

# Klaus Pietschmann

## Einführung

Repräsentation im Sinne von Kommunikation und medialer Vermittlung religiöser und politischer Maximen war zu allen Zeiten wesentlicher Bestandteil der Selbstdarstellung der Päpste. Nicht erst die jüngeren Entwicklungen im Vatikan haben gezeigt, dass die Koordinierung dieser öffentlichen Präsenz und Artikulation zwar nicht immer reibungslos verläuft, die allgemeine Anteilnahme und Bereitschaft zur grundlegenden Bewertung regierender Päpste aufgrund von offiziellen Handlungen ebenso wie kleiner Gesten und insbesondere dem Verhalten in zeremoniellen Kontexten aber erheblich ist. Sie war es stets. Auch und gerade das Renaissance-Papsttum, dessen Wahrnehmung durch Zeitgenossen und Nachwelt ohne Übertreibung als schillernd bezeichnet werden darf, ist durch vielfältige mediale Strategien der öffentlichen Selbstdarstellung gekennzeichnet, die prinzipiell dem weltlichen und geistlichen Führungsanspruch des Papsttums insgesamt Rechnung trugen, zugleich aber auch auf Herkunft und Selbstverständnis der einzelnen Amtsträger abgestimmt waren. Seien es die Feierlichkeiten zur spanischen Reconquista, die der Borgia-Papst Alexander VI. abhalten ließ, seien es die Bautätigkeit und urbanistischen Projekte der aus Rom stammenden della Rovere-Päpste Sixtus IV. und Julius II. oder die mediale Vermittlung des 5. Laterankonzils und der Heiligsprechungen asketischer Persönlichkeiten der jüngeren Vergangenheit, mit denen die Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII. ihren Reformeifer zu demonstrieren bemüht waren:<sup>1</sup> Derartige Initiativen zielten unter Einsatz eines breiten Arsenal der Öffentlichkeitsherstellung stets auf die Repräsentation von Schlüssel-funktionen des Papstamtes sowie auf die unverwechselbare Profilbildung der jeweiligen Amtsinhaber; und die adressierte Öffentlichkeit reichte von kurialen und innerkirchlichen Instanzen über Höfe und Hochadel bis hin zur breiten Bevölkerung auf lokaler wie gesamtkirchlicher Ebene.

1 Vgl. u.a. *Hochrenaissance im Vatikan, Katalog zur Ausstellung Bonn (Bundeskunsthalle) 11.12.1998–11.4.1999*, Ostfildern-Ruit 1999; Charles L. Stinger, *The Renaissance in Rome*, Indiana 1985; John Shearman, *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*, London 1972; *Der Medici-Papst Leo X. und Frankreich*, Kgr. Ber. Rom, September 1999, hrsg. von Götz-Rüdiger Tewes und Michael Rohlmann (Spätmittelalter und Reformation. Neue Reihe, 19), Tübingen 2002.

Der Musik wird in diesem Zusammenhang gemeinhin keine vorrangige Rolle beigemessen. Wenn sie in größeren Darstellungen zum Renaissance-Papsttum überhaupt eine Rolle spielt, dann bezogen auf das persönliche Musikinteresse Leos X. oder auf die künstlerische Leistungsfähigkeit und personelle Besetzung des zentralen Klangkörpers am päpstlichen Hof, des Kollegiums der *cantores capellae papae*. Das musikbezogene Engagement der Renaissance-Päpste war allerdings erheblich: Flankierend zu dem Bau der Sixtinischen Kapelle nahm Sixtus IV. eine Neuordnung des Sängerkollegiums vor, im Zuge derer offenbar auch mit der systematischen Archivierung des musikalischen Repertoires begonnen wurde; unter seinem Nachfolger Innozenz VIII. gelangte mit Josquin Desprez – neben weiteren bedeutenden Komponisten – die herausragende Musikerpersönlichkeit der Jahrzehnte um 1500 in die päpstliche Kapelle; und unter Alexander VIII. setzte eine nationale Diversifizierung des Kapellpersonals mit langfristigen Auswirkungen auf das Selbstverständnis und die musikalischen Usancen der päpstlichen Sänger innerhalb wie außerhalb der Liturgie ein.<sup>2</sup> Überwölbt wurde diese Entwicklung, die mit dem enormen Ausbau der Kapellstärke unter Leo X. ihren Höhepunkt fand, von einem wachsenden Musikinteresse innerhalb des Kardinalskollegiums und der Aufnahme musikalischer Kenntnisse in den Kanon kardinalischer Kompetenzen in Paolo Cortesis Traktat *De Cardinalatu* (1510).<sup>3</sup>

- 2 Zu diesen Entwicklungen vgl. u.a. *Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, hrsg. von Richard Sherr, Oxford 1998; ders., »The ›Spanish nation‹ in the papal chapel, 1492–1521«, in: *Early Music* 20 (1992), S. 601–609; ders., *The Papal Chapel ca. 1492–1513 and Its Polyphonic Sources*, Diss. Princeton 1975; Adalbert Roth, *Studien zum frühen Repertoire der päpstlichen Kapelle unter dem Pontifikat Sixtus' IV. (1471–1484). Die Chorbücher 14 und 51 des Fondo Cappella Sistina der Biblioteca Apostolica Vaticana*, Vatikanstadt 1991 (Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta, 1); *Collectanea II. Studien zur Geschichte der Päpstlichen Kapelle*, Tagungsbericht Heidelberg 1989, hrsg. von Bernhard Janz, Vatikanstadt 1994 (Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta, 4).
- 3 Zu Cortesis *De Cardinalatu* vgl.: Nino Pirrotta: »Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy«, in: *JAMS* 19 (1966), S. 127–161; unter Alexander VI. protegierten Ascanio Sforza und Cesare Borgia die Musiktheoretiker Florentius de Faxolis bzw. Carlo Valgulio, vgl. Albert Seay, »The ›Liber Musices‹ of Florentius de Faxolis«, in: *Musik und Geschichte*, Festschrift Leo Schrade zum 60. Geburtstag, Köln 1963, S. 71 bzw. Florentius de Faxolis: *Book on music*, hrsg. und komm. von Bonnie J. Blackburn und Leofranc Holford-Strevens, Cambridge, Mass. 2010 (The I Tatti Renaissance library, 43). Zwischen 1504 und 1508 förderte Kardinal Domenico Grimani den Deutschen Erasmus von Höritz (Claude V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven u. a. 1985, S. 283 f.). Seit 1509 beschäftigte sich Richard Pace im Auftrag des Kardinals Bainbridge mit musikgeschichtlichen Studien (David S. Chambers, *Cardinal Bainbridge in the Court of Rome: 1509 to 1514*, Oxford 1965, S. 118 f.). Vgl.

Der Ausbau der päpstlichen Sängerkapelle und die damit zweifellos verbundene Aufwertung liturgischer Vokalpolyphonie am Papsthof steht im zeitlichen Zusammenhang mit vergleichbaren Initiativen größerer Höfe in ganz Europa; exemplarisch benannt seien nur die Kapellgründungen bzw. -erweiterungen in Mailand, Ferrara, Buda oder Heidelberg seit den 1470er Jahren oder insbesondere die Aufrichtung der üppig ausgestatteten Hofkapelle Kaiser Maximilians um 1496. Einen wesentlichen Hintergrund bildeten dabei Sakralisierungsbestrebungen weltlicher Fürsten, die ausgehend von einer theologischen Aufwertung geistlicher Mehrstimmigkeit der Musik im Rahmen von Andacht und Liturgie ein transzendierendes Potential zuschrieben. Die prinzipielle Gleichsetzung des Lobgesangs der Seligen und sogar Christi selbst mit der auch im Diesseits praktizierten Kirchenmusik, die der *musica coelestis* nur um graduelle Abstufungen unterlegen sei, wurde von Autoren wie Bartolomeo Rimberty oder Celso Maffei mit auffälliger Selbstverständlichkeit vertreten; und dass letzterer seine *Delitiosa explicatio de sensibilibus deliciis paradisi* (1504) Julius II. widmete, zeugt von der Verankerung dieser Auffassung auch und gerade im päpstlichen Umfeld.<sup>4</sup> Die mitunter scharfe Polemik gegen diese Sichtweise und die daraus resultierende, kostspielige Professionalisierung des Kapellwesens wurde in humanistisch-reformorientierten Kreisen allerdings mit noch größerem Nachdruck artikuliert und richtete sich gelegentlich auch gegen die Kurie. Glaubt man dem Bericht des Giovanni Battista Poggio, verglich der Kardinal Domenico Capranica bereits im Pontifikat Martins V. dessen Sängerschaft mit einer Schweineherde, die nur Geschrei, aber keine Textinhalte vernehmen lasse.<sup>5</sup>

Kritiken wie diese lassen über die grundsätzliche Skepsis hinaus erahnen, welchen Schwierigkeiten sich die Implementierung polyphoner Ordinariumsvertonungen und Motetten in das komplexe liturgische Zeremoniell am Papsthof gegenüber sah. Verschiedentlich wurde auf kritische Aufzeichnungen päpstlicher Zeremonienmeister hingewiesen, die mangelnde Textverständlichkeit als Ursache für Störungen im korrekten Ablauf der Zere-

ferner Raffaele Brandolini, *On Music and Poetry (De musica et poetica, 1513)*, übers. und hrsg. von Ann E. Moyer und Marc Laureys, Tempe, Arizona 2001 (Medieval and Renaissance Texts and Studies, 232), S. 106f.

4 Vgl. Klaus Pietschmann: »Engelscher Gesanck«. Vokalpolyphonie und Herrscherkult in der Messe im 15. Jahrhundert«, in: *Polyphone Messen im 15. und 16. Jahrhundert. Funktion, Kontext, Symbol*, hrsg. von Andrea Ammendola, Daniel Glowotz und Jürgen Heidrich, Göttingen 2012, S. 21–37.

5 Rob C. Wegman, *The Crisis of Music in Early Modern Europe, 1470–1530*, New York 2008, S. 24 und passim.

monien ausmachten.<sup>6</sup> Noch tiefergehendere Fragen zur medialen Rolle mehrstimmiger Musik innerhalb päpstlicher Repräsentationsbestrebungen im Gottesdienst wirft der bekannte Eintrag im Diarium des päpstlichen Zeremonienmeisters Johannes Burckard zur *capella papalis* am 2. Adventssonntag des Jahres 1492 auf:

Die Sänger unserer Kapelle, angestachelt durch den Kardinal-Vizekanzler, wollten nach dem Offertorium ein neu komponiertes Lob zu Ehren des Papstes singen; nachdem durch meinen Kollegen der Wille des Papstes in dieser Angelegenheit übermittelt worden war, der den Gesang nicht an diesem Tag ausgeführt haben wollte, sondern ihn für einen anderen und in seinem Gemach akzeptierte, sangen sie den Lobgesang nicht.<sup>7</sup>

Musikalische Performanz sollte hier zum Medium päpstlicher Repräsentation werden. Die päpstlichen Sänger beabsichtigten, den gut drei Monate zuvor gekrönten Borgia-Papst Alexander VI. in eine Reihe mit den römischen Kaisern zu stellen, seine Tugenden zu rühmen und ihn hochleben zu lassen – auch diese Kenntnis verdanken wir Burckard, der den Text der ansonsten nicht überlieferten Motette von Johannes Tinctoris in seinem Diarium mitteilte.

Vordergründig dokumentiert der Bericht einen typischen Konfliktfall im Papstzeremoniell: Ein in dieses Zeremoniell eingebundener Akteur (bzw. eine Gruppe von Akteuren) will den ihm protokollarisch zugewiesenen Handlungsspielraum zu einer genau berechneten, aus seiner Sicht legitimen Grenzüberschreitung nutzen, um sich während des Offertoriums vor dem Papst und seinem Hofstaat in besonderer Weise in Szene zu setzen. Mochte die Einschaltung dieser musikalischen Huldigung aus Sicht der Sänger und des Vizekanzlers Ascanio Sforza durch die nur kurze Zeit zurückliegende Papstkrönung gerechtfertigt sein, so verfügte Alexander die Verlegung in seine Privatgemächer, einen für besagte Akteure sicherlich weniger attraktiven zeremoniellen Rahmen. Einen Präzedenzfall könnte Marbriano de Ortos

6 Eigene Übersetzung nach Arnold Schering, »Musikalisches aus Joh. Burckards *Liber notarum* (1483–1506)«, in: *Festschrift für Johannes Wolf zu seinem sechzigsten Geburtstage*, hrsg. von Walter Lot, Helmuth Osthoff und Werner Wolffheim, Berlin 1929 (Ndr. Hildesheim 1978), S. 171–175; Richard Sherr, »The Singers of the Papal Chapel and Liturgical Ceremonies in the Early Sixteenth Century: Some Documentary Evidence«, in: *Rome in the Renaissance: the City and the Myth*, hrsg. von P. A. Ramsey, New York 1979, S. 249–264.

7 Übersetzung nach *Johannis Burckardi Liber Notarum*, 2 Bde., hrsg. von Enrico Celani Città di Castello 1906–1942 (Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*. Nuova Edizione, 32, 1), Bd. 1, S. 376. Vgl. hierzu auch die Beiträge von Jörg Bölling und Thomas Schmidt-Beste in diesem Band (mit weiteren Literaturangaben).

Marienmotette »Salve regis mater« gebildet haben, die Alexander explizit der Fürsprache der Gottesmutter empfiehlt und Eingang in das Chorbuch I-Rvat C.S. 35 gefunden hat, ein gewichtiges Indiz dafür, dass die Motette im Rahmen einer Papstmesse erklungen ist.<sup>8</sup>

Der Fall verweist zugleich auf grundsätzliche Problemfelder, die die Rolle der Musik am Papsthof und weitergehend ihr mediales Potential im Rahmen herrschaftlicher Repräsentation im ausgehenden 15. Jahrhundert betreffen. Nach Volker Depkat umfasst die Mediengeschichte »die Geschichte von Zeichensystemen und Informationsträgern, ihre Formen und Inhalte, ihre Macher und ihr Publikum«<sup>9</sup>; demnach rücken im gegebenen Fall primär der panegyrische Text und seine Vertonung, die Darbietung durch die Sänger sowie die adressierten Rezipienten in den Blickpunkt, und es erheben sich mehrere grundlegende Fragen, die auf jede andere Motettenaufführung im liturgischen Kontext übertragbar sind:

1. In welchem Verhältnis stehen Textaussage und kontrapunktische Faktur, die, so darf auch in Unkenntnis der Komposition des Tinctoris angenommen werden, den auditiven Mitvollzug dieses Textes kaum als primäres Ziel verfolgt haben dürfte? Wenn aber die Textaussage im performativen Vollzug nicht im Vordergrund stand, worin bestand dann die mediale Funktion der Musik bei der Aufführung einer solchen Motette?

2. Einzubeziehen sind dabei freilich auch weitere mediale Komponenten, die an diesem Vorgang beteiligt sind, so insbesondere die verschriftlichten Repräsentationen von Musik und Text, die die Grundlage der Aufführung bildeten und an ihrer Vermittlung beteiligt waren. Hierbei handelt es sich primär um die Musikhandschriften der Sänger, die seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert offenbar erstmals systematisch archiviert wurden; gleichzeitig wurden sie über ihre praktische Funktion hinaus zu zentralen, vom Publikum visuell wahrnehmbaren Aufführungskomponenten, wie etwa verschiedenen Bildquellen oder auch dem explizit formulierten Wunsch von Auftraggebern zu entnehmen ist, die Sänger mögen im Rahmen ihrer Auf-

8 Jesse Rodin, *Josquin's Rome. Hearing and Composing in the Sistine Chapel*, Oxford 2012, S. 111 u. passim.

9 Volker Depkat, »Kommunikationsgeschichte zwischen Mediengeschichte und der Geschichte sozialer Kommunikation. Versuch einer konzeptionellen Klärung«, in: *Medien der Kommunikation im Mittelalter*, hrsg. von Karl-Heinz Spieß, Stuttgart 2003 (Beiträge zur Kommunikationsgeschichte, 15), S. 9–48: S. 9.

tritte »cum libris eorumdem cantorum« singen.<sup>10</sup> Wie interagierte also die Handschriftenproduktion in Notationsweise, Textierung und Ausstattung mit der Performanz des Notats?

3. Der fragliche Fall legt ferner nah, dass gesungene Texte zusätzlich separat übermittelt wurden – wurde das auditive Erleben auf diese Weise entsprechend vorbereitet oder begleitet? Auch wenn sich eine solche Praxis kaum dokumentiert findet, so hat man die Möglichkeit solcher supplierenden Vermittlungsebenen prinzipiell in Betracht zu ziehen; und man könnte zugespitzt sogar die Frage aufwerfen, ob es nicht primär dieser Kommunikationsweg war, über den die inhaltliche Kernaussage einer Motette vermittelt wurde.

4. Schließlich erweist sich auch das Geflecht zwischen »Machern und Publikum« als ausgesprochen komplex: In welchem Verhältnis standen im gegebenen Fall die Sänger, der Auftraggeber (sofern Ascanio Sforza überhaupt als solcher gelten kann) und der Komponist Tinctoris zum Papst und der höchst differenzierten Teilnehmerschaft der *capella papalis* sowie weiteren potentiellen Rezipienten der vermutlich in Abschriften zirkulierenden Motette?

Wie Thomas Lentes herausgestellt hat, zielt die Ästhetik der Religion auf zwei Grundaspekte religiöser Ausdrucksformen:<sup>11</sup> Auf Objekte, Gesten oder Handlungen, sofern sie dem Transzendenten Gestalt verleihen, sowie auf die Wahrnehmung der Mitglieder der Religion und der daran beteiligten Sinne. Christliche Liturgie und Kunst zielen damit immer auf die Medialisierung des Heiligen an sich. Dissens bestand im Mittelalter freilich darüber, ob und wie Gott in den wahrnehmbaren Dingen anwesend sei und wie der Mensch sich in der Begegnung mit diesen Medien Gott nähern und angleichen könne. Die Gratwanderung bestand in der Wahrung der Transzendenz des Göttlichen bei gleichzeitiger Verleihung von medialer Präsenz im Diesseits. In Bezug auf Bildtheologie und Bildfrömmigkeit wurde dieses Problemfeld umfänglich untersucht und diskutiert – die Beschäftigung mit einem so verstandenen medialen Charakter der Musik steht demgegenüber noch relativ

10 Vgl. Klaus Pietschmann, *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform. Die päpstliche Kapelle und ihr Repertoire im Pontifikat Pauls III. (1534-1549)*, Vatikanstadt 2007 (Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta, 11), S. 182.

11 Vgl. auch zum Folgenden: Thomas Lentes, »Der mediale Status des Bildes. Bildlichkeit bei Heinrich Seuse – statt einer Einleitung«, in: *Ästhetik des Unsichtbaren: Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*, hrsg. von David Ganz und Thomas Lentes, Berlin 2004 (KultBild, 1), S. 13–74.

am Anfang und erfolgte allenfalls im Zusammenhang mit andachtsfördernden Hörweisen geistlicher Musik.

Inwiefern aber lässt sich Musik als Klangphänomen im 15. und 16. Jahrhundert überhaupt medial verstehen? Einen Anknüpfungspunkt bietet ein kurzes Zitat aus dem *Sermo de triplici Christi Nativitate* des Hl. Bernardino von Siena. In seinen Worten kam mit der Geburt Christi »die Ewigkeit in die Zeit, das Unermessliche in die Messbarkeit, der Schöpfer in die Kreatur, Gott in den Menschen, das Leben in den Tod, die Glückseligkeit in das Elend, das Unfigürliche in die Figur, das Unerzählbare in die Rede, das Unerklärbare in die Sprache, das Unbegrenzte in den Raum, das Unsichtbare in das Sichtbare, das Unhörbare in den Ton, das Geruchlose in den Geruch, das Unschmeckbare in den Geschmack, das Unberühbare in die Berührung«; der artifex hat sein eigenes Kunstwerk betreten.<sup>12</sup>

Begreift man in Anlehnung an Bernardino die Musik als Teil dieses artificiums Gottes und des Ringens um die Aktualisierung der Menschwerdung Christi mit all den damit verbundenen Heilserwartungen, so zeichnet sich ein mehrschichtiger Medialisierungsvorgang ab: Erstens kommt mit der Musik das »Unermessliche« wohl am unmittelbarsten »in die Messbarkeit« und damit das »Unhörbare« in den »Ton«: Die klingende Musik wird entsprechend der platonisch-boethianischen Tradition des mittelalterlichen Musikverständnisses zum Medium der zahlhaft geordneten, harmonischen Allmacht Gottes, und die *musica mensurata* bzw. *mensurabilis* macht die metaphysische, unhörbare musikalische Ordnung im messbaren und berechenbaren Ton auditiv erfahrbar. Zweitens wird die Musik zur medialen Repräsentation des ebenfalls unhörbaren himmlischen Lobgesangs im *cantus planus* und *figuratus*. Drittens wird sie andererseits zum Medium des »Unerklärbaren« im gesungenen Wort – und es versteht sich von selbst, dass bei einer Betonung dieser Auffassung der Textverständlichkeit besondere Bedeutung beigemessen wurde. Viertens schließlich versteht sie sich als affizierendes Medium des Unerzählbaren in der musikalisch-rhetorischen Rede – eine Dimension, die sich just in den Jahrzehnten um 1500 abzuzeichnen beginnt.

Es sind im wesentlichen diese Parameter, die es hinsichtlich einer musikalischen Performanz auch und gerade im Spektrum der päpstlichen Repräsentation zu berücksichtigen gilt – einer Repräsentation, die aufgrund der vom Papsttum beanspruchten Stellvertreterschaft Christi der Realpräsenz

12 Zitiert nach: ebda., S. 13.

denkbar nahe kommt. Eine um 1500 vorherrschende Auffassung artikuliert sich etwa in der Beschreibung der *maiestas papalis* von Zacharias Ferreri: In dem an Leo X. gerichteten, von Dantes *Divina Commedia* inspirierten *Lugdunense Somnium*, das eine Kurienreform auf der Grundlage eben jener *maiestas* fordert, schildert der Autor einen Traum, in dem er zusammen mit Dante die Sixtinische Kapelle betrachtet habe:

Wir betreten das Heiligtum, erhabene Klänge hallen im Raum wider, brandenden Wellen gleich, die von den Felsen zurückgeworfen werden und unter gewaltigem Schall und großartigem Gebrüll dröhnen. Wir streben weiter, und schon wird eine wunderbare Schar von Kirchenvätern am hohen Altar sichtbar und dazu eine lange Reihe von Priestern, die mit purpurnen oder weißen Gewändern prächtig angetan die heiligen Riten vollziehen. Und jetzt sehen wir den von Gold und Edelsteinen funkelnden Medici-Papst, das gekrönte Haupt emporgerichtet, und in himmlisches Licht getaucht sitzt er auf dem erhabenen Thron und alle rufen ihm zu aus einer Kehle: ›Es lebe Leo, der höchste aller Hirten, unsterblich in Ewigkeit‹.<sup>13</sup>

Erscheint die Papstliturgie hier als vollendetes Abbild der himmlischen Liturgie und damit die Kirchenmusik als Medium des himmlischen Lobgesangs, so setzt sich in den folgenden Jahrzehnten speziell unter den Reformpäpsten der Mitte des 16. Jh. die Auffassung einer primär wort- und affektorientierten Kirchenmusik auch am Papsthof durch. Dass in diesem Zusammenhang neben der Stilisierung Palestrinas zum Retter der Kirchenmusik auch eine Rückbesinnung auf die Kompositionen von Josquin Desprez erfolgte, verweist aber zugleich darauf, dass die Wurzeln dieser wortgebundenen, rhetorisch-affizierenden Medialität der Vokalpolyphonie ebenfalls in den Jahrzehnten liegen, denen dieser Band gewidmet ist.

Ungeachtet einer umfänglichen Auseinandersetzung mit der Rolle der Musik innerhalb der politisch-symbolischen Kommunikation weltlicher und geistlicher Höfe des 15. und 16. Jahrhunderts herrscht über ihre mediale Qualität und Funktionalität nach wie vor erhebliche Unklarheit. So lag das Hauptaugenmerk der bisherigen Untersuchungen neben der Sondierung der Entstehungs- und Aufführungszusammenhänge einzelner Kompositionen insbesondere auf den spezifischen musikalischen Gestaltungsstrategien.<sup>14</sup> Daneben erfuhr die Chorbuchüberlieferung des Kapellarchivs eine umfängliche Aufarbeitung, und auch die Rolle musikalischer Anteile innerhalb des

13 Zitiert nach: Adalbert Roth, »Liturgische Musik im Dienste der *maiestas papalis in re divina*«, in: Hochrenaissance im Vatikan (wie Anm. 1), S. 162–170: S. 170.

14 So zuletzt insbesondere Rodin (wie Anm. 8).



Papstzeremoniells hat eine grundlegende Klärung erfahren.<sup>15</sup> Erst in jüngerer Zeit wurden bezogen auf andere Höfe Versuche unternommen, das fragliche Repertoire innerhalb des größeren Spektrums der spätmittelalterlichen Herrschaftsrepräsentation zu verorten und zu einem vernetzten Verständnis der Rolle der Musik im medialen Diskurs einer Epoche zu gelangen, die von grundlegenden, bezogen auf Bilder und verbale Kommunikation vielfach beschriebenen Umbrüchen geprägt war; so haben etwa neuere Untersuchungen von Larry A. Silver oder David J. Rothenberg zum Stellenwert der Musik am Hof Maximilians I. die nachhaltige Integration musikalischer Mittel in die multimediale Inszenierung kaiserlicher Herrschaftsansprüche um 1500 verdeutlicht.<sup>16</sup>

Im vorliegenden Band bildet der Beitrag von Nikolaus Staubach den Ausgangspunkt, der auf der Grundlage eines dreistufigen Modells aus Virtus-Repräsentation, Maiestas-Repräsentation und Indulgenzpropaganda die wesentlichen Grundzüge päpstlicher Repräsentation darlegt – ein Modell, das aus musikgeschichtlicher Sicht viele Anknüpfungspunkte bietet. Philine Helas rückt die bildliche Repräsentation von Musik und Musiziersituationen im Rom der Renaissance in den Blick, die in den Jahrzehnten um 1500 eine enorme Erweiterung und Differenzierung erfuhr. Die Zugangsmöglichkeiten zu Raum-, Zeit- und Medialitätskonzepten in der klingenden sowie schriftlich fixierten Musik selbst untersucht Fabian Kolb anhand von papstbezogenen Kompositionen des 14. und 15. Jahrhunderts und liefert damit zugleich eine Folie für die Kontinuitäten und Diskontinuitäten in der Hochrenaissance. Der Rolle musikalischer Anteile in der Zeremonialliteratur dieser Jahrzehnte um 1500 sind die Ausführungen von Melanie Wald-Fuhrmann gewidmet, in denen sie den überzeremoniellen Repräsentationscharakter dieser nicht eindeutig festgelegten akustischen Anteile päpstlicher Selbstdarstellung herausstellt. Der dabei sich abzeichnende ephemere Charakter des musikalischen Repertoires wird von Thomas Schmidt-Beste aufgegriffen und am Beispiel ausgewählter Motetten mit Huldigungscharakter vor allem aufgrund der Überlieferungslage untersucht,

15 Neben der in Anm. 2 genannten Literatur vgl. insbesondere Richard Sherr, *Papal Music Manuscripts in the late 15th and early 16th centuries*, Neuhausen-Stuttgart 1996, und Jörg Bölling, *Das Papstzeremoniell der Renaissance. Texte – Musik – Performanz*, Frankfurt am Main 2006 (Tradition – Reform – Innovation, 12).

16 Larry A. Silver, *Marketing Maximilian. The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*, Princeton 2008; David J. Rothenberg, »The Most Prudent Virgin and the Wise King: Isaac's Virgo prudentissima Compositions in the Imperial Ideology of Maximilian I«, in: *The Journal of Musicology* 28 (2011), S. 34–80.

die ihre traditionsstiftende Rolle für die päpstlichen Sänger dokumentiert. Ausgewählte Motetten der Jahrzehnte um 1500 stehen auch im Zentrum des Beitrags von Jörg Bölling, der sie in ihrem zeremoniellen Kontext am Papsthof ebenso verortet wie innerhalb der korporativen Frömmigkeitspraxis des päpstlichen Sängerkollegiums. Zuletzt verdeutlicht Agnese Pavanello in ihrer Fallstudie zu Gaspar Weerbeke dessen Schlüsselrolle für die Etablierung eines spezifischen, den Erfordernissen des Papsthofs entsprechenden Repertoires in den Jahren nach 1482. Alle Beiträge kreisen damit aus unterschiedlichen fachlichen und methodischen Perspektiven die ephemer-flüchtige, in ihrer schriftlichen Fixierung zugleich dauerhafte Vielschichtigkeit und mediale Dimension der Musik im Umfeld des Papsthofs der Renaissance näher ein und zeigen Zugänge zu einem komplexen Problemfeld auf, das als wesentlicher Bestandteil der päpstlichen Repräsentation um 1500 und darüber hinaus zu gelten hat.