
Title: Einführung

Author(s): Nicole Schwindt

Source: *Kollaboration – Kooperation – Ko-Kreativität. Musikalische Gemeinschaftsarbeit in der Renaissance*, ed. by Nicole Schwindt (troja 2023), Dresden 2025, p. 7–13.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20233951>

Creative Commons license: CC BY-SA 4.0

Vorliegende Publikation wird unter obengenannter CC-Lizenz durch musiconn.publish im Open Access bereitgestellt.

musiconn.publish dient der kostenfreien elektronischen Publikation, dem Nachweis und der langfristigen Archivierung von musikwissenschaftlicher Fachliteratur. Auch Arbeiten aus der Musikpädagogik und der Künstlerischen Forschung mit Musikbezug sind willkommen. Außerdem bietet musiconn.publish die Möglichkeit zur digitalen Publikation von wissenschaftlichen Noteneditionen.

musiconn.publish ist ein Service des Fachinformationsdienstes Musikwissenschaft (musiconn – für vernetzte Musikwissenschaft), der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert und gemeinschaftlich von der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und der Bayerischen Staatsbibliothek München betrieben wird.

Weitere Informationen zu musiconn.publish finden Sie hier: <https://musiconn.qucosa.de/>

Eine Übersicht zu allen Services von musiconn finden Sie hier: <https://www.musiconn.de/>

Einführung

Kunst und Kultur und die sie beforschenden wissenschaftlichen Disziplinen richten ihr Augenmerk seit einiger Zeit verstärkt auf Hervorbringungen, die – um es möglichst neutral auszudrücken – von mehreren Personen getragen werden. Diese Bewegung setzte bereits in den 1960er Jahren, zuerst zaghaft, ein, wurde in den 1990er Jahren ein etablierter Produktions- und Forschungszweig, erlaubte schon 2007 das Schlagwort vom »collaborative turn«¹ und sorgt seit Ende der 2010er Jahre für eine Flut von Publikationen, die ›Zusammenwirken‹ in Kunstdingen gezielt als Kategorie der Betrachtung wählen. Durchaus nicht federführend, am wenigsten in der Theoriebildung, und eher teilnehmend reihte und reiht sich die musikhistorische Forschung in diese Strömung ein. Dabei hängen Möglichkeit und Dringlichkeit, das ›Nicht-Individuelle‹ in den Blick zu nehmen, in starkem Maße sowohl von den Musikarten als auch von den Zeitabschnitten, mit denen man sich beschäftigt, ab.²

Dieses Jahrbuch³ will einen kleinen Beitrag zur Fragestellung aus der Perspektive der Renaissancemusik leisten, da gemeinschaftliches musikalisches Wirken für diese Zeit zwar implizit alles andere als ein randständiger Faktor ist und auch entsprechende Berücksichtigung findet, explizit (und zwar ausdrücklich mit Blick auf die *Herstellung* von Musik) indes ein Schattendasein führt. Gerade für die Epoche, die seit Jacob Burckhardt⁴ als Geburtsstunde des Individuums

1 Maria Lind, »The Collaborative Turn«, in: *Taking the Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative practices*, hrsg. von Johanna Billing u. a., London 2007, S. 15–31.

2 So befasst sich Katja Bethe, *Gemeinschaftliches Komponieren in Frankreich während des Front populaire (1936–1938)*, Hildesheim 2016 (Musikwissenschaftliche Publikationen, 45) mit Kollektivkompositionen, bei denen die Ko-Produktion einem künstlerischen Impuls entspringt, der von einem politischen Programm gespeist ist, siehe dort S. 16.

3 Die Publikation vereint eine Auswahl von musikwissenschaftlichen Beiträgen, die auf die Interdisziplinäre Tagung *Kollaborative Praktiken in den Künsten der Frühen Neuzeit* zurückgehen, die vom 9. bis 11. November 2023 an der Universität Heidelberg abgehalten wurde.

4 Jakob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Basel 1860, S. 131–170: Zweiter Abschnitt: »Entwicklung des Individuums«.

gehandelt, infrage gestellt oder verteidigt wird, liegt es nahe, die Blickrichtung einmal umzudrehen und entgegen dem traditionellen Narrativ der Fokussierung auf den Einzelschöpfer ausdrücklich Gemeinschaftliches zu beleuchten. Dabei erweist es sich für die Epoche der Renaissance als besondere Schwierigkeit, die Tradition des Nicht-Individuellen bezüglich Musik zu bestimmen, da dieses für Mittelalter und auch noch Spätmittelalter das Normale ist, das allerdings nicht absichtlich gesucht wird, sondern meist unter der Anonymität der Akteure verborgen ist. Zweifellos waren es zu allen Zeiten Einzelne, die für Musik sorgten, und revisionsbedürftig ist allenfalls die von einem späteren Geschichtsbild getriebene Suche nach den Namen und Identitäten dieser Einzelnen, um sie durch »singularisierende Zuschreibungsverfahren«⁵ zu »vereinzeln« und dabei Gefahr zu laufen, sie im Sinne der Autonomieästhetik späterer Zeiten zu überhöhen. Kollektivität und fehlende Individualität bedeuten für das Mittelalter etwas anderes als für die Neuzeit.⁶

Daher erweisen sich theoretisch-klassifikatorische und vor allem terminologische Abgrenzungen in unserem Fall oft als zwiespältig, wenn nicht als fruchtlos. Im 15. Jahrhundert, als Autornamen zwar auch in musikalischen Quellen häufiger werden, ohne wie im Druckzeitalter des 16. Jahrhunderts bereits eine Standardangabe darzustellen, und Genauigkeit und Zuverlässigkeit der Nennungen oft sehr volatil bleiben, ist es müßig, angesichts uneindeutiger, widersprüchlicher, zweifelhafter und partiell anonymer Überlieferung zwischen verschiedenen Formen von nicht-singulärer Autorschaft zu unterscheiden, bei der es sich um markierte »Kooperation«, die von einem konkreten Gegenüber ausgeht, oder um unmarkierte »Kollaboration« handeln könnte, die vom zu gestaltenden Produkt ausgeht. In Überlieferungsszenarien, die in den seltensten Fällen eine »Ur-Fassung« erkennen lassen und eine unbekannt große Folge von Übersetzungsaktionen (von Ausführenden, Schreibern, Herausgebern, Revisoren, Bearbeitern) zu gewärtigen haben, berechtigen diese Modifikationen nur global

5 Ines Barner, Anja Schürmann und Kathrin Yacavone, »Kooperation, Kollaboration, Kollektivität: Geteilte Autorschaften und pluralisierte Werke aus interdisziplinärer Perspektive«, in: *Journal of Literary Theory* 16 (2022), Heft 1: *Special Issue: Artistic Collaborations: The Practice and Aesthetics of Working Together*, S. 3–28: S. 4 (allerdings mit Blick auf die Moderne, der sich nur auf einen selektierten Namen aus einem großen Bündel im Prinzip bekannter Akteure richtet).

6 Die Spannung zwischen Kollektivität, Anonymität und Individualität wird in den Beiträgen des Bandes *Composers in the Middle Ages*, hrsg. von Anne-Zoé Rillon-Marne und Gaël Saint-Cricq, Woodbridge 2024 (*Studies in Medieval and Renaissance Music*, 25) facettenreich ausgelotet, siehe meine Rezension in: *sehpunkte* 25 (2025), Nr. 5 [15.05.2025], <https://www.sehpunkte.de/2025/05/39963.html>, sowie die Review von Joseph Mason, in: *Plainsong and Medieval Music* 2025, <https://doi.org/10.17863/CAM.118323>.

oder theoretisch dazu, von »pluraler« Autorschaft zu sprechen. Wenn bei der quantitativ dominierenden Vokalmusik kaum einmal der Textverfasser bekannt ist, umgekehrt bei rein textlicher Dokumentation von Gesungenem der Urheber von Melodie oder gar Tonsatz verschwiegen bleiben kann und überhaupt nicht immer mit Sicherheit davon auszugehen ist, dass es sich um verschiedene Personen handelt, die für den sprachlichen und den musikalischen Teil verantwortlich sind, bleibt die Differenzierung zwischen kollektiver (im Sinne von nicht wechselseitig interagierender), und kollaborativer (im Sinne von absichtlich zusammenarbeitender pluraler Autorschaft)⁷ ineffektiv. In Situationen, in denen jeglicher Kontext für die Herstellung einer betreffenden Musik unbekannt ist, aber angesichts des Umfangs und der multidisziplinären Verfasstheit des Elaborats – mithin allen Werken mit szenisch-dramatischen Anteilen – zahlreiche Beteiligte angenommen werden können, ist das Konstatieren von »multipler« oder »geteilter« Autorschaft nicht zielführend.

Da Ko-Kreation – um einen weiteren, unspezifisch gebrauchten Terminus anzuführen – generell ein schier unendlich zu differenzierendes Spektrum an Graden und Möglichkeiten umfasst, die mit unterschiedlicher Passgenauigkeit auf musikalische Phänomene der Renaissance zutreffen, wurde in diesem Band auf ein definitiv rigides Begriffsinstrumentarium verzichtet. Das fluide Verwenden der Wörter Gemeinschaftswerk, Zusammenarbeit, Arbeitsteilung, Kooperation, Kollaboration, Kollektivität, Ko-Kreativität spiegelt gewissermaßen das historische Übergangsstadium, in dem die Fallstudien der Beiträge angesiedelt sind. Sie befassen sich mit Praktiken, die noch stark in einem Kunstverständnis wurzeln, das künstlerische Schöpfungen wenn nicht als göttliche Emanationen, so doch als Gemeingut und produktive Allmende verstehen. Selbst wenn ein »auctor« benannt wird und diese Autorschaft eine gewisse Souveränität beim Akt der Hervorbringung zum Ausdruck bringen will, ist sie keinesfalls eine Urheberschaft im Sinne eines Urheberrechts, das erst mit Marktstrukturen sinnvoll zu etablieren war. Dennoch reklamiert die Verknüpfung mit einem Namen

7 So der Vorschlag von Lorenz Adamer, »Überlegungen zum Autorschaftskonzept der Musiker-motetten«, in: *Plurale Autorschaft. Ästhetik der Co-Kreativität in der Vormoderne*, hrsg. von Stefanie Gropper u. a., Berlin 2023, S. 185–202: S. 189, in Übereinstimmung mit Annette Gerok-Reiter u. a., »Einführung«, in: ebda., S. IX–XVII: S. XXX. Davon abweichend geht die Definition von Nacim Ghanbari u. a., »Einleitung«, in: *Kollaboration. Beiträge zur Medientheorie und Kulturgeschichte der Zusammenarbeit*, hrsg. von ders., Paderborn 2018, S. 1–20: S. 14, bei Kooperation von einem »identifizierbaren Gegenüber« aus, bei Kollaboration hingegen vom »Umgang mit Vielheiten«, wenn beispielsweise ganz »unterschiedliche Entitäten und Datensätze miteinander in Verbindung treten«, also das Objekt bzw. Produkt im Zentrum steht.

eine privilegierte Verantwortlichkeit für das Geschaffene, so wie die Nicht-Erwähnung von Partizipanten deren Zurückstellung oder gar Marginalisierung transportiert. Der Übergang zu einem Bewusstsein von geistigem Besitz, gar Allein-Besitz ist dabei fließend und von merkantilen Strukturen, wie sie das Druckzeitalter bereitstellte, befeuert.

Aus dieser Gemengelage heraus und im vollen Bewusstsein, dass praktisch jede musikalische Betätigung auf Voraussetzungen und Beiträgen anderer Personen beruht und mit deren Rezeption rechnen kann, blättern die fünf Aufsätze exemplarisch verschiedene Optionen von musikalisch-künstlerischem Gemeinschaftswirken im 15. und 16. Jahrhundert auf. Den breitgefächertsten Ansatz stellt **Margret Scharrers** Zusammenschau der multimedialen Darbietungen bei einem der spektakulärsten Festereignisse des 15. Jahrhunderts dar. Am Beispiel des so genannten Fasanenbanketts am burgundischen Hof im Jahr 1454 dekliniert sie die verschiedenen Gewerke und künstlerischen Disziplinen durch, deren aufwendige Koordination letztlich in jenes polysensorische »Gesamtkunstwerk« für Auge, Ohr, Nase und Zunge mündete, dessen musikalische Dimension nur eine unter anderen, aber in dieser klassischen Form von Arbeitsteiligkeit essenziell war. Funktionale Anteile wie die Bereitstellung von Musik zum Tanz oder bei Einzügen wären hier zu nennen sowie insbesondere ihre Rolle in szenisch-dramatischen Konstellationen, die auf die vokalen und instrumentalen Ressourcen sowohl der burgundischen Kapelle als auch der weltlichen Musiker in wechselnden Zusammensetzungen zurückgriffen und auch mitunter den männlichen wie weiblichen Hofadel einbanden. Dass es sich bei derartigen Bankett->Events« um organisatorische Großereignisse handelte, geht aus der Bilanzierung der Quellenaussagen hervor. Dabei ist es genau diese Quellenlage, die das Unterfangen einer Rekonstruktion erschwert. So lückenhaft bzw. punktuell Rechnungsdokumente sind, so idealisierend sind die Festberichte. Konkrete Informationen über das Wie der Zusammenarbeit – gerade auch im Vorfeld – darf man nicht erwarten, dafür eine Vorstellung vom Aufwand und Einschätzungen der erwünschten oder tatsächlichen Wirkung. Die Festabläufe folgten einer rituellen Einstimmungs-, sodann einer Überwältigungsstrategie und riefen identifikatorische Werte der Hofkultur auf, um zuletzt in einem politisch-propagandistischen Appell zum (nicht erfolgten) Kreuzzug zu gipfeln. Dieser Kulminationspunkt setzte in starkem Maße auf die emotionalisierende Wirkung der Musik und erlaubt zumindest, ihren hohen Stellenwert innerhalb einer dezidiert kollaborativen Aktion zu bemessen, gleichzeitig aber auch ihren notwendig relationalen

Charakter innerhalb einer disziplinären Konfiguration, die über eine ›Theaterproduktion‹ hinausgeht.

Paul Kolb geht auf eine andere, musik-interne Form von Zusammenwirken ein, die er mit dem Wort »Intervention« erfasst: die Einflussnahme von Schreibern auf die notationstechnische Fixierung von Kompositionen. Als Theoretiker, Komponist, Schreiber und Kapellmeister am Mailänder Dom wirkte Franchinus Gaffurius in einer Musikergruppe, von der er seine und fremde Werke kopieren ließ und deren Schreibgewohnheiten er generell beeinflusste, steuerte und in Notationsweisen lenkte, die in seinem Sinne als Theoretiker waren. Während es hier offenbar eine klare Top-down-Hierarchie gab, die auch bei der Niederschrift von anonym überlieferten Werken aus Gaffurius' mutmaßlichem Umfeld beobachtbar ist, verzichteten Gaffurius und sein Skriptorium ganz offensichtlich auf derartige orthographische Eingriffe bei Kompositionen ihrer ›prominenten‹ Kollegen. Wenn die Notentexte von Josquin Desprez und Gaspar van Weerbeke nicht in Übereinstimmung mit Gaffurius' (strikten) theoretischen Maximen der Unterscheidung von Proportion und Mensur notiert waren (und z. B. Kolor zur Vermeidung von Alteration in perfekten Mensuren statt nur zur proportionalen Beschleunigung als Sesquialtera in imperfekter Mensur eingesetzt war), fühlte er sich nicht befugt, redigierend in sie einzugreifen. Interaktion war zwar auf theoretischer Ebene gegeben, indem Gaffurius diskussionsweise die Zustimmung der Kollegen zu seiner Theorie einholte, sie erstreckte sich aber nicht auf notationspraktische Intervention. Hier bestand eine Scheidung der kollaborativen Aktivitäten: Anders als bei diversen anonymen Sätzen, die notationell emendiert wurden, fühlte sich Gaffurius lediglich auf theoretischer Ebene zu einer Kooperation mit seinen Kollegen berufen. Er respektierte also den Autorwillen nicht nur hinsichtlich der künstlerischen Invention, sondern auch bezüglich der Schriftform.

Auf nachträgliche Änderungen einer komponierten *res facta* bzw. den Umgang mit einzelnen Teilen davon und somit auf diachrone statt synchron interagierende Kooperation geht auch **Esther Dubke** ein. Im Zentrum ihres Beitrags steht die Schaffung von mehrteiligen Werken, die als Komposit nicht notwendig von Zeitgenossen und als Endergebnis noch nicht einmal immer intentional gedacht waren, aber in der Schriftform (und damit als Aufführungsvorlage) zu solchen geworden sind. Diese Zusammenstellungsarbeit war entscheidend bei der Entstehung der Idee einer musikalischen (nicht allein liturgischen) Ordinariusmesse im späten 14. und im 15. Jahrhundert. Die stark divergierenden Kompilationen von zwei und mehr polyphonen Messsätzen in der Handschriftenland-

schaft um 1400 wirft stets die Frage auf, ob überhaupt eine Zyklizität beabsichtigt war, und wenn ja, mit welchem Ziel man diese verfolgte, welche einerseits außermusikalischen, andererseits innermusikalischen Kriterien dafür den Ausschlag gaben und in wessen Händen die Maßnahme der Zusammenführung lag. Zumal es hier – zumindest anfangs – oftmals um (heute) namenlose Beteiligte geht, verschiebt sich die Blickrichtung auf Akteurskollektive, die in einem bestimmten geographischen Raum, Zeitintervall, in einer Institution oder einem identifizierbaren Informationsnetzwerk tätig waren. Anhand zahlreicher Detailprüfungen zu Messsatz-Verknüpfungen illustriert und problematisiert die Verfasserin die diversen Stadien der Überlieferungsvarianten im Spektrum zwischen kompilierender und rekonponierender Kopiaturn und interpretiert den kreativen Umgang mit vorgängigem Material als für den Messzyklus der Zeit gattungskonstitutiven Akt einer pluralen Autorschaft. Faktisch ist hinsichtlich verschiedener musikalischer Parameter eine historische Tendenz zur Kohärenzstiftung, teils sogar Vereinheitlichung zu beobachten, die ›irgendwann‹ dazu führte, die ästhetische Norm eines inneren Zusammenhangs einem einzelnen Autor beim Komponieren einer Messe zu überantworten. Das aber wäre als Prozess von einem funktionalen zu einem ästhetischen Verständnis des Messzyklus zu sehen, innerhalb dessen die singuläre Autorschaft eine immer bestimmendere Rolle übernehmen sollte. Und wenn es nicht so gewesen ist, hat es zumindest die wissenschaftliche Perspektivierung des Phänomens geprägt.

Die beiden letzten Beiträge widmen sich der synchronen Kollaboration beim Entstehen eines musikalischen Werkes. **Philippe Canguilhem** richtet sein Interesse auf jene Praxis, die man im Angelsächsischen als »performative composition« zu benennen pflegt: Der Akt der Komposition vollzieht sich mehr oder weniger in Echtzeit während der Ausführung. Da es sich in den besprochenen Fällen um mehrstimmige Vokalmusik handelt, muss dies zwangsläufig kollaborativ geschehen. Die Praxis ist unter dem Stichwort *Cantare super librum* bekannt und nicht ganz treffend oft als gemeinschaftliche ›Improvisation‹ charakterisiert. Canguilhem schreitet die einzelnen Stationen ab, die junge Sänger in der Renaissance auf ihrem Weg zum Beherrschen des Kontrapunkts passieren. Dieser Weg besteht über weite Strecken im nicht-schriftlichen, lediglich in der Vorstellung visualisierten und rein erklingenden Erfinden von einer oder, mit sich steigendem Schwierigkeitsgrad, mehreren kontrapunktischen Gegenstimmen zu einem Tenor, was je nach Können schlichter oder ornamentierter ausfallen kann. Obwohl sich die Praxis also aus einer satztechnischen Aufgabe herleitet, besteht ihre Herausforderung darin, die Fähigkeit zu entwickeln, sie ohne Papier zu

bewältigen. Diese musikalische Fertigkeit war im Kapellalltag zweifellos von erheblichem Vorteil, erforderte aber in ihrer ausgereiften Form nicht nur exzellent befähigte Sänger und ein gewisses Quantum an Vorbereitung und Absprachen, sondern insbesondere ein gut funktionierendes Kollektiv, dessen Mitglieder über gemeinsame Erfahrung und Empathie verfügen. Hier kommt ein selten thematisierter Aspekt der kollaborativen Arbeit zum Tragen: die psychologische Komponente. So einig sich die Quellen über diesen Sachverhalt sind, bleiben die Hinweise, wie gegenseitige Koordination operationalisiert werden kann, leider spärlich. Lediglich wenige Zeugnisse von nachträglich verschriftlichem *Cantare super librum* haben sich erhalten und lassen einige Rückschlüsse auf die Prozeduren zu.

Zuletzt stellt **Nicole Schwindt** die Frage nach dem quantitativen Verhältnis zwischen singulärer und kollektiver Komposition. Für Letztere steht als Vergleichsmodell das Arbeiten in einer Werkstatt bereit, wie es in den Bildenden Künsten der Zeit etabliert ist, für Ersteres hingegen der humanistische Nimbus der einsamen geistigen Arbeit (wie vielbeschworen bei Nacht). Die marginalen Quellenbelege für gemeinschaftliches Komponieren nähren die Hypothese, dass sich die eremitische Schaffensdisposition schon früh durchgesetzt hat und nicht erst seit der Aufklärung und dem Geniezeitalter das Paradigma individueller Autorschaft sowohl auf produktions- als auch rezeptionsästhetischer Ebene vorherrschend ist, wie häufig zu lesen ist. In den folgenden drei Fallstudien aus chronologisch entfernten Perioden prüft sie die Überlieferungsbedingungen von Doppelzuschreibungen und fragt nach den Motivationen, die die Komponisten zu einer offensichtlichen Kollaboration anregten. Bei Binchois und Dufay könnte es ein zeitökonomischer Grund für arbeitsteiliges Stillen von erhöhtem Musikbedarf im Rahmen von Hochzeitsfeierlichkeiten gewesen sein, bei Agricola und Ghiselin ein Freundschaftsakt und bei Willaert und Jacquet von Mantua ein protonationales Identifikationsbestreben. Welche Situation auch immer den Impuls für die gemeinsam verfassten Werke gab, bleiben sie dennoch individuell und spezifisch begründete Ausnahmen, die die Regel der Urheberschaft eines einzelnen Komponisten bestätigen.

