Regelwerk, sondern als Master-Narrativ mit eingeschriebenen Handlungsmustern.

Die Performativität und Interaktivität von Schrift auf den Positionen der Handfläche und der Finger bilden eine andere hermeneutische Situation aus als ein Text in einem Buch. Allerdings stellt die Hand in verkörperter Form einen Gedächtnisort¹⁶ dar, der – ähnlich einem Gedächtnispalast – begangen, bespielt und verschieden besetzt werden kann. Ebenfalls liefert dieser Gedächtnispalast en miniature durch seine physiognomische und kulturelle Verfasstheit Zusatzinformationen, die Gender und soziale Fragen betreffen. Dies wird allerdings erst dann deutlich, wenn die Hand in der Aktion, in der musikalischen Kommunikation betrachtet wird.

12 »Wenn Du Deinen Mann hin und wieder für Deine Fehler um Verzeihung bitten würdest, könnte es sein, dass er Dir wieder gut ist.« Übers. d. Verf.

13 Carol [Karol] Berger: »The Hand and the Art of Memory«, in: *Musica Disciplina* 35 (1981), S. 87–120, hier S. 97.

14 Ebd., besonders S. 88.

15 Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800–1900*, München 2003.

16 Busse Berger: *Art of Memory*, S. 85–94.

Anordnungen der 19 Loci

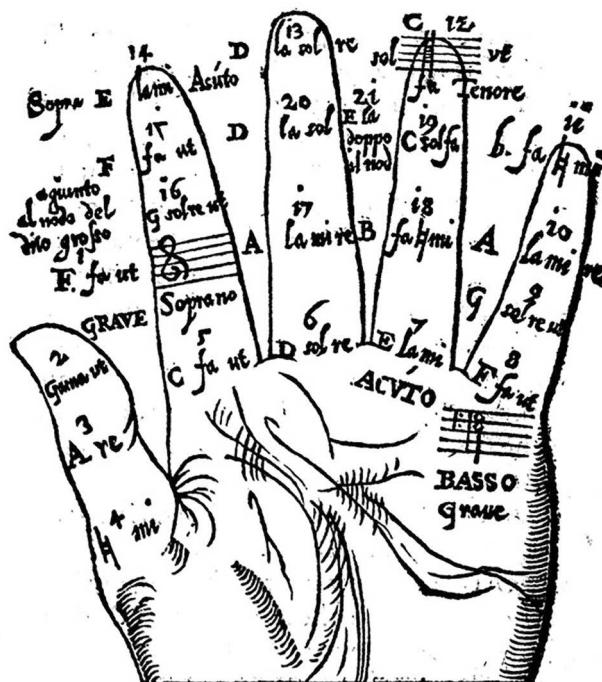
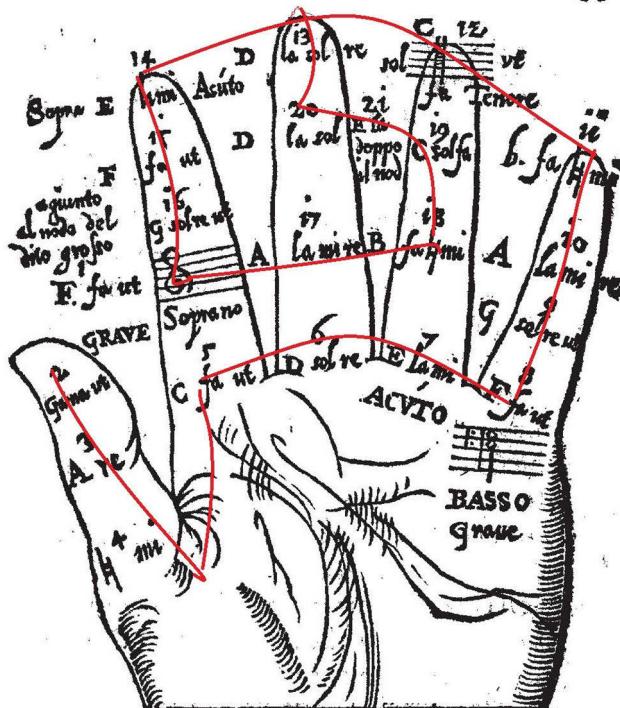


Abb. 4: Adriano Banchieri: *Cartella overo Regole Utilissime à quelli che desiderano imparare il Canto Figurato*. Venedig 1601, S. 11.

Die hier gewählte Abbildung aus Banchieris *Cartella* von 1601 zeigt die am häufigsten verbreitete Variante der Verteilung der Scala Guidonis, des stufenweise erschlossenen Tonraums vom – modern gesprochen – großen G an der Spitze des Daumens zum e' auf der Rückseite des obersten Gliedes des Mittelfingers. Der Gang verläuft spiralförmig vom Daumen über die Kissen der Handfläche am Fingersatz am fünften Finger hinauf auf die Fingerspitzen bis zum e'. Den zweiten Finger hinunter und von da an in einem kleineren Kreis über die mittleren drei Finger schließt sich eine weitere Oktave an, die auf der Rückseite des obersten Glieds des Mittelfingers endet.



MANO PER LA MEMORIA.

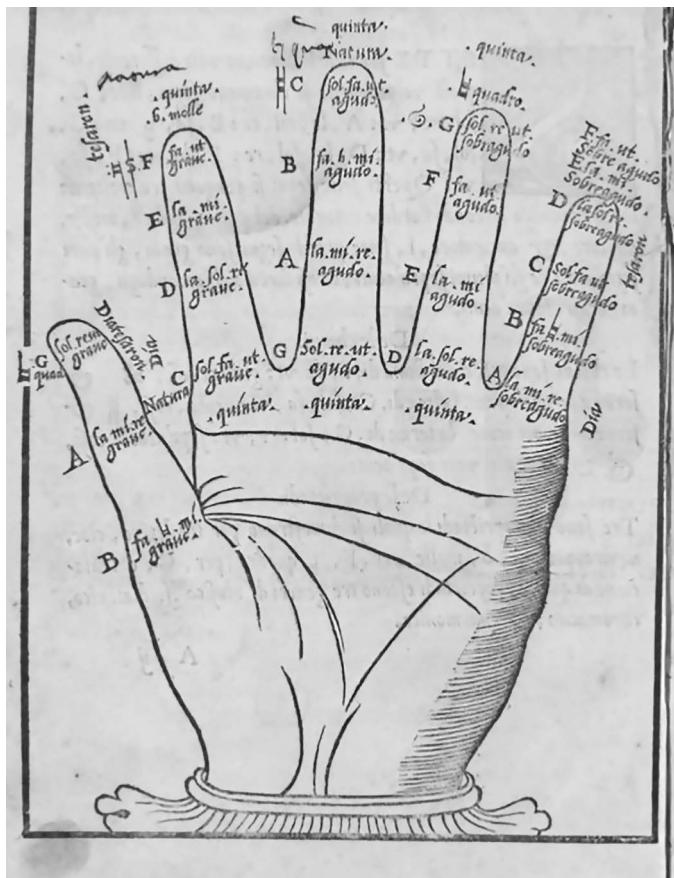
Del P. D. Guido Monaco.

Abb. 5: Adriano Banchieri: Manus Guidonis mit Einzeichnung des Hexachordverlaufs.

Eine signifikante Erweiterung liegt im Hinzufügen des *F* an der Daumenspitze. Ebenfalls modern ist die Spezifizierung des Tonraums durch Schlüssel und Stimmregister, woraus sich erkennen lässt, dass die Tonräume der Hand verschiedenen Schlüsseln entsprechen, die wiederum bestimmten Personen zugeordnet sind. Banchieri ordnet überaus klar nach drei Stimmordnungen: die Septime vom *F* zum *e* zur Ordnung der tiefen Töne, die Septime vom *f* zum *e'* zur Ordnung der hohen Töne und schließlich die Septime vom *f'* zum *e''* als Ordnung der über-hohen Töne.

Es gibt alternative Ordnungen, die nebeneinander zur selben Zeit existierten: Da die Hand als Gedächtnisort im Sinne antiker Gedächtniskunst ohnehin mit diesen 19 Loci verschieden befüllt werden konnte und wurde – die bekannteste Form ist der Computus des Kirchenjahres¹⁷ – waren solche Varianten nicht ungewohnt.

17 Berger: »The Hand and the Art of Memory«, S. 97; Susan Forscher Weiss: »Disce manum si tu vis bene discere cantum. Symbols of Learning Music in Early Modern Europe«, in: *Music in*

Abb. 6: Vicente Lusitano: *Introduzione facilissima et novissima*, S. 1.

Der Kontrast der Alternative, die z.B. in Vicente Lusitanos¹⁸ Lehrwerk abgebildet ist, verdeutlicht die andere Schwerpunktsetzung (siehe Abb. 6). Die Anordnung hier ordnet den Fingern nacheinander die verschiedenen Tetrachorde zu. Das Ton-System wird aus einer anderen Perspektive, ähnlich einem Abacus präsentiert und

Art 30/1–2 (2005), S. 35–74, hier S. 40f.; Philippe Canguilhem: »Main mémorielle et invention musicale à la Renaissance«, in: Anna Maria Busse Berger / Massimiliano Rossi (Hg.): *Memory and Invention. Medieval and Renaissance Literature, Art and Music*, S. 81–98, hier S. 82f. »Computus« bezeichnete die Berechnung der beweglichen Feste des Kirchenjahres, besonders des Osterfestes. Hierbei waren die 19 Loci der Hand eine Rechenhilfe.

¹⁸ Vicente Lusitano: *Introduzione facilissima et novissima di Canto Fermo, Figurato, Contraponto semplice et in concerto, con Regole Generali per far fughe differenti sopra il Canto Fermo, a 2, 3 et 4 voci, et compositioni, proportioni, generi scilicet diatonico, cromatico, enarmonico*, Rom 1553.

bietet sich für die Singpraxis möglicherweise weniger an, dafür aber für die Darstellung der Quartspecies des Pseudoklassischen Systems.¹⁹

Eine weitere, erst 1622 bei Lodovoci Zacconi genannte Methode vereinfacht den Gedächtnisort, indem schlicht die waagerecht gehaltenen vier Finger als Repräsentation des Vierliniensystems verwendet werden, wobei der Daumen eingeklappt versteckt wird.²⁰

3. Spielsituationen: Die Hand als Medium in der musikalischen Praxis

Während es unzweifelhaft ist, dass die Hand ein zentrales Werkzeug praktischer Kontrapunktdidaktik war, sind aufführungspraktische Fragen nach dem Gebrauch der Hand in Konzertsituationen nicht so klar zu beantworten. Aktuelle Forschungen tendieren dazu, zwischen Lehr- und Konzertsituationen eine weniger scharfe Grenze anzunehmen als es in heutiger Kultur der Fall ist,²¹ und somit auch der kategorialen Unterscheidung, ob die Hand didaktisch oder künstlerisch zu verstehen ist, ihre definitorische Qualität zu nehmen.

Fest steht, dass der Einsatz der Hand in einer Aufführungssituation, wenn er nicht individuell von den Singenden zur Verankerung des eigenen Tuns im System erfolgte, eine Form des Zeigens war, ähnlich dem Verfolgen des *Cantus firmus* mit dem Stab beim *Super librum cantare* (siehe Abb. 7). Das Zeigen auf der Hand allein war nicht mit einem modernen Dirigat vergleichbar, da die Interaktion zwischen Lesen, Erkennen, Reagieren einen wesentlich diffuseren Impuls bedeutet als ein Taktenschlag. Der diesem vergleichbare Tactus wurde interaktiv durch leichten Druck der Ensemblemitglieder auf die Schulter vermittelt.

Die Darstellungen des Gebrauchs der Hand bei singenden Engelchören, am bekanntesten in der *Capella dei Magi* von Benozzo Gozzoli,²² zeigen eine andere Funktion: Die singenden Engel nutzen die Hand als Gedächtnissstütze wie auch als nonverbales Kommunikationssystem. Durch gegenseitiges Zeigen auf die Loci kann während des Singens eine Verständigung erfolgen, sogar über Details mehrstimmiger Verläufe.

¹⁹ Susan Forscher Weiss: »The Singing Hand«, in: Claire Richter Sherman (Hg.): *Writing on Hands. Memory and Knowledge in Early Modern Europe*, Washington 2001, S. 35–45, hier S. 42; dies.: »Disce manum«, S. 62.

²⁰ Canguilhem: »Main mémorielle«, S. 97.

²¹ Ebd., S. 95; Busse Berger: *Art of Memory*.

²² Siehe die Darstellung dazu bei Canguilhem: »Main mémorielle«, S. 94f.



Abb. 7: Darstellung eines über dem Buch singenden Ensembles, Heinrich Steinhövel: *Speculum vitae humanae*, Augsburg 1479 (Metropolitan Museum of Art, New York).

Die privilegierten Plätze

Die Hand ist dann ein besonders zugängliches Gedächtnissystem für Mehrstimmigkeit, wenn bestimmte Plätze und Register mit bestimmten musikalischen Situationen und Rollenverteilungen verbunden sind. Für eine Rollen- und Machtverteilung in der Gruppe zieht das nach sich, dass in der Regel männlich gelesene Lehrpersonen, die unter Zuhilfenahme des Falsettregisters den gesamten Raum der Hand besingen können, auch die besten Voraussetzungen haben, aus einer zentralen Führungsposition heraus eine Vielzahl mehrstimmiger Situationen zu kontrollieren. An der Ikonographie der Hand bei Banchieri sollen solche privilegierten Zonen grafisch und musikalisch betrachtet werden.

Mit der parallelen Angabe von Tonbuchstaben und Solmisationssilben, die auf den Loci der Hand präsentiert werden, konkurrieren zwei Systeme, wobei oberflächlich gesehen die Oktavidentität von den Tonbuchstaben deutlicher markiert wird als von den Solmisationssilben. Dass auch die in der Hand eingeschriebenen Solmisationssilben die Oktaven privilegieren – und das auf eine für den Einsatz von Oktaven in kontrapunktischer Mehrstimmigkeit differenziertere Art als die Tonbuchstaben –, zeigen die Oktavachsen längs der Finger in der bei Banchieri abgebildeten Spiral-Anordnung der Hexachorde (siehe Abb. 8). Mit der senkrechten Oktave $d-d'$ an den Loci an Ansatz und oberem Glied des Mittelfingers, und den diagonalen Oktaven $c-c'$ vom Ansatz des Zeigefingers zur Spitze des Ringfingers und $e-e'$ vom Ansatz des Ringfingers zur Spitze des Zeigefingers ist der Hand ein übergeordnetes, ebenso fühl- wie sichtbares symmetrisches Muster eingeschrieben,

welches sowohl funktional in der musikalischen Aufführung als auch als gestischer Typus in der christlich geprägten Bildgebung eine Rolle spielt.

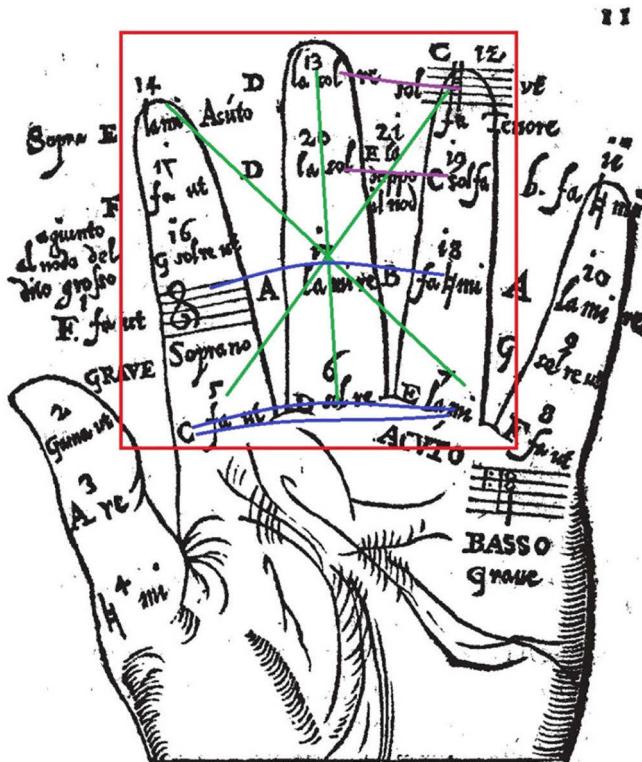


Abb. 8: Banchieri: Abbildung der Manus Guidonis mit Einzeichnung der Oktav-Achsen ähnlich dem vitruvischen Menschenbild.

Die sehr einfach auszuführende Demonstration eines Gegenbewegungskontrapunkts der Töne $c-d-e$ in der kleinen und in der eingestrichenen Oktave bringt den Gerüstsatz für eine für die Improvisation sehr günstige Situation hervor. Die Spiegelbildlichkeit der Anordnung der Töne auf der Hand in den verschiedenen Oktaiven, oberhalb und unterhalb der Finger, ist für die Eingängigkeit des Bewegungsablaufs sehr förderlich. Der schlichte Gegenbewegungskontrapunkt von Dezime, Oktave und Sexte ist ein Standard des doppelten Kontrapunkts der Dezime, da beide Stimmen unterterzt werden können und der Satz dabei konsonant bleibt (siehe

Abb. 9). Durch die Sekundschritte im Gerüstsatz sind Klauseln einfach zu realisieren, sodass auch für Ausführende mit wenig Erfahrung eine singende Gruppe durch Zeigen mit dem jeweiligen Daumen auf beiden Händen instruiert werden kann, einen kontrollierbaren mehrstimmigen Satz zu singen, über den die zeigende Person singend improvisieren kann. Schon in der rein funktionalen Ausführung durch die zeigende Person fällt die große Ähnlichkeit mit religiös standardisierten Gesten auf, so z.B. der bei Hans Memling 1481²³ abgebildeten Segensgeste oder der Symbolgeste für den Namen Jesus in der byzantinischen Ikonographie (siehe Abb. 10). Die symbolische Überblendung von Wissens- und Segensgabe²⁴ in der musikalischen Lehrpraxis zeigt sich hier in einer Schriftbildlichkeit, die aus der Verkörperung bildlicher Darstellungen und zeigenden Verhaltens entsteht.

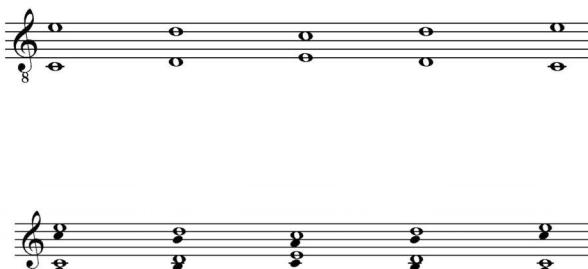


Abb. 9a und 9b: Zweistimmiger Gerüstsatz aus dem Muster entlang der Oktav-Achsen. Die ausgefüllten Notenköpfe markieren die konsonanten Stimmen, die im doppelten Kontrapunkt der Dezime mitgeführt werden.

Die Situiertheit derart zeigender und den Kontrapunkt steuernder Gesten in bestimmten Körperbildern privilegiert eindeutig Gender-Binaritäten: Diese Gesten sind historisch männlich gelesen. Eine gewisse anachronistische Spannung ergibt sich aus unserer heutigen traditionellen Vorstellung von männlichen Stimmen und den damit verbundenen Stimmregistern auf der einen Seite und der für diese Art von praktizierter Mehrstimmigkeit idealen Stimme. Die in dieser Praxis zeigende und solistisch improvisierende Person verfügt im Idealfall über eine sehr flexible, aus

23 Hans Memling: *Christus gibt seinen Segen* (1481), München, Alte Pinakothek.

24 Siehe dazu Ariane Jeßulat: »Intellectum tibi dabo. Zur Soziologie des Kontrapunkts«, in: Martin Skamletz / Michael Lehner / Stephan Zirwes (Hg.): *Musiktheorie im 19. Jahrhundert*, Schlingen / Markgräflerland 2017, S. 189–200.

heutiger Sicht genderfluide Stimme, die sowohl das Tenor- als auch das Altusregister beherrscht.

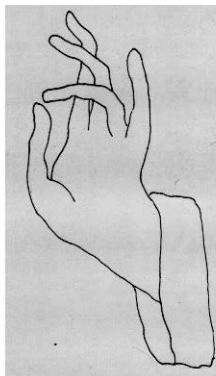


Abb. 10: *Christus Pantokrator*, typische Geste aus Ikonendarstellungen seit der Spätantike.

Hohe Stimmen

Die Abbildung der Hand in Banchieris *Cartella* verrät ihren späten, fast anachronistischen historischen Ort vor allem durch die Zuordnung der einzelnen Stimmregister und ihrer Loci auf der Hand, nämlich dem Bassregister von *F* zu *f*, dem Tenoreregister von *g* zu *g'* und dem Sopran von *a'* bis *a''*. Diese strenge Zuteilung entspricht ganz und gar nicht der gängigen Praxis des 15. und 16. Jahrhunderts, die wesentlich flexibler war, aber auch keiner modernen Stimmabteilung oder gar einem modernen Verständnis von Stimmregistern – nicht einmal dann, wenn es auf männlich gelesene Stimmen beschränkt wäre –, und auch die im 17. Jahrhundert moderne Zuteilung zu den gängigen vier Stimmen (siehe unten in der Darstellung bei Seth Calvisius) wird durch die Verteilung der Hexachorde auf die ›Guidonische Hand‹ nicht eigentlich privilegiert.

Aus den Buchillustrationen des Klosters Ebstorf ist belegt, dass Nonnen ebenso mehrstimmig nach der ›Guidonischen Hand‹ sangen wie Mönche.²⁵ Was Tonhöhenordnungen betrifft, war die Genderfluidity entschieden größer als im vierstimmigen gemischten Chor des 19. Jahrhunderts, denn weder gab es eine Gender-Trennung zwischen Alt und Tenor, noch sangen Frauen und Kinder unter sich eine Oktave höher als Männer. Allerdings lässt sich in den Singschultraktaten ab der Mitte des 16. Jahrhunderts beobachten, dass die fluiden Altus-Stimmen, die sich zwischen

25 Forscher Weiss: »Disce manum«, S. 50.

dem modernen *d* und dem *a'* bewegen, gegenüber den Bass-Stimmen an Prominenz einzubüßen scheinen.

The musical transcription consists of 12 staves of music for a four-part choir. The voices are labeled with their names: SOL, MI, FA, and UT. The lyrics are in a medieval-style musical notation where each note represents a single syllable of text. The voices are labeled with their names: SOL, MI, FA, and UT. The transcription shows how these voices interact and how they might be perceived in terms of gender and body in the context of musical notation.

Abb. 11: Lehrkanon nach Heinrich Faber: *Compendiolum pro incipientibus*, Transkription.²⁶

In Heinrich Fabers *Compendiolum pro incipientibus*²⁷ z.B. überwiegen die Lehrkanons, also das akustische Anführen, in denen die männlich gelesenen Stimmen vor-

26 Ebd., S. 66f.

27 Heinrich Faber: *Compendiolum musicae pro incipientibus* [1548], hg. von Olivier Trachier, Baden-Baden/Bouxwiller 2005.

singen (siehe Abb. 11). Diese Art der Mehrstimmigkeit kann nicht sehr gut mit der Hand gezeigt werden, zumindest nicht als Mehrstimmigkeit. Es kann mit der Hand geübt werden, ein performatives Ergreifen und Kontrollieren der Gesamtsituation ist allerdings nur für die anführende Stimme möglich.

Es bleibt allerdings dabei, dass mit Rollenverteilungen in der Mehrstimmigkeit konkrete soziale Rollenverteilungen verbunden werden. Dieses Narrativ scheint gegen Ende des 16. Jahrhunderts, quasi aus der Retrospektive, noch stärker profiliert zu werden. Calvisius geht dabei soweit – trotz überragender Kenntnisse der antiken Musiktheorie und der lateinischen und griechischen Sprache – die Geschichte der Musiktheorie in sozialer Intention eigenwillig zu überschreiben.

Diese Eigenwilligkeit gipfelt in der intentionalen Fehlübersetzung des Begriffs *νήτη*. Nachdem Calvisius die vier Saiten der antiken Lyra mit den lateinischen Stimmbezeichnungen zusammengeführt hat, liest man Folgendes:

Et νήτη in senario Supremam vel DISCANTUM, quod in extremis sonis versaretur & primus ad discendum pueris proponeretur, quibus maximē propter vocis acumen conveniret. Cum veōς unde νήτη derivatur, interdum etiam adolescentem vel puerum significat.

Und die νήτη mit der Länge ›sechs‹ nannten sie Suprema oder DISCANTUS, weil sie sich in den höchstens Tönen bewegt und zuerst im Unterricht den Knaben vorgelegt wird, denen sie besonders wegen der Höhe der Stimme entgegenkommt. Weil veōς, woher νήτη abgeleitet ist, ja manchmal ›Heranwachsender‹ oder ›Junge‹ heißt.²⁸

Die gesamte Herleitung ist als Erfindung des Autors hochinteressant: Sie betreibt ein Mis-Reading der antiken Tonsysteme bei Boethius, lässt ebenso eigenmächtig die modernen Stimmenregister aus antiker Theorie erwachsen und liefert schließlich eine sehr fassliche, aber historisch nicht zutreffende Etymologie. Sowohl die Graphik als auch der Textkommentar bei Boethius bezeugen das Gegenteil (siehe Abb. 12). Im Text heißt es: »[...] nete quasi neate id est inferior [...]«, *nete*, d.h. *neate also die tiefste*.

Für Calvisius' eigene Unterrichtspraxis ist diese Umbenennung von *νήτη* allerdings höchst sinnvoll. Sein Unterrichtssystem basiert auf dem Zusammensingen älterer Knaben nach dem Stimmbruch mit jüngeren, wobei die älteren die jüngeren unterrichten.

28 Seth Calvisius: *Melopoia*, Erfurt 1592, cap. 2 (ohne Paginierung). Übers. d. Verf.

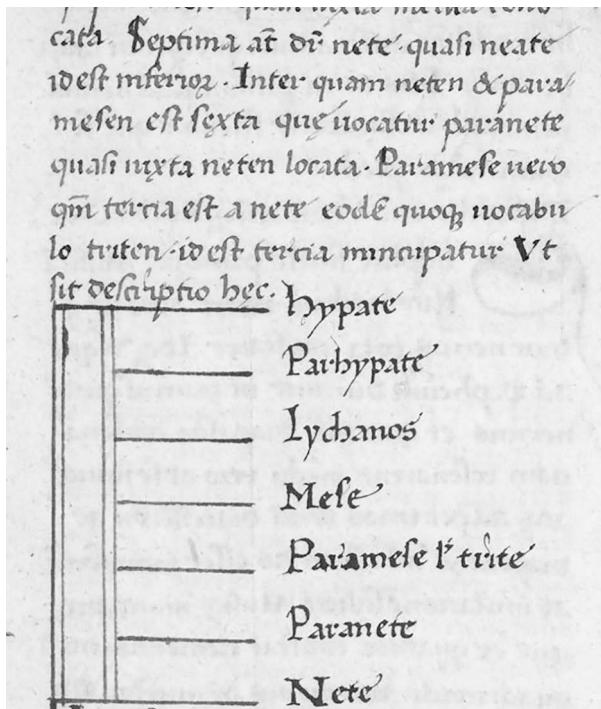


Abb. 12: Anicius Manlius Severinus Boethius: *De institutione Musicae*, um 500, cap. 1, 20. Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, Oversize LJS 47. France, ca. 1490, Pennsylvania University.

Schon bei Faber ist ein solches Tutoren-System in der Praxis bereits fortgeschrittener Jungen nach dem Stimmbruch gegenüber Anfängern im Sopran didaktisches Konzept. So heißt es:

Ut tyrones in his notarum figuris melius exerceantur, addam adhuc duo exempla, in quibus duea voces ex una canunt. Nam eiusmodi concentus, meo quidem iudicio, incipientibus optime convenit. Rudiores enim, cum ita aliorum ductum sectantur, simul poterunt moneri, quomodo sit cantandum.

Damit die Anfänger in diesen Tonfiguren besser trainiert werden, möchte ich noch zwei Beispiele im Kanon hinzufügen: Denn eine solche Mehrstimmigkeit ist, meiner Meinung nach, für die Anfänger am besten. Die unerfahreneren werden näm-

lich, wenn sie so der Führung der anderen folgen, auch darin angeleitet werden können, wie man überhaupt singt.²⁹

Noch tendenziöser, gleichsam in einer Vorwegnahme des Freud'schen Familienromans, schreibt Calvisius 40 Jahre später:

Primus in aure sonis dominatur Cantus acutis.
Sed Tenor est vocum rector, ductorque canentum.
Altus Apollineum carmen depingit et ornat,
Bassus alit voces confortat, fundat & auget.

Als erster herrscht der Cantus mit seinen hohen Tönen im Ohr.
Aber der Tenor ist der Lenker und Anführer der singenden Stimmen.
Der Alt malt und schmückt das Apollinische Lied aus,
der Bass nährt, unterstützt, gründet und verstärkt die anderen Stimmen.³⁰

Solche Aufstellungen der Funktionstragenden in der Mehrstimmigkeit sind verbreitet und finden sich vielfach in den Kompositionstheorien des 16. Jahrhunderts.³¹ Der Umgang mit musikalischer Schrift, welcher noch im früheren 17. Jahrhundert eine Reihe von Übertragungen und Speicherungen im künstlichen, also musikalisch trainierten Gedächtnis vorsah, schließt über Instrumente wie die ›Guidonische Hand‹ Formen der Verkörperung mit ein, die Gender-Rollen, vor allem männliche Genderbilder, explizit wie unterschwellig in der musikalischen Didaktik, aber auch im System selbst verankern. Es handelt sich im engsten Sinne um kulturelle Prägungen, die als situiertes Wissen den Körpern eingeschrieben werden. Damit ist umgekehrt die Möglichkeit eingeschlossen, dass auch Frauen im Gedächtnissystem Hand hätten Männer-Rollen bespielen können, da die Stimmlagen größere Überschneidungen hatten als in der Chorpraxis des 19. Jahrhunderts. Interessant ist allerdings auch, dass die Hand in ihrer standardisierten Form den höheren Stimmen Plätze zuwies, denen nicht nur in den Regeln improvisierter Mehrstimmigkeit, sondern auch in der Architektur der Hand sekundäre Funktionen zukamen. Calvisius' Epigramm über die vier Stimmen beinhaltet ein Dilemma der Gender-Zuschreibung: Dem Cantus, also der mit den unerfahrensten, kindlichen entweder nicht oder noch-nicht männlichen Stimmen besetzten Region der Mehrstimmigkeit, muss im Gefüge der klangvollen, in der Regel mehr als vierstimmigen

29 Faber: *Compendiolum*, S. 66. Übers. d. Verf.

30 Calvisius: *Melopoia*, cap. 2 (ohne Paginierung). Übers. d. Verf.

31 Siehe dazu Ariane Jeßulat: »The Singing Group. Polyphony and Power«, Blog *History of Music Theory* der SMT Interest Group & AMS Study Group, Mai 2021, <https://historyofmusictheory.wordpress.com/2021/05/19/the-singing-group-polyphony-and-power-die-singende-gruppe-mehrstimmigkeit-und-macht-part-i/> (7.7.2023).

Musik seiner Zeit die ›Herrschaft‹ überlassen werden, da es nun die Außenstimmen sind, besonders die hohe Außenstimme, die die Polyphonie konturiert. Im Primat der Außenstimmen zeigt sich die Überkommenheit des Guidonischen Systems, das als Handsystem aus einer Mittelachse heraus funktioniert und somit nicht zu einer Mehrstimmigkeit passt, die tendenziell durch die Binarität hoher und tiefer Stimmen beherrscht wird. Auch wenn sich an der Dominanz männlicher Herrschaftsgesten in der Musikvermittlung zwischen 1500 und 1600 nicht sehr viel ändert, gibt es doch einen Paradigmenwechsel in der Artikulation, da die Dominanz der Gesten offenbar zum Teil in eine Aufwertung tiefer Stimmregister transformiert und somit die Hand mit ihrer Mehrdeutigkeit, vokalen Genderfluidity und Aneigenbarkeit zu einem »subversive bodily act³² im Sinne Judith Butlers macht. In der Schriftbildlichkeit von Abbildungen und Notationen in musiktheoretischen Lehrwerken um 1600 wird dieser musikalisch bereits vollzogene Bruch als graphisch und gestisch gespeichertes Wissen lesbar.

³² Judith Butler: *Gender Trouble*, New York 1990, S. 175–193.