

Klaus Pietschmann

Musik für die Sinne  
Zum Funktionsspektrum von Hohelied-Motetten  
des 15. Jahrhunderts

»Gustate et videte quoniam suavis est Dominus« – dieser bekannte Vers des 33. Psalms fokussiert die ausgeprägte sinnliche Komponente der Gotteserfahrung, die über die biblische Tradition dem Christentum a priori eingeschrieben ist. Die transzendierende Ausrichtung der sensorischen Wahrnehmungsformen bot dabei stets ein wichtiges Instrument kirchlicher Selbst- und Sozialdisziplinierung, war jedoch zugleich immer wieder anfällig für Grenzüberschreitungen, die als Fehldeutungen, Profanierungen oder gar Exzesse gedeutet wurden. Eine solche Intensivierung sinnenorientierter Frömmigkeit erfolgte auch und gerade im Spätmittelalter: Dem Auge boten sich die Protagonisten der Bibel und der Heiligenviten in stetig wachsendem Farbenreichtum und realistischerer Darstellungsweise dar; die Düfte, die verstorbenen Heiligen und Reliquien zugeschrieben wurden, nahmen in den Beschreibungen an Süße und Wirkmächtigkeit stetig zu; Bernsteinrosenkränze erfreuten sich einer enormen Beliebtheit, da sie dem Gebet eine gleichermaßen olfaktorische wie taktile Dimension eröffneten; Fronleichnamskult und Gemeindekommunion, womöglich sub utraque species, wandten sich an den Geschmackssinn. Es galt dabei – in den Worten Pierre d’Aillys – »divinas aeternorum praemiorum delectationes jam quodammodo experimentaliter attingere, et eorum suavitatem delectabiliter sapere« (»die Freuden der ewigen göttlichen Belohnungen schon jetzt durch Erfahrung zu erreichen und ihre Süße zur Erfreuerung zu kosten«).<sup>1</sup> Die zentrale Bedeutung, die dem menschlichen Sensorium ausgehend von mystischen Denktraditionen für die emotionale Intensivierung von Gebetspraktiken zugeschrieben wurde und auch in der frühen Neuzeit etwa in den Meditationsübungen des Ignatius von Loyola virulent blieb, fand in der jüngeren Vergangenheit ein wachsendes Interesse von literatur-

1 Pierre d’Ailly, *Compendium contemplationis*, III,11, in: ders., *Opuscula spiritualia*, Douai 1634, S. 134.

und kunsthistorischer Seite.<sup>2</sup> Mit Einschränkungen gilt dies auch für den breiten theologischen Diskurs um die Frage, ob die Sinne auch im Jenseits vorhanden seien und – wie die Seligen – daselbst verherrlicht würden.<sup>3</sup>

Es liegt nah, vor diesem Hintergrund die Rolle des Hörsinns im Kontext solcher spiritueller aufgeladener Gebetspraktiken in einen Zusammenhang mit den Entwicklungen der geistlichen Musik im 15. Jahrhundert zu stellen, jedoch wurde ein solcher Ansatz bislang kaum systematisch verfolgt. Zwar fand das musikalische Hören im Spätmittelalter nach ersten Studien Arnold Scherings und Heinrich Besseler seit den 1990er Jahren wieder ein verstärktes Forschungsinteresse, jedoch wurde dabei primär eine durch die zeitgenössische Musiktheorie geleitete Perspektive gewählt, unter weitgehender Ausblendung des theologisch-frömmigkeitsgeschichtlichen Sinnendiskurses.<sup>4</sup> Die zentrale Fragestellung war dabei in aller Regel, welche Aspekte der musikalischen Faktur von einem zeitgenössischen Publikum wahrgenommen werden konnten oder auch sollten. Die umgekehrte Frage, ob und in welcher Weise sich die Musik ihrerseits einem verstärkten religiösen Bedürfnis nach auditiven Reizen anpasste, wurde dabei kaum verfolgt.

Dabei legt einen solchen Ansatz allein die Tatsache nah, dass seit dem späten 14. Jahrhundert vor allem in höfischen Kontexten wohl ausgehend von England und Burgund der überaus kostspielige Aufbau einer personellen Infrastruktur für die Produktion geistlicher Musik erfolgte und in diesem Rahmen kompositorische Verfahren entwickelt wurden, die offenkundig auf jenes Bedürfnis nach auditiven Reizen reagierten. Der »pankonsonante Stil« Dunstaples, das neue Streben nach Klanglichkeit unter dem Eindruck der »contenance angloise« und die Tendenz zu einer Ausbalancierung der melodischen Strukturen ließen sich auch und gerade vor einem solchen Hintergrund verstehen. Vordergründig

2 Vgl. u. a. Niklaus Largier, »Inner Senses – Outer Senses: The Practice of Emotions in Medieval Mysticism«, in: *Codierungen von Emotionen im Mittelalter*, hrsg. von C. Stephen Jaeger u. a., Berlin 2003 (Trends in Medieval Philology, 1), S. 3–15; Joseph Imorde, *Affektübertragung*, Berlin 2004, insbes. S. 59–78.

3 Vgl. etwa Colleen McDannell und Bernhard Lang, *Heaven: A History*, New Haven 2001.

4 Arnold Schering, »Über Musikhören und Musikempfinden im Mittelalter«, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 28 (1922), S. 41–56; Heinrich Besseler, »Grundfragen des musikalischen Hörens«, in: *Jahrbuch Peters für 1925* 13 (1926), S. 35–52; Sarah Fuller, »On Sonority in Fourteenth-Century Polyphony: Some Preliminary Reflections«, in: *Journal of Music Theory* 30 (1986), S. 35–70; *The Musical Quarterly* 82 (1998), H. 3–4: *Music as Heard: Listeners and Listening in Late-Medieval and Early Modern Europe (1300–1600)*, hrsg. von Rob C. Wegman, S. 427–691; Bonnie J. Blackburn, »For Whom Do the Singers Sing?«, in: *Early Music* 25 (1997), S. 593–609; Jeffrey Dean, »Listening to Sacred Polyphony c. 1500«, in: *Early Music* 25 (1997), S. 611–636; Tess Knighton, »Spaces and Contexts for Listening in 15th-century Castile: The Case of the Constable's Palace in Jaén«, in: *Early Music* 25 (1997) S. 661–677.

mag eine solche Feststellung trivial anmuten; zudem birgt die Aufstellung einer simplen Gleichung zwischen Sinnenlust und Klanglichkeit die Gefahr grober Verkürzungen. Vor diesem Hintergrund empfiehlt sich eine nähere Betrachtung von Vertonungen von Texten aus dem Hohelied, deren besondere Rolle im Rahmen jener von mystischer Spiritualität durchdrungenen Gebetspraktiken unstrittig ist und eine entsprechende Musikalisierung geradezu herausforderte.<sup>5</sup>

Ein weiterer Faktor tritt hinzu. Die Evokation klanglicher Süße im Gottesdienst zur Erbauung der Zuhörer erscheint nur dann gerechtfertigt, wenn diese klangliche Süße als Repräsentation dessen wahrgenommen wird, worauf sie verweist: die »suavitas« des Himmelreichs und damit die Musik der Seligen im Sinne einer Klang gewordenen *musica caelestis*. Eine solche Evokation erscheint angesichts des mit ihr verbundenen Anspruchs keineswegs unproblematisch, da sie letztlich auf eine massive spirituelle Überhöhung des Kontextes abzielt, in dem sie sich vollzieht. Oder anders gesagt: Die klangliche Süße einer Kantorei impliziert die Sakralisierung desjenigen, dem sie untersteht, d. h. des jeweiligen Hofes bzw. seines Oberhauptes.

Das hier sich abzeichnende Bedeutungsspektrum einer auf auditiven Reiz zielenden geistlichen Vokalpolyphonie soll der Gegenstand der nachfolgenden Ausführungen sein. In einem ersten Teil werden einige bislang unbeachtete theologische Standpunkte zu den sinnlichen Qualitäten himmlischer Musik vorgestellt, die sich deutlich an irdischen Klangvorstellungen orientieren und – so die These – ein ausgeprägtes herrschaftssymbolisches Potential aufweisen. Hieran anknüpfend wird anhand einiger bekannter Beispiele zu zeigen sein, in welchem Maße die Zeitgenossen dieses Potential erfassten und in der Sakralmusik die Option einer transzendierenden Repräsentation erkannten. Am Beispiel einiger Hoheliedmotetten soll dann konkret untersucht werden, in welcher Weise einzelne Komponisten auf diese Auffassungen reagierten – aufgrund der prägnanten Verbalisierung sinnlicher Reize werden dabei Motetten über die Antiphon *Tota pulchra es* Gegenstand der Untersuchung sein.

\*

5 Zur besonderen Bedeutung der Hoheliedkommentare für diesen Zusammenhang vgl. N. Largier, *Inner Senses* (wie Anm. 2). Eine neuere Studie zu den mittelalterlichen Hoheliedvertonungen berücksichtigt diesen Aspekt kaum: Jürg Stenzl, *Der Klang des Hohen Liedes. Vertonungen des »Canticum Canticorum« vom 9. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts*, 2 Bde., Würzburg 2008 (Salzburger Stier, 1).

Die weite Verbreitung und langfristige Rezeption bislang kaum ausgewerteter spätmittelalterlicher Manuale mit Gebets- und Kontemplationsübungen wie etwa den *Septem gradus orationis* von David von Augsburg oder *De septem itineribus aeternitatis* von Rudolf von Biberach lassen keinen Zweifel daran, dass mystische Erfahrungen und ein spiritueller Dialog der Seele mit Gott ein zentrales Anliegen der täglichen Gebetspraxis der Gläubigen unabhängig von ihrer sozialen Zugehörigkeit darstellten. Die Idee eines solchen inneren Dialogs findet sich bereits bei Augustinus, in dessen *Confessiones* nicht nur von solchen Gebetserfahrungen die Rede ist, sondern dabei zugleich auch schon der Musik eine zentrale Rolle zugewiesen wird: In der Darstellung des Augustinus ist es die auditive Wahrnehmung, die zur Gottnähe führt. Andere griechische Theologen wie insbesondere Origen und Gregor von Nyssa präzisierten diese sinnliche Gotteserfahrung, die der intellektuellen gleichgeordnet wird, indem sie die äußeren von den inneren, zur Kontemplation der göttlichen Reize fähigen Sinne abgrenzten – ein Denkmodell, das insbesondere im Kontext von Hohelied-Kommentaren entwickelt wurde und das gesamte Mittelalter hindurch gültig blieb. Die Brücke zwischen inneren und äußeren Sinnen, wie sie beispielsweise Bonaventura beschreibt, bilden geistliche Übungen wie etwa die regelmäßige gemurmelte (>geschmeckte<), geschriebene, geklopfte oder gesungene (also visuelle, taktile und auditive) Reproduktion geistlicher Texte. Die Grenzen zwischen der inneren und äußeren sinnlichen Wahrnehmung geraten dabei immer wieder ins Schwimmen, da es letztlich dieselben Emotionen sind, die ausgelöst werden.

Besonders deutlich wird diese Vermischung der inneren und äußeren Sinnlichkeit in einem Strang theologischer Abhandlungen, die sich mit der Vergleichbarkeit irdischer und jenseitiger Sinneswahrnehmung befassen. Auf der einen Seite stehen hierbei Autoren wie der Dominikaner Bartolomeo Rimbertyni oder die Regularkanoniker Matteo Bosso und Celso Maffei, die die Frage einer Charakterisierung und Hierarchisierung der Sinne auf die himmlische Sphäre projizieren und hieraus implizite Rückschlüsse für das Diesseits ableiten.<sup>6</sup> Dabei wird auch der Gesang der Seligen in eine direkte Relation zur irdischen Musizierpraxis gestellt.

Ähnlich wie der im Florentiner Konvent von S.Marco 1466 verstorbene Dominikaner Rimbertyni, dessen *Tractatus de glorificatione sensuum in paradiso*

6 Vgl. zum Musikverständnis dieser auch Klaus Pietschmann, »Engelscher Gesanck«. Vokalpolyphonie und Herrscherkult in der Messe im 15. Jahrhundert«, in: *Polyphone Messen im 15./16. Jahrhundert. Funktion, Kontext, Symbol*, Kongressbericht Münster 2010, hrsg. von Jürgen Heidrich, Göttingen, im Druck; ders., »The Sense of Hearing Politicized: Musical Abilities of the Saints in 15th-Century Theological Thought«, in: *Religion and the Senses in Early Modern Europe*, hrsg. von Wietse de Boer und Christine Göttler, Leiden, im Druck (Intersections).

die »consonantia harmonica« des Himmelreichs in den Termini der zeitgenössischen mehrstimmigen Musikzierpraxis beschreibt,<sup>7</sup> rückt auch der aus Verona stammende Prior der Badia Fiesolana Matteo Bosso (1427–1502)<sup>8</sup> in seinem 1491 in Florenz gedruckten *De veris et salutaribus animi gaudiis dialogus* die emotionalen Wirkungen der irdischen Musik in einen engen Zusammenhang mit der Musik der Engel und Heiligen im Paradies:

Sed tantus hic sonus et tam suavissimus cantus: quod dulcissime sanctorum aures demulceat iam satis suspicari possumus ex harmonia et numeris inventis humanitus. Nam si ictus aeris et nervorum concentus: si vocum varietas et circumflexio: si lirae: cithare: tube cimbala: organa: omnia quidem hominum inventa et manufacta tam suavi sono et mellifluis modis aures implent: et saepe ad intimum sensum penetrant: et animorum motus concitant atque impellunt ... quales illas modulationes fore arbitremur: quae non fidibus: non ere: non hominum aut avium spiritu fient: sed angelorum hominumque sanctissimorum incorruptibilibus vocibus? Age vero quod erit quisque fandi dulcissimus?<sup>9</sup>

Aber dass dieser Klang so großartig und dieser Gesang, der den Ohren der Heiligen so ungemein süß schmeichelt, derart sanft ist, können wir bereits aus der Harmonie und den Zahlenordnungen entnehmen, die von den Menschen gemacht wurden. Denn wenn Luftstöße und das Zusammenspiel der Nerven, wenn die Vielfalt und die Geschmeidigkeit der Stimmen, wenn die Leiern, Kitharas, Hörner, Zimbeln, Orgeln, und alle von den Menschen erfundenen und geschaffenen [Instrumente] mit so süßem Klang und lieblich tönender Musik die Ohren erfüllen, ja oft zu den innersten Sinnen durchdringen und die Seelenbewegungen anstoßen und antreiben, ... wie haben wir uns dann erst jene musikalischen Klänge vorzustellen, die nicht durch Saiten, durch die Luft oder durch den Atem der Menschen oder Vögel entstehen, sondern durch die unversehrten Stimmen der Engel und Heiligen? Wird dies nicht ohne Zweifel von höchster Süße sein?

Auch wenn zwischen den irdischen und himmlischen Klängen klar differenziert wird, so wird der von Menschen gemachten »harmonia« doch das Potential zur Erzeugung von Transzendenzerfahrungen zugesprochen, wie insbesondere der Hinweis auf ihr Vordringen »ad intimum sensum« verdeutlicht. Diese Auffas-

7 Vgl. K. Pietschmann, Engelscher Gesanck (wie Anm. 6).

8 Zur Biographie Bossos vgl. C. Mutini, Art. »Bosso, Matteo«, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/matteo-bosso\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/matteo-bosso_(Dizionario-Biografico)/) (2. August 2011). Ich danke Angela Dressen dafür, dass sie meine Aufmerksamkeit auf diesen Autor gelenkt hat.

9 Matteo Bosso, *De veris et salutaribus animi gaudiis dialogus*, Florenz: Francesco Bonaccorsi 1491, fol. 84<sup>r</sup>.

sung, die deutlich von dem Musikverständnis Marsilio Ficinos geprägt ist, dessen Intellektuellenzirkel Bosso zugeordnet werden kann,<sup>10</sup> findet ihre Erweiterung in der 1504 in Verona im Druck erschienenen, Julius II. gewidmeten *Delitiosa explicatio de sensibilibus deliciis paradisi* des Regularkanonikers von S. Giovanni in Laterano Celso Maffei (ca. 1425–1508):<sup>11</sup>

Tenendum est quod sancti in futuro statu melius scient proportiones vocum et sonorum secundum artem musicae quam aliquis in hoc mundo. Similiter scient fractiones vocum optime peragere et habebunt organa aptiora quam aliqui musici.<sup>12</sup>

Es ist festzuhalten, dass die Heiligen im zukünftigen Dasein eine bessere Kenntnis der Proportionen des Gesangs und der Klänge entsprechend der *ars musica* haben werden als irgend jemand in dieser Welt. Dementsprechend vermögen sie die Brechungen der Stimme bestens auszuführen und haben besser geeignete Stimmen als irgendein Musiker.

Die Wortwahl zeigt, dass Maffei im Gesang der Seligen eine bloße Optimierung irdischer Gesangspraktiken sieht. Demnach handelt es sich auch beim Gesang der Seligen selbstverständlich um artifizielle Mehrstimmigkeit in höchster Vollendung. Noch weitergehend wird eine Hierarchisierung der sensorischen Qualitäten der Seligen postuliert:

Suavitas vocum et sonorum quae erit in gloria excedet secundum grossam extimationem saltem quinquagesies omnem suavitatem cantus huius vitae. Sed in quibusdam sanctis erit centies tanta. Et in quibusdam milesies. Et in aliquibus plusque milesies tanta etc. ... Quia ergo unus sanctus secundum auditum magis meruit quam alter ideo secundum hoc suavitas obiecti audibilis erit in ordine ad ipsum maior: Et minor in alio qui minus meruit secundum effectum scilicet delectationis.<sup>13</sup>

Die Süße der Stimmen und Klänge, die in der Herrlichkeit erklingen werden, übertrifft nach breiter Überzeugung etwa um das Fünfhundertfache jede Süße des Gesangs in diesem Leben. Bei einigen Heiligen aber nur um das Hundertfache, bei manchen um das Tausendfache und wieder anderen um mehr als das Tausendfache usw. ... Da nun ein Heiliger bezüglich seines Gehörsinns höher steht als ein anderer, wird er auch

10 Die Nähe Bossos und speziell dieser Schrift zu Ficinos Intellektuellenzirkel spiegelt sich allein in der Tatsache, dass ihr ein Brief Angelo Polizianos an Lorenzo de' Medici vorangestellt ist, in dem er davon berichtet, Bossos Texte gemeinsam mit Pico della Mirandola in Fiesole kennen und schätzen gelernt zu haben.

11 Zu Celso Maffei allgemein vgl. Nicola Widlocher, *La Congregazione dei canonici regolari lateranensi. Periodo di formazione (1402–1483)*, Gubbio 1929.

12 Celso Maffei, *Delitiosam explicationem de sensibilibus deliciis paradisi*, Verona: Lucas Antonius Florentinus 1504, ohne Foliierung.

13 Ebda.

entsprechend der Süße des hervorgebrachten akustischen Objekts selbst auf einer höheren Stufe in der Hierarchie stehen, und auf einer niedrigeren, wenn er eine weniger erbauliche Wirkweise erzielt.

Da Gott selbst an der Spitze dieser Hierarchie steht, spiegelt eine höhere sensorische Qualität implizit auch größere Gottnähe. Angesichts der prinzipiellen Gleichartigkeit irdischen und himmlischen Gesangs spiegelt eine solche Konstruktion die Situation im Diesseits: Vereinfacht gesagt, bildet die Qualität des Gesangs und die Fähigkeit ihrer auditiven Wahrnehmung den Ausweis für den Grad der irdischen Annäherung an den paradiesischen Idealzustand – oder mit Tinctoris' *Complexus effectuum musicas* gesprochen: »Musica ecclesiam militan-tem triumphanti assimilat« (»die Musik macht die streitende Kirche der triumphierenden ähnlich«, 4. effectus).<sup>14</sup>

Es liegt nun nah, dass Auffassungen wie diese, die nicht nur dem Hörer kunstvoller Kirchenmusik die Möglichkeit eines musikalisch vermittelten inneren Dialogs mit Gott verheißen, sondern zugleich eine mit wachsender Kunstfertigkeit zunehmende Gottesnähe implizieren, unausgesprochen hinter den kompositorischen Entwicklungen des 15. Jahrhunderts und dem gezielten Ausbau der musikalischen Klangkörper speziell im höfischen Bereich gestanden haben, bot sich auf diese Weise doch die Gelegenheit, einen akustischen Ausweis für die besondere Auserwähltheit eines Hofes zu liefern. Bei einer solchen Auffassung handelte es sich zweifellos um ein Politikum, und so finden sich in der Tat ebenso nachdrückliche Bemühungen, die prinzipielle Gleichartigkeit irdischer und himmlischer Musikpraxis zu bestreiten. Der niederländische Humanist Matthias Herbenus etwa stellte in seinem um 1496 entstandenen Traktat *De natura cantus ac miraculis vocis* fest:

Persolvunt itaque iustum Deo canticum beatissimi spiritus, non mortalibus quidem organis sed intellectualibus, sed divinis instrumentis ac modulis; summa unitate atque perfectione, ubi omnium voces communes omnibus sine ulla discrepantia melodissime consonant. Non enim illic alius Tonor a Contratonore est, non a gravi acutus cantus alius, non diapason a diapente dissidet.<sup>15</sup>

Die seligen Geister bringen Gott daher einen gebührenden Gesang dar, jedoch nicht mit menschlichen Stimmen sondern mit geistigen, mit göttlichen Instrumenten und Gesängen; mit der höchsten Einheit und Perfektion, wobei die vereinten Stimmen

14 Johannes Tinctoris, *Opera theoretica*, hrsg. von Albert Seay, Bd. 2, [Rom] 1975 (Corpus scriptorum de musica, 22), S. 165–177: S. 169.

15 Zit. nach: *Thesaurus Musicarum Latinarum*, [www.chm1.indiana.edu/tml/start.html](http://www.chm1.indiana.edu/tml/start.html) (3. August 2011).

aller ohne jegliche Abweichung höchst melodiös zusammenklingen. Dabei unterscheidet sich nämlich nicht der Tenor vom Contratenor, nicht der hohe Gesang vom tiefen, nicht die Oktav von der Quinte.

Herbenus folgert hieraus, dass der irdische Gesang sich primär an ein irdisches Auditorium richten und entsprechend den Prinzipien der Rhetorik den Worten zur Entfaltung verhelfen müsse – dies sei, so Herbenus an späterer Stelle, von den Alten im altherwürdigen *cantus planus*, d. h. dem gregorianischen Choral, weit eher erreicht worden als von den meisten Komponisten der gegenwärtigen Zeit in der Vokalpolyphonie: »Id quod in ecclesiastico plano cantu melius observatum esse video ab antiquis quam a nonnullis nostri temporis compositoribus in figurato ac florido.«

Mit seiner Favorisierung des Chorals aufgrund von dessen Textverständlichkeit erweist sich Herbenus nicht nur als früher Verfechter einer der späteren Hauptforderungen der tridentinischen Kirchenmusikreform, sondern er stellt zugleich das sinnliche Potential der Figuralmusik und die damit verbundene Spiritualität in Frage. Auch wenn dabei die politischen Implikationen nicht offen angesprochen werden, so attackiert dieses Verdikt gegen eine anagogische Auffassung irdischer Gesangspraktiken zwangsläufig die höfische Musikpraxis und ihre Fundierung innerhalb der traditionellen Vorstellung einer Weltenharmonie. Dieser Argumentationslinie folgten dann bekanntlich auch Reformatoren wie Girolamo Savonarola, Huldrych Zwingli oder Jean Calvin mit der radikalen Konsequenz der Verbannung der Kunstmusik aus dem Gottesdienst, aber auch eine so prominente bildliche Darstellung wie Raffaels *S. Cecilia*, deren innere sinnliche Wahrnehmung des himmlischen Gesangs gerade nicht mit dem äußeren Klang der Instrumente korreliert, die geborsten zu ihren Füßen liegen.<sup>16</sup>

\*

Dieser Ausblick auf kritische Perspektiven wie diejenige von Herbenus stützt jedoch die Annahme, dass in der Klanglichkeit der Vokalpolyphonie seit dem 15. Jahrhundert ein wesentliches Element von sensoriiell ausgerichteten, auf mystische Gotteserfahrungen zielenden Gebetspraktiken gesehen wurde. Zugleich zeichnet sich ein direkter Zusammenhang zwischen den auditiven Reizen der Vokalpolyphonie, der damit verbundenen Repräsentanz des Göttlichen im Diesseits und dem daraus gewonnenen sakralisierten Amtsverständnis an den Höfen

16 Zu Raffaels Cäcilienarstellung vgl. insbesondere Thomas Connolly, *Mourning into Joy. Music, Raphael, and Saint Cecilia*, New Haven 1994.



ab, die diese Vokalpolyphonie durch die Unterhaltung hochdotierter Sängerkapellen ermöglichten und ihre sensorischen Qualitäten zu schätzen in der Lage waren. Daran anschließend sollen nun einige Kompositionen des 15. Jahrhunderts betrachtet werden, in denen aufgrund ihrer Textwahl die Positionierung gegenüber einem transzendierenden Verständnis der sinnlichen Reize und der damit verbundenen Repräsentanz des Göttlichen gewissermaßen unvermeidbar war. Der Komplex der Hoheliedmotetten bietet sich hierfür in besonderer Weise an, da die Texte des *Canticum Salomonis* in ihrer ausgeprägten Liebesmetaphorik einer Ansprache der fünf Sinne ein besonderes Gewicht beimessen. Dass dieses Gewicht christliche Kommentatoren bereits seit der Patristik dazu veranlasste, das Verhältnis von innerer, spiritueller und äußerer, konkreter Sinnlichkeit für die Gebetspraxis zu diskutieren, wurde bereits erwähnt. Die im Spätmittelalter wachsende Bedeutung des *Canticum Cantorum* spiegelt sich auch in der Tatsache, dass Texte aus dem Hohelied zunehmenden Eingang in das Stundengebet fanden.<sup>17</sup> Die Untersuchungen von Shai Burstyn haben gezeigt, dass dabei insbesondere der Sarum Use eine enorme Dichte an Hoheliedantiphonen zu Marienfesten aufweist.<sup>18</sup> Hierin liegt wohl auch das Hauptmotiv dafür, dass bis zum Aufstieg der Psalm- und Lamentationsmotette im ausgehenden 15. Jahrhundert die Texte aus dem Hohelied die häufigste biblische Textgrundlage für die Motettenkomposition darstellen und ein Großteil dieser Motetten wiederum englischer Provenienz ist.

Im gegebenen Zusammenhang sollen vor allem ausgewählte Motetten über die Antiphon *Tota pulchra es* betrachtet werden. Diese war im 15. Jahrhundert weit verbreitet, rangierte im Sarum Use als 1. Psalmantiphon der 1. Vesper zum Fest Mariä Himmelfahrt an prominenter Stelle und taucht auch noch im *Antiphonale Pataviense* von 1519 auf. Der Text preist die Schönheit Sulamiths, die entsprechend einer auf den Hl. Ambrosius zurückgehenden Tradition hier mit der Gottesmutter Maria identifiziert erscheint:

Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te; favus distillans labia tua; mel et lac sub lingua tua; odor unguentorum tuorum super omnia aromata: jam enim hiems transiit, imber abiit et recessit.

Flores apparuerunt; vineae florentes odorem dederunt, et vox turturis audita est in terra nostra: surge, propera, amica mea: veni de Libano, veni, coronaberis.

17 Vgl. J. Stenzl, Klang des Hohen Liedes (wie Anm. 5), S. 59–99.

18 Shai Burstyn, *Fifteenth-Century Settings of Verses from the Song of Songs*, PhD diss. Columbia University 1972, S. 72.

Du bist schön, meine Freundin, und es ist kein Makel an dir. Deine Lippen sind wie tiefender Honig, Honig und Milch ist unter deiner Zunge, und der Geruch deiner Kleider übertrifft alle Aromen. Der Winter ist nämlich schon vergangen, der Regen ist verschwunden und dahin.

Die Blumen sind hervorgekommen, die blühenden Weinberge verströmten ihren Duft, und die Stimme der Turteltaube wurde in unserm Lande vernommen. Stehe auf, eile, meine Freundin, komm vom Libanon, komm her, du wirst gekrönt werden!

Die systematische Integration der Sinneseindrücke ist überdeutlich: Die äußere Schönheit und Makellosigkeit wie auch die Blumen werden durch den Sehsinn erkannt; Honig, Milch und Süße des Mundes evozieren den Geschmack; die Salböle duften ebenso wie die Blumen; Wärme und vergangener Regen werden taktil gefühlt und die Stimme der Turteltaube auditiv wahrgenommen. All diese Sinneseindrücke stellen jedoch lediglich die Vorahnung der Realpräsenz der im fernen Libanon weilenden Angebeteten dar, die dann abschließend aufgefordert wird, herbeizueilen und leibhaftig zu erscheinen. Die abschließend in Aussicht gestellte Krönung wird damit zum Synonym für die Einlösung und gleichzeitige Verherrlichung der zuvor aufgezählten sinnlichen Vorahnungen.

Auf die theologischen und frömmigkeitsgeschichtlichen Implikationen kann an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden. Es mag der Hinweis genügen, dass sich in der Bedeutung, die einem solchen Text beigemessen wird, die übersteigerte Marienfrömmigkeit des 15. Jahrhunderts manifestiert. Christiane Wiesenfeldt hat neuerdings auf die enorme Bedeutung der Gottesmutter als Mittlerin und symbolische Repräsentation der christlichen Kirche hingewiesen und den großen Einfluss dieser Auffassung auf Marienmessen des 16. Jahrhunderts verdeutlicht.<sup>19</sup>

Zunächst sei der Blick auf John Plummers bekannte dreistimmige Vertonung<sup>20</sup> gerichtet, deren klangvolle, abwechslungsreiche Textur charakteristisch für die englische Schreibweise der Mitte des 15. Jahrhunderts ist. Auf den ungewöhnlich ostentativ textorientierten Einsatz dieser musikalischen Mittel wurde

19 Christiane Wiesenfeldt, »Majestas Mariae« als musikgeschichtliches Phänomen? Einflüsse der Marienverehrung auf die Messe des 16. Jahrhunderts«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 65 (2008), S. 103–120. Zu einigen Ausprägungen der marianischen Frömmigkeit in der bildenden Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts vgl. exemplarisch Jörg Träger, *Renaissance und Religion. Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels*, München 1997, passim.

20 Die Motette ist ediert in John Plummer, *Four Motets*, hrsg. von Brian Trowell, Banbury 1968, S. 16–19. Zur Überlieferung vgl. J. Stenzl, *Klang des Hohen Liedes* (wie Anm. 5), Bd. 2, S. 166.

bereits hingewiesen.<sup>21</sup> Bereits das Eröffnungsbicinium ist so komponiert, dass ein langes Melisma eindeutig dem Wort »pulchra« zugewiesen wird und damit die nachfolgende Charakterisierung der Schönheit als Hauptmotiv der Antiphon ankündigt (Notenbeispiel 1). Nachfolgend akzentuieren insbesondere die homophonen Passagen einzelne Textabschnitte, deren Hervorhebung planvoll erscheint. Sie betreffen die zentralen Aspekte der sinnlichen Wahrnehmbarkeit der Schönheit: »favus distillans labia tua«, »flores apparuerunt« und »odorem dederunt« (Notenbeispiele 2–4); das auditive Moment der »vox turturis« wird durch ein signalhaftes, syllabisch textiertes Motiv unterstrichen, das die Tenöre nacheinander markieren (Notenbeispiel 5). Eine besondere Akzentuierung erfährt jedoch die abschließende Aufforderung »Surge, propera etc.«, die neben der Textdeklamation insbesondere durch die Setzung von coronae besondere Prägnanz erhält (Notenbeispiel 6).

The image shows the beginning of a motet with three staves. The top staff is for the Tenor, the middle for the Contra, and the bottom for the Solo voice. The Solo voice part is marked with [Solo] and has the lyrics 'To - ta pul - - - - -'. The Tenor and Contra parts have a similar melodic line. The Solo part has a longer melisma on the word 'pulchra'.

The image shows a later part of the motet with two staves. The top staff is for the Tenor and the bottom for the Solo voice. The Solo voice part has a melisma on the word 'pulchra' (labeled '10') and then continues with the lyrics 'cra - es a - mi - ca me - a, et ma - cu - la non -'. The Tenor part has a similar melisma on 'pulchra' (labeled '5') and then continues with the lyrics 'cra - es a - mi - ca me - a, et ma - cu - la non -'.

Notenbeispiel 1

21 Reinhard Strohm, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford 1985, S.133; Sh. Burstyn, *Song of Songs* (wie Anm. 18), S.201–203.

[Chorus]

fa - vus dis - til - lans la - bi - a tu - a,

[Chorus]

fa - vus dis - til - lans la - bi - a tu - a,

[Chorus]

Fa - vus dis - til - lans la - bi - a [tu - a,]

Notenbeispiel 2

60

flo - res ap - pa - ru - e - runt, \_\_\_\_\_

flo - res ap -

flo - res ap - pa - ru - e - - - runt,

Notenbeispiel 3

65

o - do - rem de - de - - -

o - do - - - rem de - de -

o - do - - - rem de - de - - -

Notenbeispiel 4

70

et vox tur - tu - ris au - di - ta est

et vox tur-tu - ris

et vox tur-tu - ris au - di - ta est

Notenspiel 5

80 [Solo] 85 [Chorus]

-stra. Sur - ge, pro-pe - ra, a - mi - ca me - a; ve - ni de Li - ba -

-stra. Sur - ge, pro-pe - ra, a - mi - ca me - a; ve - ni de Li - - ba -

-stra. Ve - ni de Li - ba -

90 95

- no, ve - - - ni, co - ro - na - be - ris.

- no, ve - - - ni, co - ro - na - be - ris.

- no, ve - - - ni, co - ro - na - be - ris.

Notenspiel 6

Der Sonderstatus dieser Vertonung wird insbesondere im Vergleich mit Plummers zweitem *Tota pulchra es*<sup>22</sup> deutlich, das ein weitaus größeres Gewicht auf die fortlaufende kontrapunktische Verzahnung der Stimmen legt und praktisch keine

22 Die Motette ist ediert in J. Plummer, *Four Motets* (wie Anm. 20), S. 20–23. Zur Überlieferung vgl. J. Stenzl, *Klang des Hohen Liedes* (wie Anm. 5), Bd. 2, S. 166.

prägnanten Textmarken aufweist. Diese Motette trägt jedoch offenbar kommerziativen Charakter, da sie zu Beginn eine Komposition seines Amtsvorgängers an der Chapel Royal John Pyamour zitiert,<sup>23</sup> während die erste Komposition wohl primär auf die ausgeprägte Marienfrömmigkeit am Hof Heinrichs IV. reagiert, die sich in umfangreichen, auch musikalischen Stiftungen und namentlich dem Eton Choirbook (GB-WRec, Ms. 178) niederschlägt.<sup>24</sup>

Auch eine der beiden in I-TRbc Ms. 88 enthaltenen Vertonungen der Antiphon wurde als typisch englische Komposition charakterisiert.<sup>25</sup> Der Einsatz deklamatorischer Passagen erfolgt zwar an zum Teil anderen Stellen als bei Plummer, verfolgt aber prinzipiell dieselbe Strategie: Wiederum wird die sensorische Vielschichtigkeit der Bildersprache durch entsprechende Akzentuierung der Worte »mel et lac sub lingua tua«, »odor unguentorum« sowie »flores apparuerunt« hervorgehoben und zusätzlich die Aufforderung »surge« homophon deklamiert sowie zusätzlich durch coronae der organisierten Zeitlichkeit enthoben (Notenbeispiele 7–10).

Ein prinzipiell ähnlicher Befund ist auch in der Vertonung Gaspar van Weerbekes anzutreffen, die den Abschluss des Motettenzyklus *Quam pulchra es* bildet,<sup>26</sup> allerdings geht der Frankoflame in seiner Kodierung des musikalischen Materials deutlich weiter. Die in dem Zyklus zusammengefassten marianischen Motetten zeichnen sich insgesamt durch eine geradezu emphatische

mel et lac sub lin - - - gua tu - - - a

mel et lac sub lin - - - gua tu - a

mel et lac] sub lin - - - gua [tu-]

Notenbeispiel 7

23 Sh. Burstyn, *Song of Songs* (wie Anm. 18), S. 203.

24 Ebda., S. 83; Magnus Williamson, *The Eton Choirbook: Its Institutional and Historical Background*, PhD diss. University of Oxford 1997, rev. 2009.

25 Sh. Burstyn, *Song of Songs* (wie Anm. 18), S. 214f., Beispiele nach der Transkription ebda., S. 320–324.

26 Ediert in Gaspar van Weerbeke, *The Motet Cycles*, hrsg. von Andrea Lindmayr-Brandl, Neuhausen 1998 (CMM, 106: 3), S. 35–37.

## Zum Funktionsspektrum von Hohelied-Motetten des 15. Jahrhunderts

---

o - dor un - gu - en - to - rum tu - - - - o -

o - dor un - gu - en - to - rum tu -

o - dor un - gu - en - to -

### Notenbeispiel 8

flo - res ap - pa

flo - res ap - pa - ru - e -

flo - res ap -

### Notenbeispiel 9

Sur - ge pro - pe - ra

Sur - ge pro - pe - ra

Sur - ge pro - pe - ra

### Notenbeispiel 10

Textdeklamation aus, lediglich dieses letzte Stück fällt hier ein wenig heraus. Umso auffälliger sind die entsprechend markierten Passagen: »super omnia aromata«, »vinae florentes«, »odorem dederunt« und »audita est«; überdies wird wiederum die abschließende Aufforderung mit einer corona versehen, in diesem Fall auf dem Wort »veni« (Notenbeispiele 11–15). Wie auch in den vorigen Beispielen zeichnet sich damit die klare Tendenz ab, die sensorische Vielfalt des Textes und den Wunsch nach dem leibhaftigen Erscheinen der Angesprochenen mit musikalisch-rhetorischen Mitteln zu akzentuieren. Weerbekes Motette verknüpft diese beiden Aspekte allerdings zusätzlich sehr direkt durch die musikalische Motivik (Notenbeispiel 16). Gegen Ende werden zunächst die Worte »odorem dederunt« markant im Superius exponiert (a), unmittelbar gefolgt vom Altus, der die melodische Kontur leicht abwandelt (a’); in der folgenden Mensur greift der Superius die Motivik in wiederum leicht abgewandelter Form zu den Worten »et vox turturis« wieder auf (a’'). Etwas später, in Mensur 38, kleidet der Superius die Aufforderung »Surge amica mea« in die Motivvariante a’, gefolgt vom Altus zu den Worten »amica mea« mit dem Motiv a’’. Dieses Motiv greift dann abschließend nochmals der Superius zu den Worten »veni corona-

15

a tu- a, tu- a mel et lac sub lin- gua tu- a, o- dor

a, mel et lac sub lin- gua tu- a, o- dor un- guen- to-

a tu- a, tu- a mel et lac sub lin- gua tu- a,

tu- a, mel et lac sub lin- gua tu- a, o- dor

20

un- guen- to- rum tu- o- rum su- per om- ni- a a- ro- ma- ta.

rum, un- guen- to- rum, tu- o- rum su- per om- ni- a a- ro- ma- ta.

o- dor un- guen- to- rum tu- o- rum su- per om- ni- a a- ro- ma- ta.

un- guen- to- rum tu- o- rum su- per om- ni- a a- ro- ma- ta.

Notenbeispiel 11



## Zum Funktionsspektrum von Hohelied-Motetten des 15. Jahrhunderts

♩ = ♩  
♩ = ♩

25

30

lam e- nim hi- ems tran- si- it, im- ber ab- i- it et re- ces-  
 lam e- nim hi- ems tran- si- it, im- ber ab- i- it Flo- res  
 lam im- ber ab- i- it et re- ces-  
 lam e- nim hi- ems tran- si- it, im- ber ab- i- it et re- ces-  
 sit. Flo- res ap- pa- ru- e- runt,  
 ap- pa- ru- e- runt, vi- nae flo-  
 sit. Flo- res ap- pa- ru- e- runt, vi- nae flo- ren-  
 sit. Flo- res ap- pa- ru- e- runt,

Notensbeispiel 12

35

tu- ris au- di- ta est Sur- ge,  
 au- di- ta est in ter- ra nos- tra. Sur- ge, pro-  
 ris au- di- ta est in ter- ra nos- tra.  
 au- di- ta est in ter- ra nos- tra.

Notensbeispiel 13

40

pro-pe-ra, a-mi-ca me-a, et ve-ni, ve-pe-ra, a-mi-ca me-a, et ve-ni, ve-a-mi-ca me-a, et ve-ni, ve-

45

ve-ni, co-ro-na-be-ris, co-ro-na-be-ris. ni-de Li-ba-no, ve-ni, co-ro-na-be-ris. ve-ni-de Li-ba-no, ve-ni, co-ro-na-be-ris, co-ro-na-be-ris. ni-de Li-ba-no, ve-ni-de Li-ba-no, ve-ni, co-ro-na-be-ris.

Notenbeispiel 14

o-do-rem de-de-runt, et vox tur-tes ren-tes o-do-rem de-de-runt, tes o-do-rem de-de-runt, et vox tur-tu-ris, tur-tu-o-do-rem de-de-runt, o-do-rem de-de-runt, et vox tur-tu-ris

35

tu-ris au-di-ta est Sur-ge, au-di-ta est in-ter-ra nos-tra. Sur-ge, pro-ris au-di-ta est in-ter-ra nos-tra. au-di-ta est in-ter-ra nos-tra.

Notenbeispiel 15

40

pro-pe-ra, a-mi-ca me-a, a'' et ve-ni,

pe-ra, a-mi-ca me-a, et ve-ni, ve-

a-mi-ca me-a, et ve-ni,

a-mi-ca me-a, et ve-ni, ve-

46

ve-ni, co-ro-na-be-ris, co-ro-na-be-ris.

ni-de-Li-ba-no, ve-ni, co-ro-na-be-ris.

ve-ni-de-Li-ba-no, ve-ni, co-ro-na-be-ris, co-ro-na-be-ris.

ni-de-Li-ba-no, ve-ni-de-Li-ba-no, ve-ni, co-ro-na-be-ris.

Notenbeispiel 16

beris« auf. Man geht wohl nicht zu weit, diese motivischen Relationen als eine musikalische Verschmelzung der sinnlichen Reize Marias mit ihrem Erscheinen und ihrer mystischen Krönung zu interpretieren. Die angesprochene metaphysische und personelle Repräsentanz der Gottesmutter und ihre multisensuelle Erfahrbarkeit werden damit zum Gegenstand einer bemerkenswerten musikalischen Verklanglichung, die wiederum in Verbindung zum Mailänder Hofkontext zu sehen ist.

In fast extremer Weise finden sich diese Verfahren in Heinrich Isaacs Vertonung der Marienantiphon gebündelt.<sup>27</sup> Die markanteste Anknüpfung an die Vorgängerkompositionen bildet die intensivierende Textdeklamation zum Ende hin. Die abgesetzten Anrufungen »amica mea« gipfeln in dem emphatischen Noema »veni de Libano«, das zusätzlich durch die corona akzentuiert wird (Notenbeispiel 17). Diese Gestaltung des Schlussabschnitts ist umso auffälliger,

<sup>27</sup> Zu Isaacs Motette und ihrer Quellenlage vgl. Martin Just, *Studien zu Heinrich Isaacs Motetten*, Diss. Tübingen 1960, passim; Emma Clare Kempson, *The Motets of Henricus Isaac (c. 1450–1517): Transmission, Structure and Function*, PhD diss. London 1998, passim. Die Motette ist ediert in Heinrich Isaac, *Vier Marienmotetten*, hrsg. von Martin Just, Wolfenbüttel 1965 (Das Chorwerk, 100).

Notenbeispiel 17

als im Gegensatz zu den anderen betrachteten Stücken zuvor auf Homophonie weitgehend verzichtet wurde. Die Aufforderung »veni« wird damit gewissermaßen als Vision einer Realpräsenz musikalisch effektiv inszeniert.

Bemerkenswert ist jedoch vor allem die feine Justierung der Mittel, mit denen die Komposition das sensorische Potential der Figuralmusik auf die Spitze treiben zu wollen scheint. Die Chormelodie, im Tenor und gelegentlich im Superius teils als cantus firmus, teils als Paraphrase ständig präsent, wird hier ebenso wie der Text zum Gegenstand einer Meditation, die musikalische und inhaltliche Elemente subtil aufeinander bezieht. Neben die Semantik deklamatorischer und motivischer Mittel tritt dabei eine ungewöhnlich differenzierte Klanglichkeit. Einerseits werden »bewährte« Klangeffekte wie kurze Fauxbourdon-Passagen oder markante Zäsuren bei textlichen Einschnitten durchaus sparsam eingesetzt. Auffällig ist andererseits neben dem Operieren mit unerwarteten Fortschreitungen und Dissonanzauflösungen insbesondere das Changieren zwischen – anachronistisch gesprochen – Dur- und Mollklangfeldern, die teilweise überraschend und in deutlich textausdeutender Weise eingesetzt werden. So manifestiert sich die Süße des Honigs etwa in einem überraschend eingeführten gedehnten *F*-Klang

(mit dem *a* der Choralmelodie im Tenor als großer Terz), auf den Wendungen nach *A* (mit dem *c* der Choralmelodie als kleiner Terz) und zuletzt *C* folgen. Auf linearer Ebene werden diese prägnanten Wechsel der Klangfarbe durch ein dreimal erklingendes, abwärts gerichtetes Motiv in Terzparallelen gesäumt, das in spannungsloser Synkopierung die Worte gleichsam nachzuempfinden scheint (Notenbeispiel 18, M. 35–40).

Dieses für sich genommen unscheinbare Motiv erweist sich bei weiter gehender Betrachtung als zentraler Baustein eines inneren Flusses, der das ganze Stück unter Vermeidung kontrapunktischer Komplexität durchzieht und von geradezu hypnotischer Wirkung ist. Dabei wird die Motivik einerseits zur subtilen Herstellung von Querverbindungen genutzt, die das bei Weerbeke beobachtete Verfahren noch weiterführt. So lässt sich das besagte absteigende Motiv über »mel« als Abwandlung des schlichten, im Grunde lediglich eine Kadenzfigur markierenden Eingangsmotivs über »tota pulchra es« begreifen. Dieses wiederum erscheint nochmals in unveränderter melodischer Kontur am Schluss, unmittelbar nach der *corona*, im Superius und im Altus zu den Worten »veni«; erschien

la - bi - a tu - a; mel  
sind Dei - ne Lip - pen, Ho - nig und Milch, Ho -

bi - a tu - a; mel  
ne Lip - pen, Dei - ne Lip - pen, Ho - nig und Milch, sub un -

tu - a; mel  
ne Lip - pen, sind Dei - ne Lip - a - pen, un -

mel et lac sub  
Ho - nig und Milch un -

mel et lac sub  
Ho - nig und Milch un -

mel et lac sub  
Ho - nig und Milch un -

mel et lac sub  
Ho - nig und Milch un -

Notensbeispiel 18

Cantus  
 Altitonans  
 Tenor  
 Basis

To - - - ta pul - - - chra  
 Wahr - - - lich schön - - - bist

To - - - ta pul - - - chra  
 Wahr - - - lich schön - - - bist

To - - - ta pul - - - chra es,  
 Wahr - - - lich schön - - - bist Du,

(170)

ve - - - ni, co - ro - ni,  
 o - - - komm, Du wirst

ve - - - ni,  
 o - - - komm,

ni, co - ro - ni,  
 komm, Du

ni, co - ro - ni,  
 komm, Du

Notenbeispiel 19

es zu Beginn jedoch im phrygischen Modus (mit ›Mollcharakter‹), kehrt es am Schluss ins Lydische transponiert wieder (modern gesprochen also in ›Dur‹) (Notenbeispiel 19). Diese Verklammerung indiziert eine ausgeprägte Konvergenz von Ausgangs- und Zielpunkt, scheint aber durch die veränderte Klangfärbung zugleich das Ergebnis eines Prozesses zu verdeutlichen, der im Verlauf der Motette durchschritten wurde: Die Kontemplation der Schönheiten der Gottesmutter führt zu einer veränderten Wahrnehmung, die Versenkung gipfelt in der besagten Vision ihrer Realpräsenz.

In der Tat erklingt das Motiv in seiner Abwandlung zu »mel et lac« auch zu den Worten »(terra) nostra« (Notenbeispiel 20) oder »surge« (Notenbeispiel 21), um nur einige Momente zu nennen. Dabei treten aus dem Klanggefüge immer wieder einzelne Stimmen mit schweifenden Melismen in geradezu solistischer Manier hervor. Am Beginn der secunda pars wird das besagte Kernmotiv über den Worten »Flores apparuerunt« zu einer langen Solophrase des Altus ausge-

(135)

ter - ra no -  
un - serm Lan -

ter - ra no - stra, in ter - ra no -  
un - serm Lan - de, in un - serm Lan -

in ter - ra no -  
in un - serm Lan -

Notensbeispiel 20

(145)

sur - ge, pro -  
Ste - he auf, ei -

sur - ge, sur ge,  
Ste - he ste - he

sur -  
Ste -

stra : sur -  
de : Ste -

Notensbeispiel 21

baut, deren solistisch-kantabler Gestus in der Motettenliteratur der Josquin-Generation nahezu singular sein dürfte (Notensbeispiel 22). Man mag hierin die Stationen eines Gewährwerdens der gleich in den ersten Worten benannten Schönheit Mariens erkennen. Dieses Gewährwerden gleicht einem meditativen Prozess, der mit musikalischen Mitteln alle im Text angesprochenen Sinne aktiviert und in einer spirituellen Vereinigung gipfelt, die jedoch immer auf den Anfang bezogen bleibt.

Es läge nahe, von hier aus den Brückenschlag zum neoplatonischen Denken Ficinos und seinem oft konstatierten Niederschlag in den Mariendarstellungen Botticellis zu unternehmen, allerdings würde dies eine weitaus fundiertere Untersuchung erfordern, als sie im gegebenen Rahmen geleistet werden kann.<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Es sei zumindest darauf hingewiesen, dass die Motette in zwei Handschriften mit direktem Bezug zu Florenz bzw. sogar den Medici überliefert ist. Anthony M. Cummings, »Giulio de' Medici's Music Books«, in: *Early Music History* 10 (1991), S. 65–122: S. 106.





politisch-symbolische Dimension der musikalischen Gestaltungsmittel in den besprochenen Hoheliedmotetten überdeutlich. Insofern zeichnet sich hier ein Funktionsspektrum dieses Motettentypus (wie aber freilich der Marienmotette generell) ab, das die sinnlich, speziell auditiv vermittelte Vision einer Begegnung mit der Gottesmutter zu einem gewichtigen Faktor innerhalb der politisch-symbolischen Kommunikation am Vorabend der Reformation werden lässt.