

troja 2010

Normierung und Pluralisierung

Struktur und Funktion der Motette im 15. Jahrhundert

Jahrbuch für Renaissancemusik

Band 9 2010

Herausgegeben von Jürgen Heidrich,
Klaus Pietschmann und Nicole Schwindt

Normierung und Pluralisierung

Struktur und Funktion der Motette
im 15. Jahrhundert

Herausgegeben

von

Laurenz Lütteken

unter Mitarbeit von Inga Mai Grootte



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Praha

Das Symposium wurde dankenswerterweise von der
Fritz Thyssen Stiftung Köln unterstützt.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über www.dnb.de abrufbar.

© 2011 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Umschlaggestaltung: Jörg Richter, Bad Emstal
Unter Verwendung des Bildes »Vierge de majesté entourée d'anges«, Maître au
Feuillage en Broderie (um 1600); Paris, Musée du Louvre (© RMN/Gérard Blot)
Innengestaltung und Satz: Christina Eiling
Druck und Bindung: Beltz Bad Langensalza GmbH, Bad Langensalza

ISBN 978-3-7618-2240-1

www.baerenreiter.com

Inhalt

Einleitung: Probleme der Gattungsgeschichte des 15. Jahrhunderts	7	Laurenz Lütteken
Petrucci, Manutius und Campagnola – die Medialisierung der Künste um 1500	15	Norberto Gramaccini
Sprechhandlungen Zur Sonderstellung und Geschichte der Motette im 15. Jahrhundert	35	Reinhard Strohm
Die Motette im 15. Jahrhundert, ihre Kontexte und das geistliche Hören: Forschungsüberblick und Perspektiven	57	Melanie Wald- Fuhrmann
Musik für die Sinne Zum Funktionsspektrum von Hohelied-Motetten des 15. Jahrhunderts	87	Klaus Pietschmann
Ritus als Kunst? Das »Magnificat« des 15. Jahrhunderts zwischen Psalmodie und Polyphonie	113	Christiane Wiesefeldt
›Kernrepertoire‹ und regionale Traditionen Die Motettenüberlieferung in einigen Hand- schriften um 1500 und das Gattungsverständnis	127	Inga Mai Groote
Personenregister	153	

Die Seiten 7 – 13 mit dem Beitrag

**Einleitung: Probleme der Gattungsgeschichte des
15. Jahrhunderts**

von Laurenz Lütteken

können aus Urheberrechtsgründen nicht im Volltext zur
Verfügung gestellt werden.

Norberto Gramaccini

Petrucchi, Manutius und Campagnola Die Medialisierung der Künste um 1500

Die Jahre um 1500 waren für die Medialisierung der Künste und Wissenschaften von entscheidender Bedeutung.¹ Am 15. Mai 1501 brachte in Venedig der aus Fossombrone gebürtige Musikdrucker Ottaviano dei Petrucci (1466–1539) mit seinem musikalischen Berater Petrus Castellanus das *Harmonice musices Odhecaton A* (RISM 1501¹) heraus: Es ist das erste im Typendruckverfahren hergestellte Buch in mehrstimmigen Mensuralnoten, enthaltend 100 drei- und vierstimmige Chansons der bekanntesten zeitgenössischen Komponisten – die meisten Franzosen und Flamen.² Bereits 1498 hatte Petrucci beim venezianischen Senat ein Gesuch gestellt, das ihm als Erfinder ein Monopol für die Dauer von 20 Jahren zusichern sollte: »... chome a primo Inventore che niuno altro nel dominio de Vostra Signoria possi stampare Canto figurado ... per anni vinti.«³ Dem Erstling folgten gleichgeartete Publikationen (*Canti B*, *Canti C*), die einen Hinweis liefern, dass Petruccis vorrangiges Ziel in den ersten Jahren seiner Herausgeber Tätigkeit (bis 1504) darin bestand, nicht die sakrale, sondern

- 1 Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt 1983; David McKitterick, *Print, Manuscript and the Search for Order, 1450–1830*, Cambridge 2004, S. 109.
- 2 Helen Hewitt und Isabel Pope, *Petrucchi. Harmonice Musices Odhecaton A*, New York 1978. Das Datum 15/V/1501 geht aus der Widmung an Girolamo Donato hervor. Für eine andere Datierung, David Fallows, »Petrucci's Canti Volumes: Scope and Repertory«, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis 25: Musik – Druck – Musikdruck. 500 Jahre Ottaviano Petrucci* (2001), S. 39–52: S. 41. Zu Castellanus, dem »magister capelle« der Kirche SS. Giovanni e Paolo, den die Zeitgenossen als »arte musice monarcha« bezeichneten, Bonnie J. Blackburn, »Petrucci's Venetian Editor: Petrus Castellanus and His Musical Garden«, in: *Musica Disciplina* 40 (1995), S. 15–41: S. 25. Zu den späten Quellen, die Petrucci auch als Besitzer mehrerer Papiermühlen ausweisen, Teresa M. Gialdroni und Agostino Ziino, »New Light on Ottaviano Petrucci's Activity, 1520–38«, in: *Early Music* 29 (2001), S. 501–536.
- 3 Anton Schmid, *Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone, der Erfinder des Musiknotendrucks mit beweglichen Metalltypen, und seine Nachfolger im sechzehnten Jahrhundert*, Wien 1845, Reprint Amsterdam 1968, S. 10; Stanley Boorman, *Ottaviano Petrucci. Catalogue raisonné*, Oxford 2006, S. 77–88.

die weltliche Liedkunst seiner Zeit bekannt zu machen.⁴ Ohne Frage war er ein Pionier seines Fachs. Und doch folgte er einer Entwicklung, die in den anderen Künsten bereits erste Früchte trug. Buchdruck und Bilddruck hatten um die Mitte der 1460er Jahre in Italien Fuß gefasst. Spätestens seit es möglich war, neben lateinischen auch hebräische und griechische Typen herzustellen, muss der Gedanke nahegelegen haben, in demselben Verfahren Noten zu gießen und zu drucken.⁵ Dementsprechend war Petruccis Vorbild der innovativste und produktivste Verleger dieser Zeit: Aldus Manutius (1449–1515), dessen Bücher seit 1495 erschienen.⁶ Allein im Jahr 1501 brachte Manutius zwölf Bücher auf den Markt, darunter den berühmten *Vergil* und Pietro Bembo's (1470–1547) Ausgabe von Francesco Petrarca's (1304–1374) *Le cose volgari*. Zukunftsweisend waren das neue Taschenformat und die Schrifttypen, die der Bologneser Kalligraf und Typengießer Francesco Griffo (1450–1518) in Manutius' Auftrag geschaffen hatte.⁷ Es spricht einiges dafür, dass Petrucci, der in den Textpassagen des

- 4 S. Boorman, Ottaviano Petrucci, ebd., S. 6: »We cannot deny that Petrucci, for the first time, made polyphonic music available in multiple copies, that he began the process that made it accessible to the growing musical tastes of the middle classes, even perhaps that he helped to swell the numbers of such dilettantes that wanted to own, or to be seen to care about music ... We have to accept that Petrucci's action is important in that it changed the nature of musical dissemination, and therefore musical taste, not at one, but within decades, and continually thereafter.«
- 5 Den Anstoß, dass die Musik wie die Literatur einer Verschriftlichung bedürfe, scheint als erster Theoretiker Johannes Tinctoris (um 1435–um 1511) in seiner Schrift *Proportionale musicces* (1472–1473) gegeben zu haben: Reinhard Strohm, »The Birth of the Music Book«, in: *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale*, hrsg. von Giulio Cattin und Patrizia dalla Vecchia, Venedig 2005, S. 4545–4555: S. 4548. Zum Druck griechischer Texte: Loukia Droulia, »L'Imprimerie grecque. Naissance et retards«, in: *Le Livre et l'historien. Études offertes en l'honneur du professeur Henri-Jean Martin*, hrsg. von Frédéric Barbier unter anderem, Genf 1997 (Histoire et civilisation du livre, 24), S. 327–342.
- 6 Luigi Balsamo, »Alberto III Pio e Aldo Manuzio: Editoria a Venezia e Carpi fra '400 e '500 (1981)«, in: ders., *Per la storia del libro. Scritti di Luigi Balsamo raccolti in occasione del 80° compleanno*, Florenz 2006, S. 27–71: S. 35. Zu Manutius allgemein: Pietro Scapecchi, »Manuzio dagli inizi al nuovo secolo«, in: *Aldo Manuzio tipografo 1494–1515*, Ausstellungskatalog Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, hrsg. von Luciana Bigliuzzi u. a., Florenz 1994, S. 13–23; *Aldo Manuzio e l'ambiente veneziano 1494–1505*, Ausstellungskatalog, Libreria Sansoviniana, hrsg. von Susy Marcon und Marino Zorzi, Venedig 1994.
- 7 Zu den Formaten: Armando Petrucci, »Alle origini del libro moderno. Libri da banco, libri da bisaccia, libretti da mano«, in: *Italia medievale e umanistica* 12 (1969), S. 295–313. Zu Griffo's Typen: Giovanni Mardersteig, »Aldo Manuzio e i caratteri di Francesco Griffo da Bologna«, in: *Studi di bibliografia e di storia in onore di Tammaro de Marinis*, Bd. 3, hrsg. von dems., Verona 1964, S. 105–147: S. 125. Zu Bembo und Manutius: Cecil H. Clough, »Pietro Bembo's Edition of Petrarch and His Association with the Aldine Press«, in: *Aldus Manutius and Renaissance Culture. Essays in Memory of Franklin D. Murphy*, hrsg. von David S. Zeidberg, Florenz 1998, S. 47–80.

Odhecatón auf diese Typen zurückgriff, auf den Support von Manutius und dessen Offizin gerade in den Anfängen seiner Tätigkeit angewiesen war.⁸

Die Jahre um 1500 waren auch für den Bilddruck entscheidend. Am 30. Oktober dieses Jahres erwirkte der in Venedig ansässige deutsche Kaufmann Anton Kolb von der Serenissima ein Privileg für Urheberschutz beim Druck einer monumentalen Ansicht Venedigs.⁹ In die gleiche Zeit fällt der epochale Übergang von der Künstlergraphik, die Andrea Mantegna (1431–1506) und dessen Schüler eingeführt hatten, zur Reproduktionsgraphik, deren erster Vertreter Giulio Campagnola (1482–1516?) war. Beide Künstler stammen aus Padua. Während aber Mantegna in Mantua als Hofkünstler unter den Gonzaga arbeitete, war Campagnola ca. 1501 nach Venedig gezogen, um sich als Verleger von Bildern selbstständig zu machen. Ihm folgte 1505/06 Marcantonio Raimondi (1480–1536?), dessen Karriere in Bologna begonnen hatte.¹⁰ Venedig, die große Handelsmetropole, war das unbestrittene Zentrum des Handels mit Drucken, an dem Verleger, Erfinder, Humanisten, Künstler und Techniker aus allen Teilen

- 8 Mary Kay Duggan (*Italian Music Incunabula: Printers and Type*, Berkeley 1992, S. 38–41) schlägt mit guten Gründen als ersten Typengießer Petruccis Jacomo Ungaro vor, einen ehemaligen Mitarbeiter von Manutius, den dieser im ersten Testament von 1506 als »gettator di lettere« bezeichnet hatte. Ungaro trat im September 1513 mit einem eigenen Privilegiengesuch für den Notendruck vor den venezianischen Senat. G. Mardersteig (Aldo Manuzio, wie Anm. 7, S. 118f.) zufolge sind die Typen für die griechischen Wörter in der Widmung des *Odhecatón* (3. Ed.) identisch mit jenen Typen (Nr. 4), die Griffó für Manutius geschnitten hat, während die übrigen Textpassagen mit einer Rotonda (Nr. 16) auskommen, die Griffó für Giovanni und Gregorio de Gregoris 1494 in Venedig erschienene Edition von Johannes Kethans *Fasciculus medicinae* geschnitten haben soll; vgl. Stanley Boorman, »Petrucci in the Light of Recent Research«, in: Venezia 1501 (wie Anm. 5), S. 125–147: S. 127. Im Jahr 1513, bei der Veröffentlichung von *Paulina de recta Paschae* des Fossombroner Bischofs Paulus de Middelburgh (1445–1533), scheinen Petrucci und Griffó direkt zusammengearbeitet zu haben; S. Boorman, Ottaviano Petrucci (wie Anm. 3), S. 35, 128. Zu Manutius und Griffó: Martin Lowry, *The World of Aldus Manutius: Business and Scholarship in Renaissance Venice*, Oxford 1979, S. 86–91.
- 9 Der Barbari-Plan misst 1,34 × 2,83 m. Juergen Schulz, »Jacopo de' Barbari's View of Venice: Map Making, City Views, and Moralizing Geography before the Year 1500«, in: *Art Bulletin* 58 (1978), S. 473; Lisa Pon, »Prints and Privileges. Regulating the Image in 16th-Century Italy«, in: *Harvard University Art Museums Bulletin* 6 (1998), S. 41–64: S. 45.
- 10 Norberto Gramaccini und Hans Jakob Meier, *Die Kunst der Interpretation. Italienische Reproduktionsgraphik 1485–1600*, Berlin 2009, S. 23; Lisa Pon, *Raphael, Dürer and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance Print*, New Haven 2004; Konrad Oberhuber, »Marcantonio Raimondi: die Bologneser Anfänge und die erste römische Periode«, in: *Humanismus in Bologna, 1490–1510/Bologna e l'umanesimo, 1490–1510*, Ausstellungskatalog Graphische Sammlung Albertina Wien und Pinacoteca Nazionale Bologna, hrsg. von Marzia Faietti und Konrad Oberhuber, Bologna 1988, S. 51–89.

Europas zusammenkamen.¹¹ Im Jahr 1501 arbeiteten neben Manutius allein 38 Verleger, darunter zahlreiche Ausländer.¹² 1506 war ferner Albrecht Dürer (1471–1528) nach Venedig gereist, dessen Holzschnittfolge des *Marienlebens* von Raimondi im Kupferstich neu ediert wurde. Zur gleichen Zeit hielt sich auch Erasmus von Rotterdam (1469–1536) in Venedig auf, um seine *Adagia* bei Manutius 1508 herauszubringen. »Venetian capital, German technology and Renaissance culture« (Lowry) beschleunigten den Kulturtransfer der Moderne in bislang unbekannter Weise und verliehen ihm eine neue Qualität.¹³ Damit war aber auch jene Jahrhunderte später von Victor Hugo (1802–1885) im *Glöckner von Notre Dame* (1831) beklagte Wende eingeläutet, in der das Unikat sich vom Massenprodukt vernichtet sah (*ceci tuera cela*), und die, knapp hundert Jahre später, Walter Benjamin (1892–1940) in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) mit dem Verlust von Aura überschrieben hat. Die Vertreter der Moderne, Wassily Kandinsky (1866–1944), Franz Marc (1880–1916) und Arnold Schönberg (1874–1951), hatten schon vorher Reproduktionen als Larven eines überlebten Akademismus abqualifiziert und gefordert, statt Bekanntes zu wiederholen, dem Ruf des »Innerlich Schönen« zu folgen.¹⁴ Ihr Standpunkt, wahre Kreativität und echte Kunst setzten voraus, den Kanon zu überwinden, damit nie Gedachtes, nie Gesehenes und nie Gehörtes ans Tageslicht käme, hat sich bis heute – Postmoderne und Transavanguardia zum Trotz – behauptet.

Das lädt dazu ein, auf die Anfänge um 1500 zurückzublicken. Die Frage lautet: Sind jene negativen, den Fortschritt hemmenden Symptome, die in den letzten beiden Jahrhunderten mit dem Wesen von Reproduktion verbunden worden sind, bereits keimhaft im Boden der beginnenden Moderne um 1500 angelegt? Das ist keineswegs der Fall. Reproduktion und Invention schlossen einander in der Renaissance nicht aus, sondern bildeten im Gegenteil ein kreatives Ganzes. Einzig in der Frage, wie mit Vorbildern umzugehen sei, schieden sich die Geister. Der Humanist Pietro Bembo (1470–1547), der im ers-

11 Henri-Jean Martin, »L’Imprimerie vénitienne en 1501«, in: Venezia 1501 (wie Anm. 5), S. 17–26: S. 22. Zu Petruccis Ästhetik: James Haar, »Petrucci As Bookman«, ebd., S. 155–174: S. 155.

12 Frederick J. Norton, *Italian Printers 1501–1520, an Annotated List, with an Introduction*, Cambridge 1958 (Cambridge Biographical Society monographs, 3), S. 25f. Vgl. Dennis E. Rhodes, »Annali tipografici, Venezia 1501«, in: Venezia 1501 (wie Anm. 5), S. 27–44: S. 28.

13 Martin Lowry, »Venetian Capital, German Technology and Renaissance Culture in the Later Fifteenth Century«, in: *Renaissance Studies* 2 (1988), S. 1–13.

14 In diesem Geist schon Emile Zola, *Mon salon*, Paris 1866, S. 32: »Il s’agit d’être soi, de montrer son cœur à nu, de formuler énergiquement une individualité.«

ten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts neben Petrucci, Manutius, Campagnola und Raimondi ebenfalls in Venedig weilte, hatte in seiner Schrift *De imitatione* (Rom 1512) mit Giovanfrancesco Pico della Mirandola über die Frage aemulatio oder imitatio debattiert.¹⁵ Für Bembo war eine Erfindung ex nihilo undenkbar: »Was mich und meinen Geist betrifft, das kann ich Dir versichern, habe ich an diesem Ort niemals auch nur das geringste Vorhandensein eines Stils oder irgendeiner Komposition bemerkt, die ich nicht vorher, einer überlegten und vernünftigen Lektüre der Bücher der Alten zufolge, in mit selbst erzeugt hätte.« Im Unterschied zu seinem Kontrahenten, der die These vertrat, der Schaffende müsse verschiedenen Vorbildern folgen, um aus diesen kraft einer ihm innewohnenden Idee des Schönen etwas Neues zu schaffen, rät Bembo, jede Form von Autopoeisis und Eklektizismus zu meiden und nur die Besten nachzuahmen. Für ihn waren Cicero und Vergil die höchsten Vorbilder, was die Prosa beziehungsweise die Dichtung betraf, und er war keineswegs der Meinung, dass man diese Meister übertreffen dürfe (»transire magistrum«).¹⁶

Die Auffassung, der zufolge die Schöpfung des menschlichen Geistes in einem Maße als vorbildlich erschien, dass man sie so exakt wie nur irgend möglich nachgeahmt wissen wollte, war ebenso neu wie die Techniken, die dies ermöglichten. Das Eine scheint das Andere nach sich gezogen zu haben. Der Fortschritt um 1500 lässt sich am ehesten im Rückblick auf die Tradition erklären. Nachahmenswerte Vorbilder hatte es selbstverständlich auch in den der Renaissance vorausgehenden Jahrhunderten gegeben.¹⁷ In den romanischen Kathedralen waren so genannte *Heilige Gräber* errichtet worden, die sich auf ein gemeinsames Vorbild berufen – die Grabeskirche in Jerusalem, deren Grundform sie wiederholen.¹⁸ Die Verwandtschaft sowohl zu diesem spezifischen Vorbild

15 Jörg Robert, »Norm, Kritik, Autorität. Der Briefwechsel *De imitatione* zwischen Gianfrancesco Pico della Mirandola und Pietro Bembo und der Nachahmungsdiskurs in der Frühen Neuzeit«, in: *Daphnis* 30 (2001), S. 597–644.

16 Pietro Bembo, *De imitatione / De l'imitation*, hrsg. von Luc Hersant, Paris 1996, S. 65, 77. Hermann Gmelin, »Das Prinzip der Imitation in der romanischen Literatur der Renaissance«, in: *Romanische Forschungen* 46 (1932), S. 83–360; G. W. Pigman, »Versions of Imitation in the Renaissance«, in: *The Renaissance Quarterly* 33 (1980), S. 1–32.

17 *The Holy Face and the Paradox of Representation*, hrsg. von Gerhard Wolf und Herbert L. Kessler, Bologna 1998 (Villa Spelman Colloquia, 6); *Word & Image 19: Likeness in an Age of Mechanical Reproduction: Printed and Metallic Portraits in Renaissance and Baroque Europe* (2003).

18 Xenia Stolzenburg, »Bestattungen ad sanctissimum. Die Heiligen Gräber von Konstanz und Bologna im Zusammenhang mit Bischofsgräbern«, in: *Bischöfliches Bauen im 11. Jahrhundert. Archäologisch-historisches Forum*, hrsg. von Jörg Jarnut u. a., München 2009 (Mittelalterstudien des Instituts zur Interdisziplinären Erforschung des Mittelalters und seines Nachwirkens Paderborn, 18), S. 89–107.

wie die der *Heiligen Gräber* untereinander war jedoch zu unbestimmt, als dass der Begriff Reproduktionen auf sie zuträfe. Es sind vielmehr Variationen. Richard Krautheimer (1897–1994) ist dem Phänomen in seinem Aufsatz »Introduction to an Iconography of Medieval Architecture« (1942) nachgegangen. Anhand schriftlicher Urkunden wies er nach, dass sich die Anlehnung an das Vorbild in Wendungen wie »ad instar, pro modo« oder »secundum formam« artikuliert. Er schloss daraus, dass schon bei der Auftragsvergabe feststand, dass es nicht darum gehe: »to imitate the prototype as it looked in reality, but only to reproduce it ›typice‹ and ›formaliter‹«. ¹⁹ Was nachgeahmt wurde, betraf weniger eine bestimmte, für gültig befundene Form, als ein ideelles Konzept – in diesem Fall symbolisierte die gekuppelte Zentralarchitektur das Bild des himmlischen Jerusalem. Platons eidos behält seine Gültigkeit. Die vom göttlichen artifex geschaffene species wird von der Natur geprägt und an den menschlichen artifex weitergereicht. Weil aber der Kosmos in ständiger Bewegung ist, verändern sich auch die Formen. Daher sei es weder möglich noch wünschenswert, so der in Paris im späten 13. Jahrhundert lehrende Franziskanertheologe Bartholomeus da Bologna, »dass zwei einzelne Dinge an irgendwelchen Orten oder Gegenden erzeugt werden können, die einander so nahe sind, dass keine Unähnlichkeit bei ihnen auftritt.« ²⁰ Daraus ergab sich für die theologisch geprägte Ästhetik

19 Richard Krautheimer, »Introduction to an Iconography of Medieval Architecture«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5 (1942), S. 17. Vgl. Sarah Blick, »Exceptions to Krautheimer's Theory of Copying in the Art of the Middle Ages«, in: *Visual Resources* 20 (2004), S. 123–142.

20 Bartholomeus de Bononia, »Tractatus de luce«, in: *Antonianum* 7 (1932), S. 201–238, 337–376, 465 bis 494, hier S. 478–479 (übersetzt aus dem Lateinischen): »Da aber die Gestirne sowohl unterschiedliche Qualitäten als auch ein unterschiedliches Erscheinungsbild haben, befindet sich dort gewissermaßen eine gewaltige Anhäufung unterschiedlicher Strahlen, dort auch eine Mischung unterschiedlicher Qualitäten, und zwar solcher, die dadurch die Formen der benachbarten Wirkkräfte auf verschiedene Weise in Bewegung versetzen sowie die gestalterischen Qualitäten der Samen, der Wärme und der Lüfte, welche Dinge alle jenen gewissermaßen als Werkzeuge dienen. Wie aber dem Eisen unterschiedliche Formen aufgeprägt werden, wenn im Geist der Handwerker unterschiedliche Formen bestehen, der Handwerker nämlich, die ihre Hand bewegen, um mit dem Hammer auf verschiedene Weise auszuholen; so ist es auch notwendig, dass allen Elementen verschiedene und in irgendeiner Hinsicht sich voneinander unterscheidende Verbindungen von Organen aufgeprägt werden, sowohl die Formen von Gesichtern wie auch die von anderen Körperteilen, und deshalb die unterschiedlichsten Bewegungsqualitäten der Strahlen, welche ersteren auf verschiedene Weise zum Handeln und Bilden erregen die Gestalten und gestalterischen Qualitäten der benachbarten Wirkkräfte, die ihnen selbst gewissermaßen als Werkzeuge dienen. Da aber zwei Orte einander nicht so nahe sein können, dass es bei ihnen zu einer Vermischung dieser unterschiedlichen Qualitäten kommt, können nicht zwei einzelne Dinge an irgendwelchen Orten oder Gegenden erzeugt werden, die einander so nahe sind, dass aus besagtem Grunde keine Unähnlichkeit bei ihnen auftritt.« Ähnliche Ansätze finden sich in

des Mittelalters, dass menschliches Handwerk, für sich genommen, keinesfalls als reproduktionswürdig galt.²¹

Steigt man von diesen arkanen Höhen der Kathedralschulen herab und wendet sich dem urbanen Spätmittelalter zu, begegnet man einem Novum. An Messen und Wallfahrtsorten wurden seit dem 14. Jahrhundert kleine Andachtsbilder, Talismane, Pilgerzeichen und dergleichen in großen Mengen angeboten, die wie das damalige Münzwesen über Stanz- und Prägeverfahren hergestellt, oder von einfachen Holzmodellen abgezogen waren.²² Im Unterschied zu den *Heiligen Gräbern* gehören die sogenannten *helgen* dem Bereich der privaten Frömmigkeit an: Die als wundertätig angesehenen öffentlichen Gnadenbilder wurden für den Hausgebrauch zugeschnitten. Das setzte eine Reduktion des Formats und des Preises voraus. Der Straßburger Volksprediger Geiler von Kaisersberg (1445–1510) riet dazu, sich ein »Bild für zwei Pfennige zu kaufen, es zu küssen und sich zuhause davor zu verneigen und niederzuknien.«²³ Was Benjamin beobachtet hatte, findet in der nun einsetzenden »spätmittelalterlichen Bildindustrie« (Hyatt Mayor) eine erste Entsprechung.²⁴ Als Rechtfertigung für das neue Reproduktionswesen diente eine päpstliche Bulle von 1350, die den Sehsakt als solchen für ausreichend erklärte, damit der Gläubige in den Genuss der gleichen Heilmittel käme, die

der Musiktheorie um 1300: Frank Hentschel, *Sinnlichkeit und Vernunft in der mittelalterlichen Musiktheorie*, Stuttgart 2000, S. 75–211 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 47). Ich verdanke diese Hinweise Ulrich Pfisterer, *Donatello und die Entdeckung der Stile*, München 2002, S. 50–60.

21 Robert W. Scheller, *Exemplum – Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 – ca. 1470)*, Amsterdam 1995, S. 13f.; Vibeke Olson, »The Significance of Sameness: An Overview of Standardization and Imitation in Medieval Art«, in: *Visual Resources* 20 (2004), S. 161–178.

22 Peter Schmidt, »Die Anfänge des vervielfältigten Bildes im 15. Jahrhundert oder: Was eigentlich reproduziert das Reproduktionsmedium Druckgraphik?«, in: *Übertragungen, Formen und Konzepte von Reproduktion in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von Britta Bußmann unter anderem, Berlin 2005 (Trends in medieval philology, 5), S. 129–156; ders., »Das vielfältige Bild: Die Anfänge des Mediums Druckgraphik, zwischen alten Thesen und neuen Zugängen«, in: *Die Anfänge der europäischen Druckgraphik. Holzschnitte des 15. Jahrhunderts und ihr Gebrauch*, Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, hrsg. von Peter Parshall und Rainer Schoch, Nürnberg 2005, S. 37–59.

23 Johannes Geiler, *Evangelia mit Usslegung*, Straßburg 1517, S. 223.

24 »Die Kathedrale verläßt ihren Platz, um in dem Studio eines Kunstfreundes Aufnahme zu finden; das Chorwerk, das in einem Saal oder unter freiem Himmel exekutiert wurde, läßt sich in einem Zimmer vernehmen« (Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: ders., *Schriften*, hrsg. von Theodor W. Adorno u. a., Bd. 1, Frankfurt 1955, S. 370). Vgl. Alpheus Hyatt Mayor, *Prints and People. A Social History of Printed Pictures*, Ausstellungskatalog The Metropolitan Museum of Art New York 1971.

das Gnadenbild verbürgte.²⁵ Das hieß aber nicht, diese Vorbilder in allen Details oder gar in einem bestimmten historischen Stil zu reproduzieren. Vielmehr beschränkten die *helgen* (»Heiligen«) sich auf eine zeichnerhafte Wiedergabe, die der Memoria ausreichte, um die Verbindung zum Original herzustellen. So gesehen, gehören sie in die Domäne der Werbung. Von Nachahmung im Sinne Pietro Bembo kann jedenfalls nicht die Rede sein. Zwei Gründe stehen dagegen: 1. Da *helgen* preiswerte Produkte waren, war auch der künstlerische Einsatz minimal. 2. Eine auf die Kunst und nicht den Inhalt Bezug nehmende Nachahmung wurde von der Kirche untersagt, weil sie der Vermittlerfunktion des Gnadenbildes entgegen lief. Wir haben es im Vergleich mit den *Heiligen Gräbern* daher nicht mit dem Gegenteil, sondern mit einem Zwischentypus zu tun: Zwar sind die *helgen* in Folge mechanischer Vervielfältigung untereinander identisch; sie verhalten sich aber dem Original gegenüber künstlerisch indifferent. Das innovative Moment liegt folglich nicht im Objektbezug an sich, sondern in der Produktion. Hier lag zugleich der Keim für die weitere Entwicklung. Das gleichzeitige Erscheinen der Bilder auf einem Markt und damit zusammenhängende Strategien des Umsatzes lösten eine Konkurrenz der Produkte untereinander aus. Es dauerte daher nicht lange, bis Künstler von Format sich die Nachfrage zunutze machten, indem sie Luxusprodukte anboten, welche gehobene Ansprüche bedienten, gleichwohl aber die Ideologie der Billigware teilten.

Ein Beispiel für den einsetzenden Abschichtungsprozess bietet das Fest der 500-jährigen Wiederkehr der Engelweihe des Klosters Einsiedeln im Jahr 1466. In 14 Tagen verkaufte ein in Einsiedeln eigens eingerichtetes Zeichenamt 130 000 Pilgerzeichen, deren schemenhafte Formen sich Gussformen verdankten, die noch der Vergangenheit angehörten.²⁶ Für dieses Jubiläum aber hatten die Einsiedler Mönche sich etwas Neues einfallen lassen, indem sie Meister E. S. (1402–1468?), einem bekannten Goldschmied, eine Reihe von Kupferstichen in Auftrag gaben. Der Auftrag mag ähnlich gelautet haben wie bei den Pilgerzeichen. So wie diese in drei Varianten angeboten wurden, in Blei, Silber und Gold, schuf E. S. drei Typen der *Einsiedler Madonna* – eine kleine, mittlere und große Version.²⁷

25 Nikolaus Paulus, *Geschichte des Ablasses im Mittelalter*, Paderborn 1923, Bd.3, S.241; Hans Dünninger, »Ablassbilder: Zur Klärung der Begriffe ›Gnadenbild‹ und ›Gnadenstätte‹«, in: ders., *Wallfahrt und Bilderkult. Gesammelte Schriften*, hrsg. von Wolfgang Brückner u. a., Würzburg 1995, S. 353–392.

26 Odilo Ringholz, *Die Wallfahrtsgeschichte Unserer Lieben Frau von Einsiedeln*, Freiburg i. B. 1896; Hanna Böck, *Einsiedeln. Das Kloster und seine Geschichte*, Zürich 1989, S. 52.

27 Andreas Haasis-Berner, »Pilgerzeichenforschung. Forschungsstand und Perspektiven«: in: *Spätmittelalterliche Wallfahrt im mitteldeutschen Raum*, hrsg. von Hartmuth Kühne u. a., Berlin 2002, S. 63–85.

Dabei übertrug er aber, was bei den Pilgerzeichen an der Wertigkeit des Metalls ablesbar war, auf die künstlerische Gestaltung.²⁸ Die *kleine Einsiedler Madonna* (97×65 mm) ist, was Ikonographie und technische Ausführung (die Feinheit und die Gewichtung der Schraffen) betrifft, der mittleren Version (133×87 mm) bereits weit unterlegen, und erst in der großen Version (206×123 mm) werden die Möglichkeiten der Darstellung vollends ausgeschöpft. Der künstlerische Aufwand hier ist ungleich größer, die Ikonographie vollständiger. Darüber hinaus verschaffte Meister E. S. jenen Käufern, die diese Version erstehen konnten, das zusätzliche Vergnügen, sich im vorderen Stifterpaar wieder zu erkennen und von den einfachen Pilgern zu distanzieren. Was der Kupferstich weiterhin aber nicht leistet, ist die Reproduktion des wundertätigen Madonnenbildnisses selbst. Dieses sah ganz anders aus als die hier im Geschmack der Spätgotik gezeigte Madonna.²⁹ Es sollte noch dauern, bis Israhel van Meckenem (1445?–1503) den Aufwand auf sich nahm, das Original – in diesem Fall die wundertätige Ikone der römischen Kirche von S. Maria in Gerusalemme – vor Ort aufzusuchen, um sie so genau wie möglich zu reproduzieren und dies stolz in der Legende zu verkünden: »haec imago contrafacta est ad instar et similitudinem«. ³⁰ Nur dadurch gelang es van Meckenem, der im Übrigen ein ausgezeichnete Geschäftsmann war, sich von den weniger präzisen Nachbildungen abzusetzen und sich auf dem Devotionalienmarkt im Vorfeld des Anno Santo (1500) erfolgreich zu behaupten.

Der Übergang vom einfachen zum gehobenen Devotionsbild in den Kupferstichen von E. S. und Israhel van Meckenem, zwei Meister, die schon ihre Mitgliedschaft in der vornehmen Goldschmiedezunft von den älteren Handwerkern im Holzgewerbe unterschied, lässt sich auch im Bereich des Buchs konstatieren. Um die gleiche Zeit (um 1445), als die ersten Kupferstiche auf den Markt kamen, wurde das ältere Blockbuch durch das moderne typographische Buch abgelöst.³¹

28 Norberto Gramaccini, »Meister E. S. und Israhel van Meckenem als Künstler-Unternehmer«, in: *Festschrift für Eberhard W. Kornfeld zum 80. Geburtstag*, hrsg. von Christine E. Stauffer, Bern 2003, S. 13–27.

29 Linus Birchler, »Das Einsiedler Gnadenbild. Seine äussere und innere Geschichte«, in: *Gedenkschrift zum 100. Geburtstag von Linus Birchler, 1893–1967*, hrsg. von Brigitt Siel unter anderem (Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, 13,2), Zürich 1993, S. 9–28.

30 Peter Parshall, »Imago contrafacta. Images and Facts in the Northern Renaissance«, in: *Art History* 16 (1993), S. 556–557; N. Gramaccini, Meister E. S. (wie Anm. 28), S. 24.

31 *Blockbücher des Mittelalters. Bilderfolgen als Lektüre*, Ausstellungskatalog Gutenberg Museum Mainz, hrsg. von Eva-Maria Hanebutt-Benz, Mainz 1991; Wilhelm Ludwig Schreiber, »Vorstufen zur Typographie«, in: *Festschrift zum fünfshundertjährigen Geburtstag von Johann Gutenberg*, hrsg. von Otto Hartwig (Beihefte zum Centralblatt für Bibliothekswesen, 23), Leipzig 1900, S. 30–72.

Die Präzision des Schriftbildes dank der beweglichen Metalltypen lässt sich gut mit der Gratigkeit des Kupferstichs im Unterschied zu den weniger scharfen Holzschnitten vergleichen. Gleiches gilt auch für Petruccis Musiknotendruck, dem Holzdrucke wie Conradus Verardus' (1440–1500) *Historia Bactica* (1493) vorausgingen.³² Die Erfindung des Buchdrucks mit beweglichen Lettern gebührt Johannes Gutenberg (1400?–1468), dessen Bibeldrucke – nach ersten Experimenten mit in Blei gestanzten Heilsspiegeln – Mitte der 1440er Jahre auf den Markt kamen.³³ Wie im Fall der älteren Pilgerzeichen wurde auch hier ein bestehendes Produkt verbessert. Triebfeder dieser Verbesserung aber war wiederum ein unternehmerisches Konzept und keine ästhetische Theorie. Wurde bei den ersten gedruckten Büchern mit Stolz verkündet: Die Typographie leiste an einem Tag, wozu ein Schreiber ein ganzes Jahr benötige (»imprimit ille die, quantum non scribetur anno«) – so spricht sich darin die Optimierung von Zeit und Verdienst aus, nicht Bembos Ideal der Nachahmung.

Eine eigentliche Ästhetik der Reproduktion hat sich erst in Italien ausgebildet, wo die Omnipräsenz der Antike eine existentielle Herausforderung darstellte.³⁴ Die Rhetoriklehre Quintilians und die aristotelische Poetik gaben klare Anweisungen für die Nachahmung. Vor diesem Hintergrund war es nun auch möglich geworden, die Erfindungen Gutenbergs und des Meisters E.S. theoretisch zu reflektieren. Der Humanist Enea Silvio Piccolomini (1405–1464), später Papst Pius II., war im Jahr 1455, anlässlich des Frankfurter Konzils, auf Gutenberg (»viro illo mirabili«) aufmerksam geworden und hätte gerne einige Quinterne der neuen Bibel auf der Frankfurter Messe erworben. Was ihn anzog, war jedoch weniger der ökonomische Aspekt als die Reinheit und Gleichmäßigkeit der Schrift.³⁵ Die nächste autoritative Stimme, die Anfang der 1460er Jahre auf den Buchdruck hinwies, war der Humanist Leon Battista Alberti (1404–1472).³⁶ Wenige Jahre später (1465) wurden durch Intervention Nikolaus von Kues' (1401–1464) in der Benediktinerabtei Subiaco die ersten Bücher in Italien ge-

32 S. Boorman, Ottaviano Petrucci (wie Anm. 3), S. 4.

33 *Gutenberg – aventur und kunst: vom Geheimunternehmen zur Medienrevolution*, Ausstellungskatalog Landesmuseum Mainz, Mainz 2000; Isa Fleischmann, *Metallschnitt und Teigdruck. Technik und Entstehung zur Zeit des frühen Buchdrucks*, Mainz 1998, S. 83–93.

34 Norberto Gramaccini, *Mirabilia. Das Nachleben antiker Statuen vor der Renaissance*, Mainz 1996.

35 Brief vom 12. 3. 1455 an Kardinal Carvajal (vor 1399–1469), in: *Gutenberg – aventur und kunst* (wie Anm. 33), S. 132; D. McKitterick, *Print* (wie Anm. 1), S. 31.

36 Leon Battista Alberti, »De cifris«, in: *Opuscoli morali*, hrsg. von Cosimo Bartoli, Venedig 1568, S. 200; Brian Richardson, *Printing, Writers and Readers in Renaissance Italy*, Cambridge 1999, S. 3.

druckt: eine Grammatik des Donatus, drei Werke von Laktanz sowie Ciceros *De oratore*.³⁷ Die Typographen waren zwei ehemalige Schüler Gutenbergs: Konrad von Sweynheim (gest. 1477) als Typenschneider und Gießer, und sein Partner Arnold Pannartz (gest. 1476) aus Köln, der vermutlich die Druckerpressen bediente. Im Unterschied zu den Mainzer Drucken ging es nicht darum, einen kanonischen Text wie den der Bibel zu vervielfältigen, sondern Texte zu drucken, die als solche erst einmal wiederhergestellt werden mussten. Das Verfahren war komplizierter und sprach andere Rezipientenkreise an. Eine solche editorische Qualifikation befand sich jenseits der Möglichkeiten Gutenbergs und seiner unmittelbaren Nachfolger. In Italien lag daher die Führung des Buchverlags nicht mehr wie in Deutschland beim technischen Unternehmer, sondern bei einem Humanisten – in diesem Fall bei Giovanni Andrea Bussi (1417–1475), dem Schüler Francesco Filelfo (1398–1481) und einstigen Sekretär von Cusanus.³⁸ Bussi beschreibt in langatmigen Vorworten, mit hohem pädagogischen Eros, worin für ihn der Unterschied gegenüber den handgeschriebenen Büchern lag. Die Prachthandschriften seien den Reichen vorbehalten, die sich mehr für die kostbaren Einbände statt für die Inhalte begeistern ließen, während die gedruckten Bücher sich an die Bildungshungrigen richteten, jene mit eingeschlossen, »die oft nicht einmal das Öl für ihre Leselampe haben und die mit Zähnen klappern, weil es ihnen an allem fehlt.«³⁹ 1467 gründete Bussi mit Sweynheim und Pannartz am Campo dei Fiori in Rom die erste Verlagsgemeinschaft Italiens. Der junge Manutius, der damals in Rom studierte, scheint hier auf die Möglichkeiten des Buchdrucks in seiner neuen Form erstmals aufmerksam geworden zu sein.⁴⁰

In der folgenden Entwicklung, für die Manutius verantwortlich zeichnet, verfeinerten sich die Parameter. Es geht nicht mehr wie bei Bussi um den pathetischen Vergleich zwischen Prachthandschriften für die Reichen und gedruckten Büchern für die Armen, sondern um eine Angleichung des gedruckten Buchs an jene qualitativen Standards, die der Humanismus bei Abschriften und Übersetzungen bereits etabliert hatte. In Zentren der humanistischen Reform wie Florenz und Ferrara hatten sich seit dem frühen Quattrocento Zirkel gebildet, die um eine systematische Wiederherstellung der klassischen Literatur bemüht

37 Gabriele Paolo Carosi, *Da Magonza a Subiaco. L'introduzione della stampa in Italia*, Busto Arsizio 1982.

38 Massimo Miglio, *Saggi di stampa. Tipografi e cultura a Roma nel Quattrocento*, Rom 2002.

39 Giovanni Andrea Bussi, *Prefazioni alle edizioni di Sweynheim e Pannartz prototipografi romani*, hrsg. von Massimo Miglio, Mailand 1978, S. 8.

40 G. A. Bussi, *Prefazioni*, ebda., S. 37.

waren, mit dem Ziel, nicht nur die Sprache von den Fehlern der Überlieferung zu befreien, sondern diese Reinigung auch der Erscheinung des Textes angedeihen zu lassen.⁴¹ Da vor 1465 die Möglichkeiten mechanischer Vervielfältigung noch nicht gegeben waren, sollten gültige handschriftliche Prototypen erstellt und in eigens geschaffenen Bibliotheken gesammelt werden, um dann als Grundlage für weitere Editionen zu dienen.⁴² Ein Beispiel für diesen Prozess der »politica letteraria« (Angelo Decembrio) ist die Übersetzung der *Geschichte des peloponnesischen Krieges* von Thukydides durch Lorenzo Valla (1405–1457) im Jahr 1452. In dem Papst Nikolaus V. (1397–1455) dedizierten Exemplar betonte Valla nicht nur seine Fähigkeit, den griechischen Urtext kollationiert und nach dieser Vorlage eine gültige lateinische Übersetzung geliefert zu haben, sondern auch die Fähigkeit seines Schreibers (»chirographus«), eines gewissen Johannes Lampertus, der den Text in vollendeter Form abgeschrieben hatte. Es war die Kombination von Inhalt, Sprache und Erscheinungsbild, die es rechtfertigte, das Exemplar (I-Rvat, Lat. 1801) als »archetypus« zu bezeichnen, nach dem sich alle weiteren Thukydides-Ausgaben zu richten hätten. Valla wertete die Schönschrift des Lambertus aber nicht nur in Hinblick auf dessen kalligraphische Fertigkeiten, sondern erkannte ihr auch eine geistige Qualität zu. Wie die Eloquenz (»eloquentia«) selbst, sei diese von allgemeinem Nutzen (»publice utilitati«). Erst dank der Schönheit der Schrift nämlich, nicht durch die Sprache allein, käme ein Wissenstransfer (»commercium«) zu Stande, dem bereits die antike Welt ihre Größe verdankte, da diese Qualität die Voraussetzung dafür schuf, dass die Völker der Erde und die Freien Künste an den Erfindungen des menschlichen Geistes Anteil nehmen konnten.⁴³

Der begrenzte Rahmen verbietet es, hier weiter in die Tiefe zu gehen.⁴⁴ Die Partnerschaft von humanistisch gebildetem Autor/Übersetzer auf der einen Seite und gebildetem Schriftkünstler auf der anderen Seite aber war schon vor Valla

41 Angelo Decembrio, *De politica litteraria*, hrsg. von Norbert Witten, München 2002 (Beiträge zur Altertumskunde, 169). Vgl. Wolf-Dietrich Löhr, »Tätige Trägheit. Petrarca, Bembo und das Buch als Denkmal«, in: *Autorbilder. Zur Medialität literarischer Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von Gerald Kapfhammer u. a. (Tholos, 2), Münster 2007, S. 159.

42 Coluccio Salutati, *De fato et fortuna*, hrsg. von Concetta Bianca, Florenz 1985, S. 49.

43 Anthony Grafton, »Commerce with the Classics«, in: *The Italian Renaissance. The Essential Readings*, hrsg. von Paula Findlen, Oxford 2002, S. 240; Marianne Pade, »The Place of Translation in Valla's Thought«, in: *Classica et medievalia. Revue Danoise de Philologie et d'Histoire* 35 (1984), S. 295, 300.

44 N. Gramaccini und H. J. Meier, Kunst der Interpretation (wie Anm. 10), S. 14–16.

gang und gäbe. So verdankte Guarino Veronese (1374–1460) im Kolophon seiner Edition von Plinius d.Ä. (1433) die Abschrift einem Guglielmo Capello, den er als ausgezeichneten und hoch gebildeten Mann qualifizierte (»viro praestanti atque eruditissimo«).⁴⁵ Die Humanisten wussten sich hier auf gänzlich neuem Boden. Poggio Bracciolini (1380–1459) – wie vor ihm Francesco Petrarca – betonte den grundsätzlichen Unterschied gegenüber den Kopisten des Mittelalters. Deren Schrift sei so miserabel, dass sich die Inhalte allenfalls erraten ließen. Das läge daran, dass die Skribenten über einen beschränkten Bildungshorizont verfügten. Eine Abschrift aber, wenn nicht von gebildeter Hand (»erudita manu«) verfasst, sei wertlos.⁴⁶ Der Kopist müsse daher nicht nur schön schreiben und die Regeln der Grammatik beherrschen, sondern auch die Inhalte des Abgeschriebenen verstehen. Erst dann sei er in der Lage, als Partner und Kollege eines Autors, Herausgebers oder Übersetzers (»auctor«, »emendator«, »translator«) zu fungieren. Mit dieser Forderung tritt ein neuer Berufsstand ins Leben: Aus dem mittelalterlichen »scriba« wird der »librarius«.⁴⁷ Was in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts Guarini und Capello beziehungsweise Valla und Lambertus vorgemacht und in der zweiten Hälfte Bernardo Bembo (1433–1519) und Bartolomeo da Sanvito (1435–1518) perfektioniert hatten, wurde wenig später auf das Prinzip der Verlagsgemeinschaft übertragen, wo der Verleger, als Vertreter des Autors und Erfinders (»inventor«), auf eine perfekte Umsetzung seiner Vorlage durch einen Typenschnneider angewiesen war. Manutius bedachte Griffo, den Entwerfer und Gestalter seiner berühmten Kursive (1501), folglich mit ähnlich überschwänglichem Lob wie vor ihm Guarino oder Valla einen Capello und Lampertus.⁴⁸

Das dialogische System, das dem italienischen Buchwesen zugrunde lag und das sich auch in der Partnerschaft Petruccis mit Petrus Castellanus (siehe Anm. 1) spiegelt, herrschte auch im Bereich der Druckgraphik. Meister E. S. hatte, wie nach ihm Dürer und andere mehr, seine eigenen Erfindungen gestochen und auf den Markt gebracht. In Italien hingegen wird zwischen dem Erfinder einer Komposition, dem Zeichner, und demjenigen, der die Zeichnung reproduziert

45 Silvia Rizzo, *Il lessico filologico degli umanisti*, Rom 1973, S. 176.

46 Ebda., S. 173.

47 Angelo Decembrio (um 1415–nach 1465) legt seinem Lehrer Guarino (1374–1460) folgende Definition in den Mund: »Caeterum scriptoris sermo ad operis duntaxat inventionem, librarius autem ad characterum exarationem pertinet ...« (A. Decembrio, *Politia*, wie Anm. 41, S. 201).

48 »IN GRAMMATOGLYPTAE / LAUDEM / Qui graiis dedit Aldus, en latinis / Dat nunc grammata sculpta daedaleis / Francisci manibus Bononiensis« (zit. nach G. Mardersteig, Aldo Manuzio, wie Anm. 7, S. 139).

und vermarktet, streng unterschieden. Der Aufgabenbereich dieser Person, der es obliegt, eine bestimmte Vorlage in einen Archetypus zu übersetzen und diesen zu vervielfältigen, entspricht weitgehend dem des »librarius« oder Verlegers im Buchwesen. Während der nordische Künstler wie ein moderner Kaufmann seine Produkte zu Markte trägt,⁴⁹ hält sich der Künstler Italiens von einer solchen Tätigkeit fern, die seine Kunst degradieren und seinen Status als Intellektueller unglaublich machen würde.⁵⁰ Der wahre Künstler wird nicht danach bemessen, was er verdient, sondern was er dem System an geistiger Währung hinzufügt und wie er es verbessert. Tut ein solcher Erfinder sich mit einem Künstler zusammen, der für die Ausführung seiner Ideen zuständig ist, steigt er wie der Dichter in die Regionen des Geistes auf. Davon profitierte auch der reproduzierende Meister. Denn wie im Fall des librarius wird die umsetzende Tätigkeit nicht als ein serviles und geistloses Handwerk verstanden, sondern, in dem Maße wie die Vorlage hochkomplex ist und eine differenzierte Form der Einfühlung abverlangt, als intellektuelle Tat sui generis gewertet. Das vielleicht schönste Zeugnis dieser reziproken Aufwertung liefert ein Gemälde Raffaels (1483–1520) aus dessen späteren Jahren: das so genannte *Selbstbildnis mit dem Fechtmeister* im Louvre (Abbildung 1). Dass es sich in der vorderen Figur nicht um einen Fechtmeister, sondern um einen Künstler handelt, ist seit langem geklärt. Das Thema des Gemäldes ist eine Kunsttheorie, die das Ineinandergreifen von inventio und executio paradigmatisch vorführt.⁵¹ Der inspirierte, vollkommen passive Meister steht im Hintergrund und überträgt seine schöpferischen Gedanken, wie die Muse dem Dichter, einem Künstler, indem er diesem die Hand auf die Schulter legt. Der Sozium, kein bloßer Gehilfe, sondern auch er Meister seines Fachs, worauf Kleidung und Schwert hinweisen, erscheint augenblicklich erleuchtet, als sei der Funke soeben auf ihn übergesprungen. Von plötzlichem Tatendrang erfasst, weist der Finger auf die imaginäre Schnittstelle zwischen dem Prozess der Interpretation und dem Betrachter, dort wo sich die Bildfindung materialisiert.

49 Berit Wagner, *Bilder ohne Auftraggeber. Der deutsche Kunsthandel im 15. und frühen 16. Jahrhundert*, Diss. Universität Bern, Bern 2009, S. 191–193.

50 Für Giorgio Vasari (1511–1574) waren Künstler wie Perino del Vaga (um 1500–1574), die ihre Waren vom Ladentisch feilboten, bestenfalls Handwerker: Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori, ed architettori* [Florenz 1568], in: *Le opere di Giorgio Vasari*, hrsg. von Gaetano Milanesi, Florenz 1906, Reprint Florenz 1981, Bd. 5, S. 589.

51 Norberto Gramaccini, »Raffaël und sein Schüler. Eine gemalte Kunsttheorie«, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch 2* (1995), S. 44–55.

Vielleicht ist der *Fechtmeister* Marcantonio Raimondi selbst, dem Raffael auch in den *Stanzen* ein malerisches Denkmal gesetzt hatte.⁵² In ihm fand Raffael den idealen Interpreten, der selbst flüchtige Skizzen zu selbstständigen Bildern auszuarbeiten imstande war. Bereits Campagnola scheint im ersten Jahrzehnt des Cinquecento eine ähnliche Beziehung zu Giorgione (1478–1510) in Venedig gesucht zu haben, war aber gescheitert. Die Zeit war noch nicht reif, dass Maler seines Ranges ihr Monopol leicht mit anderen hätten teilen wollen. Daher sah sich Campagnola gezwungen (wie schon Raimondi in der Zeit, bevor sich Raffael ihm zuwandte), auf die Kompositionen der älteren, vornehmlich nordischen Meister zurückzugreifen. Sein Kupferstich des *Ganymed* wiederholt in der Gruppe des vom Adler geraubten Jünglings eine Zeichnung vermutlich Mantegnas (Washington, National Gallery), während die Landschaft das Motiv des Weiherhauses aus Dürers Kupferstich *Madonna mit der Meerkatze* kopiert.⁵³ In der *Buße des Hl. Hieronymus*, ein Blatt, das Campagnola stolz mit dem Namen des legendären Gründers von Padua Antenor zeichnete, liegt sogar eine vollständige Kopie nach Dürers Blatt vor.⁵⁴ Mit derartigen Proben seines Könnens erntete Campagnola, der im Übrigen selber aus einem gelehrten Hause stammte, das Lob der Humanisten, die ihn als wahres Wunderkind feierten. Es hieß, er spreche Latein, Griechisch und sogar Hebräisch fließend, beherrsche die Laute und singe dazu, wobei sich Dichtung und Musik auf eine neue Weise verbänden. Schon in jungen Jahren habe er sich als Interpret des Veroneser Komponisten Bartolomeo Tromboncino (1470?–1535) einen Namen gemacht.⁵⁵ Seine größte Begabung aber wurde im Bereich der künstlerischen Nachahmung erkannt. Der große Giovanni Bellini (1430?–1516), hieß es, erschaffe kein Werk, »ohne dass Giulio dem Vorbild nicht sogleich ein ähnliches (>uno simile exemplo a l'exemplare<) an die Seite stellte«. ⁵⁶ In derartigen Äußerungen wird offensichtlich, dass die literarischen Kreise Paduas Reproduktionen weder als geistlose Wiederholungen, billige Plagiate noch Ausdünnungen der *inventio*, sondern vielmehr als eine kreative

52 G. Vasari, *Vite* (wie Anm. 50), Bd. 5, S. 25: »... nelle quali camere fu Marcantonio, essendo giovane, ritratto da Raffaello in uno di que' palafrenieri che portano papa Iulio Secondo, in quella parte dove Onia sacerdote fa orazione.«

53 Paul Kristeller, *Giulio Campagnola. Kupferstiche und Zeichnungen*, Berlin 1907, Tafel V, S. 6. Vgl. <http://www.nga.gov/press/exh/243/images.shtm> (Januar 2010).

54 P. Kristeller, *Campagnola* (wie Anm. 53), S. 7f.

55 Alessandro Luzio, »Giulio Campagnola, fanciullo prodigo«, in: *Archivio storico dell'arte* 1 (1888), S. 184 (Brief von Michele di Placiola an Ermolao Bardelino, Padua, 10. September 1497).

56 A. Luzio, *Campagnola*, ebda., S. 184.

Leistung werteten.⁵⁷ Pomponius Gauricus (1482–1530?), der 1504 in Florenz den Traktat *De Sculptura* veröffentlicht hatte, rangiert Campagnola daher in die Kategorie gebildeter Nachahmer wie Vergil und Cicero, die – wie dieser Mantegna – ihre jeweiligen Vorbilder, Homer in der Dichtung und Demosthenes in der Rede, erfolgreich nachgeahmt hatten.⁵⁸

Nur infolge dieser theoretischen Überhöhung gelang es der Druckgraphik, sich als autonome Kunst zu etablieren und im Trivium der alteingesessenen Schwesterkünste Architektur, Malerei, Skulptur zu behaupten.⁵⁹ Während aber die öffentlich agierenden und nach außen gerichteten Künstler wetteifernd ihre Erfindungen vortrugen, entstand hier ein mehr nach innen gerichteter Kunstzweig, der zunächst nicht die breite Öffentlichkeit ansprach, sondern die »virtuosi« selbst – ebenso die »poveri pittori senza disegno« (Vasari) wie die Sammler und Kenner –, denen der Kanon der Meister in leicht greifbaren und gut lesbaren Reproduktionen vor Augen gestellt wurde. In einem zweiten Schritt, der nicht lange auf sich warten ließ, weiteten sich die Kreise: Spezialisten nahmen sich des Handels an und exportierten nach dem Vorbild der Buchverleger die allerorts begehrten Meisterwerke in alle Welt. Von nun an verfügte die Welt der Künste wie die der Politik über ihre eigenen Fürsten und Festungen.⁶⁰

Das führt zurück zu Petruccis *Odhecaton A*. Lag seiner Sammlung moderner Komponisten ein ähnliches Konzept zugrunde wie Manutius' Büchern und Campagnolas Stichen? Im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts scheint Venedig wie keine andere Stadt den Wechsel von Personen, Techniken und Ideen zwischen den Werkstätten gefördert zu haben. Dieselben Kompositionen Tromboncinos, mit denen sich Campagnola einen Namen gemacht hatte, wurden von Petrucci verlegt.⁶¹ Francesco Griffio, der geniale Schriftentwerfer und Stempelschneider, arbeitete später mit Petrucci zusammen (vgl. Anm. 8), während Cam-

57 Vgl. in diesem Zusammenhang die Ausführungen in N. Gramaccini und H. J. Meier, *Kunst der Interpretation* (wie Anm. 10), S. 18f., 39.

58 Pomponius Gauricus, *De sculptura*, hrsg. von Paolo Cutolo, Neapel 1999, § 8, S. 159.

59 Alfons Reckermann, »Das Konzept kreativer Imitatio im Kontext der Renaissance-Kunsttheorie«, in: *Innovation und Originalität*, hrsg. von Walter Haug, Tübingen 1993 (Fortuna vitrea, 9), S. 98–132. Vgl. N. Gramaccini und H. J. Meier, *Kunst der Interpretation* (wie Anm. 10), S. 23–26.

60 *Artistic Exchange and Cultural Translation in the Italian City*, hrsg. von Stephen J. Campbell und Stephen J. Milner, Cambridge 2004.

61 A. Schmid, Ottaviano Petrucci (wie Anm. 3), Nr. 96: *Frottole de misser Bartolomeo Tromboncino con Tenori et Bassi tabulati, et con Soprani in canto figurato, per cantar et sonar col canto, Venetiis impressae* (wohl 1509).

pagnola, nach Griffos Weggang von Manutius, für diesen neue Typen schuf.⁶² In Aldos Offizin herrschte offenbar ein ständiges Kommen und Gehen von Typografen, Literaten, Kalligrafen, Künstlern und Handwerkern aller Art, die Glück und Verdienst auf dem großen Marktplatz Venedig suchten. Über diesen Kreis hinaus gab es Persönlichkeiten, die im Hintergrund agierten. Eine graue Eminenz dieser Art war Pietro Bembo, Verfasser des schon genannten Traktats *De imitatione*. Bei ihm liefen die Fäden zusammen.⁶³ Schon sein Vater, Bernardo Bembo, ein hoher Beamter der Republik Venedig, hatte eine erlesene Bibliothek in den Handschriften der besten librarii seiner Zeit zusammengetragen.⁶⁴ Der Sohn setzte die Tradition fort, wurde aber nun zum wichtigsten Förderer der neuen Druckkunst. 1496 gab er bei Manutius einen Band von Gedichten heraus (*De Actna*), gefolgt von den Editionen Petrarcas (1501) und Dantes (1502). Von Bembo stammen das Motto »Festina Lente« und die Devise des Ankers mit dem Delphin, die fortan die Aldinen kennzeichneten.⁶⁵ Die fünfbändige Ausgabe der Werke des Aristoteles, mit über 3800 Seiten Text in neuer griechischer Kursive, erschien parallel mit einer ebenfalls von Bembo betreuten griechischen Grammatik von Constantinos Lascaris.⁶⁶

Es war vermutlich das Prestige dieser griechischen Editionen, das Petrucci dazu bewog, für sein Erstlingswerk einen griechischen Titel zu wählen und in der Widmung an Girolamo Donato (1454–1511) griechische Lettern zu verwenden, deren Typen er sich offenbar bei Manutius ausgeliehen hatte.⁶⁷ Damit gewann er nicht nur Donatos Wohlwollen, sondern auch das Interesse Bembos, von dem Petrucci wissen musste, dass dieser über ausgezeichnete Verbindungen

62 »... ut faciat maiusculas quae inter se scribuntur, et quae adjunguntur literis Cancellariis.« Dieser Passus stammt aus dem zweiten Testament von Manutius (16. Januar 1515): Carlo Castellani, *La stampa in Venezia dalla sua origine alla morte di Aldo Manuzio*, Venedig 1899, S. 99.

63 Vgl. Anm. 16.

64 Nella Giannetto, *Bernardo Bembo umanista e politico veneziano*, Florenz 1985, S. 301–308; Albinia C. de la Mare, »Bartolomeo Sanvito da Padova, copista e miniatore«, in: *La Miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, Ausstellungskatalog Palazzo della Ragione Padua, hrsg. von Giovanna Baldissin Molli unter anderem, Modena 1999, S. 495–511; W.-D. Lühr, *Tätige Trägheit* (wie Anm. 41), S. 173–199.

65 Cecil H. Clough, »The Library of Bernardo and Pietro Bembo«, in: *The Book Collector* 33 (1984), S. 303–311. Vgl. Debra Pincus, »Giovanni Bellini's Humanist Signature: Pietro Bembo, Aldus Manutius and Humanism in Early Sixteenth Century Venice«, in: *Artibus et historiae* 58 (2008), S. 89–119; Massimo Danzi, *La Biblioteca del Cardinal Pietro Bembo*, Genf 2005 (Travaux d'humanisme et renaissance, 399), S. 181–185.

66 C. H. Clough, *Bembo's Edition* (wie Anm. 7), S. 63.

67 S. Boorman, *Ottaviano Petrucci* (wie Anm. 3), S. 459.

sowohl zu den italienischen Höfen wie zur Kurie verfügte.⁶⁸ Im Übrigen war Bembo nicht nur mit Donato bekannt,⁶⁹ sondern auch mit seinem Landsmann Giulio Campagnola, von dem er mehrere Werke besaß und dem er zwei Jugendsonette gewidmet hatte.⁷⁰ Mit Wahrscheinlichkeit war es Bembo gewesen, der Campagnolas Entschluss, nach Venedig zu ziehen und dort eine Art von Bildverlag neben Manutius zu gründen, gefördert hatte, so wie er später für die Karriere Raimondis die Weichen stellte.⁷¹ Bembo wäre für Petrucci ein idealer Freund und Förderer gewesen. Leider wissen wir wenig über ihre Beziehungen. Welche Bande bestanden zwischen Fossombrone, Petruccis Heimat, und Venedig? Liefen am Hof in Urbino, für den beide tätig waren, die Fäden zusammen? Der einzige Beleg datiert aus der römischen Zeit, als Bembo die Stelle des päpstlichen Brevensekretärs unter Leo X. (1475/1513–1521) bekleidete, und Petrucci wieder nach Fossombrone zurückgekehrt war. Am 22. Oktober 1513 unterzeichnete Bembo das von ihm auch aufgesetzte päpstliche Privileg, welches Petrucci die Ausübung und den Verkauf des Musikdrucks in den Grenzen des Kirchenstaates sicherte.⁷² Knapp einen Monat später, im November 1513, folgte ein ähnliches, wiederum von Bembo unterzeichnetes Privileg für seinen alten Freund Manutius.⁷³ Dass Bembo wesentlichen Anteil an Raimondis Etablierung in Rom als Herausgeber von Raffaels Zeichnungen hatte, habe ich an anderer Stelle nachzuweisen versucht.⁷⁴ Aber auch zu seinem Schützling Campagnola wahrte er den Kontakt.

68 Brian Richardson, »The Diffusion of Literature in Renaissance Italy. The Case of Pietro Bembo«, in: *Literary Cultures and the Material Book*, hrsg. von Simon Eliot u. a., London 2007, S. 175–189.

69 B. J. Blackburn, Petrucci's Venetian Editor (wie Anm. 2), S. 31; S. Boormann, Ottaviano Petrucci (wie Anm. 3), S. 36. Girolamo Donato, der als Gräzist Pietro Bembo nahestand, gehörte wie dieser zur venezianischen Delegation, die im Jahr 1505 unter Führung Bernardo Bembos Papst Julius II. (1443–1513) besuchte. Donatos Bekanntheit bezeugt Baldassarre Castiglione (1478 bis 1529), der Donato im *Cortegiano* als Beispiel geistvoller Gelehrsamkeit erwähnt. Bereits 1499 hatte Manutius Donato einen *Dioscorides* gewidmet (J. Haar, Petrucci as Bookman, wie Anm. 11, S. 160). Vgl. Claudio Franzoni, »Girolamo Donato: collezionismo e instauratio dell'antico«, in: *Venezia e l'archeologia. Congresso internazionale*, Rom 1990 (Rivista di archeologia, Supplementi, 7), S. 27–31.

70 M. Danzi, Biblioteca (wie Anm. 65), S. 40–42; N. Gramaccini und H.-J. Meier, Kunst der Interpretation (wie Anm. 10), S. 26f.

71 N. Gramaccini und H.-J. Meier, Kunst der Interpretation (wie Anm. 10), S. 35–37.

72 A: Schmid, Ottaviano Petrucci (wie Anm. 3), S. 16–18; S. Boormann, Ottaviano Petrucci (wie Anm. 3), S. 97–101.

73 William Roscoe, *The Life and Pontificate of Leo the Tenth*, London 1846, Bd. 1, S. 342f.; Piero Scapecchi, »Tra il Giglio e l'ancora. Uomini, idee e libri nella bottega di Manuzio«, in: Aldus Manutius (wie Anm. 7), S. 24.

74 N. Gramaccini und H.-J. Meier, Kunst der Interpretation (wie Anm. 10), S. 32.

In einem Brief aus dem Jahr 1515 bat er Giovanni Aurelio, diesen von ihm zu grüßen: »il mio molto cortese e gentil: Giulio Campagnola«. ⁷⁵ Man mag daraus ersehen, dass derselbe Kreis von Personen, der die erste glorreiche Phase der Medialisierung in Musik, Literatur und Kunst um 1500 in Venedig eingeläutet hatte, noch weitgehend intakt war, als dieser Prozess im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts im Pontifikat Leos X. in seine zweite Phase trat.

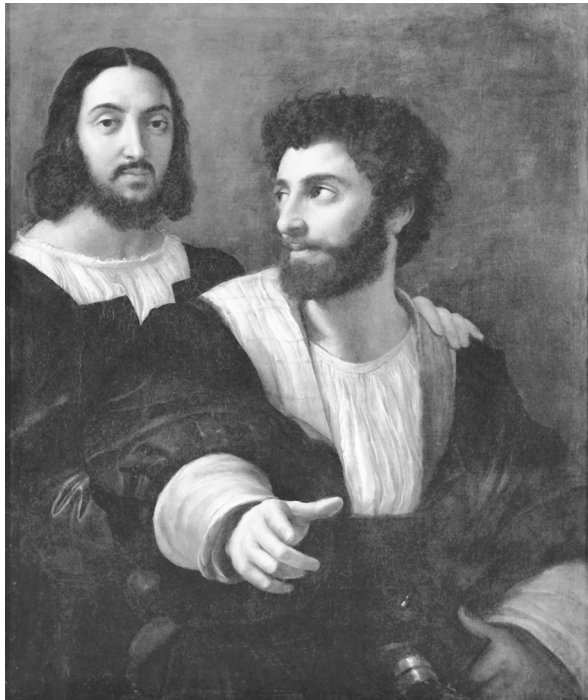


Abbildung 1: Raffael, *Selbstbildnis mit Marcantonio Raimondi* (?), um 1518, Paris, Louvre.

⁷⁵ Pietro Bembo, *Lettere*, hrsg. von Ernesto Travi, Bd. 2: 1508–1528, Bologna 1990 (Collezione di opere inedite o rare, 143), S. 107.

Reinhard Strohm

Sprechhandlungen. Zur Sonderstellung und Geschichte der Motette im 15. Jahrhundert

Singen und Beten

Spätmittelalterliche Bilder, auf denen singende Engel dargestellt sind, enthalten öfters die von den Engeln vorgetragenen Gesangstexte, die den Bildgegenstand verdeutlichen. Manche sind überdies mit Musiknoten versehen.¹ Zum Bildthema von Christi Geburt gehören im Himmel schwebende Engel, die entsprechend der biblischen Erzählung das »Gloria in excelsis Deo« singen. Diese Worte, und manchmal die Noten, vermitteln dem zeitgenössischen Betrachter einen Rückbezug auf den Gesang der Messfeier.² Das Thema der Verherrlichung Marias als Himmelskönigin durch musizierende Engel ist in einigen Darstellungen mit den Worten »Ave regina celorum« ausgestattet, die von den stehenden oder schwebenden Engeln aus Schriftrollen oder Chorbüchern vorgetragen werden.³ Ein Anschluss an das kirchliche Ritual ergibt sich dadurch, dass *Ave regina celorum, ave domina angelorum* eine der vier kanonischen Marienantiphonen ist, die, auf die vier kirchlichen Jahreszeiten verteilt, regelmäßig zum Abschluss der

1 Stellvertretend für die Forschungsentwicklung seien genannt: Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel: Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern und München 1962; Ildikó Ember, *Musik in der Malerei*, Budapest 1989, S. 16–23; *Images of Music – A Cultural Heritage*, hrsg. von Tilman Seebass (EU-Projekt, Förderprogramm »Culture 2000«). 3 CDs, Innsbruck 2003; Björn Tammen, »Engelmusik in der Buchmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts. Erscheinungsweisen und Funktionen eines allzu vertrauten Bildmotivs«, in: *Das Mittelalter: Perspektiven mediävistischer Forschung* 10 (2006), S. 49–85.

2 Zu den faszinierenden Darstellungen singender Engel mit Musiknoten in den Glasfenstern der Beauchamp Chapel, Warwick, vgl. Alexandra Buckle, *Music, Patronage and Authority: the College of St Mary's, Warwick, in the Later Middle Ages*, D. Phil. Dissertation, Oxford 2010.

3 Der Unterscheid zwischen dem schwebenden und dem stehenden Vortrag könnte von Bedeutung sein. In dem Gemälde des »Meisters der Lucialegende« (Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection), in dem sowohl schwebende als auch auf dem Boden stehende Engel zu sehen sind, haben nur die letzteren notierte Musikblätter vor sich, während die schwebenden zum Teil Instrumente spielen.

Vesper oder Komplet als Prozessionsantiphonen gesungen wurden. *Ave regina celorum* gehörte zwar zum Jahresabschnitt der Fastenzeit, wurde aber auch speziell zum Fest von Mariä Himmelfahrt am 15. August eingesetzt, denn die Worte selbst sind eine Anrufung der neugekrönten Himmelskönigin. Die Antiphon wurde im 15. und 16. Jahrhundert oft mehrstimmig vertont: Guillaume Dufay allein hinterließ drei Vertonungen der Antiphon selbst und einen Messzyklus über die dritte Vertonung. In mehreren Bildern mit diesem Thema singen die Engel aus Stimmbüchern oder Chorbüchern, und in drei Darstellungen (zwei Altartafeln und einem Wandgemälde) repräsentiert die mensurale Notation den Anfang des dreistimmigen *Ave regina celorum, mater regis angelorum* von Walter Frye († 1475).⁴ Der von Frye vertonte (oder, wie manche meinen, einer präexistenten weltlichen Komposition unterlegte) Text hat zwar denselben liturgischen Bezugspunkt wie *Ave regina celorum, ave domina angelorum*, jedoch nicht denselben Status. Erstens erscheint er nur in manchen Regionen Europas (z. B. in England) in den Quellen als Votivantiphon oder Gebetstext, und zweitens ist er in der Form eines Responsoriums (a b c b) gehalten, untypisch für eine Antiphon. Auch seine liturgische Melodie differiert von derjenigen der berühmteren Antiphon. Und nicht vergessen sei die Tatsache, dass es sich hier um einen mehrstimmigen Satz handelt, der den Vortrag einer vorgeschriebenen Marienantiphon des kirchlichen Rituals höchstens ergänzen, nicht ersetzen durfte. Während die vorgeschriebene Antiphon von der Schola chorisch gesungen wurde, konnte die mehrstimmig vertonte Votivantiphon einer kleinen Spezialistengruppe anvertraut werden. Warum hatten aber gerade die Engel die Freiheit, Maria mit polyphoner Musik anzusprechen? Nahmen sie teil an einer der europaweit bezeugten irdischen Musikaufführungen zum 15. August? Und was bedeutet das für die Gattungszugehörigkeit von Fryes Komposition?

Der rituelle Gebrauch von *Ave regina celorum, mater regis angelorum* ist durch das Stichwort »Votivantiphon« erklärbar: ein für kirchliche Stiftungen verwendbarer Chorgesang, der ad libitum in die Freiräume des rituellen Tageslaufs eingefügt werden konnte; so mag er in einem suffragium (Antiphon mit Versikel und Gebet) am Ende der Laudes oder der Vesper Platz gefunden haben, wenn für bestimmte Personen oder Zwecke Fürbitte getan wurde. Er konnte auch für Prozessionen und als Gebet tagsüber dienen. Stiftungen für solche Verwendungen sind dokumentarisch belegt, z. B. in englischen Kollegiatkirchen. Im niederschle-

4 Brian Trowell, »Frye, Walter«, in: *Grove Music Online*. http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo<30.12.2010>.

sischen Augustinerkloster Sagan, wo die Glogauer Musikhandschrift benutzt wurde, die Fries Komposition enthält, wurde (nach Gerhard Pietzsch) explizit »Ave regina celorum, mater regis angelorum« für Prozessionen an Festtagen mit »Tenor, Discant und Contratenor« vorgeschrieben.⁵ Die Abbildungen dieses spezifischen Textes in flämischen Altarbildern deuten auf private Andachten in Familien- und Bruderschaftskapellen, bei denen vor allem für Angehörige und Mitbrüder oder -schwestern gebetet wurde, mit musikalischen Aufführungen als besonderem Schmuck.⁶ Die Altarbilder waren während der Andacht visuell gegenwärtig; der in ihnen abgebildete Vorgang (Verehrung Marias durch Engel) wurde zugleich angesungen und mitvollzogen: »Ave regina celorum« war – noch bevor es als Musikstück, gar als Motette, auftreten konnte – ein Gebet.

In seinem Altarbild des Louvre lässt uns der flämische »Meister mit dem gestickten Laub« das »Ave regina celorum« auf dreierlei Weise verstehen: erstens als einfaches Gebet (wozu vielleicht kein Text hätte gezeigt werden müssen), zweitens als ritueller Text einer Votivantiphon, die durch die betenden Andachtsteilnehmer gemurmelt oder gesungen werden konnte, und drittens als polyphone Komposition, zu deren irdischer Ausführung die Himmlischen ihre perfekte Musikalität ventriloquistisch einigen Chorknaben überlassen konnten. Das himmlische Marienlob benutzte einen bestimmten liturgischen Text und diese individuelle Motette (?), um sich in der irdischen Welt zu realisieren.

Es fällt auf, dass die verschiedenen Gemälde mit dem *Ave regina celorum* alle erst um 1470–1480 entstanden sind, während Fries Komposition schon um 1450 existierte: Jedoch stellte sich für damalige Betrachter wohl nicht die Frage, wie die Engel das Stück von Walter Frye bekamen, sondern eher, wie er es von ihnen gelernt haben könnte. Dem in der Kapelle vermutlich schon lange praktizierten und ritualisierten Gesangsstück wurde gleichsam ein himmlischer Ursprung angedichtet (bzw. »an-gemalt«).

Es gibt auch Andachtsbilder, in denen die Betenden, die Sprecher, eindeutig irdische Menschen sind – nämlich die porträtierten Stifter (etwa der Kapelle oder des Altars), die neben Maria oder anderen Heiligen knien. Manchmal geben Spruchbänder ihnen Worte wie »Miserere mei« oder »Ave Maria«. Ferner werden Bildwerken Gebete eingeschrieben, um sie als hinterlassene Votivgaben zu kennzeichnen; so trägt z. B. eine Terrakotta-Skulptur der Madonna mit Kind

5 Vgl. Reinhard Strohm, *The Rise of European Music 1380–1500*, Cambridge 1993, S. 503.

6 Paolo Emilio Carapezza, »Regina angelorum in musica picta: Walter Frye e il Maitre au feuillage brodé«, in: *RIAM* 10 (1975), S. 134–154; Reinhard Strohm, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford 1985, S. 139–140.

von Filippo Brunelleschi die Worte »O mater dei, memento mei«. ⁷ Der verbreitete Gebetstext ist auch die Klimax der berühmten Motette *Ave Maria ... virgo serena* von Josquin Desprez. Trotz jener großartigen Musikalisierung der Worte darf wohl nicht geschlossen werden, Stifter von kirchlichen Kunstwerken hätten ihre Stoßgebete selbst gesungen: Dies konnte den Chorschülern oder Priestern überlassen werden. Somit wurde die Anrufung Marias und der Heiligen im technischen Sinn eine Äußerung *anderer*. Die Sprecher vervielfachten sich: Gerade die Nicht-Identität der Aufführenden mit den eigentlichen Sprecher(inne)n des Gebets, seien es Individuen oder eine Gruppe, machte die lyrische Fallhöhe der Gebetstexte aus. Das ›Singen-Lassen‹ ist wie das Hinterlassen von Votivgaben an einem Altar oder Andachtsbild: Der Sprecher und Stifter hat sein suffragium (seinen Gebetswunsch) abgeliefert, ja sogar sein Votum ventriloquistisch vervielfältigt, wenn er nämlich für dessen regelmäßige musikalische Aufführung bezahlt hat. Die persönliche Bitte Guillaume Dufays an die Jungfrau Maria, »Miserere tui labentis Du Fay« in seiner dritten Vertonung der Antiphon *Ave regina celorum* sollte entsprechend seinem Testament von den Chorknaben an seinem Sterbebett gesungen werden – er trat die musikalische Ausführung an sie ab – und dieselbe Bitte wurde in der auf der Motette beruhenden *Messe Ave regina celorum* musikalisch wiederholt, wenn letztere jedes Jahr am 5. August entsprechend seiner Stiftung in der Kirche erklang. ⁸

Sprechhandlung und Sprecher

Die Methode, zur Feststellung der Identität einer mittelalterlichen Motette möglichst nahe an den rituellen Ort ihrer vermuteten Aufführung heranzukommen, ist wohlbekannt, und sie führt bekanntlich selten zu sicheren Ergebnissen. ⁹ Hier sei sie um einen Schritt erweitert: um die Frage nach der Sprechhandlung und Sprecheridentität (bzw. Sprechersituierung), die eine solche Aufführung impli-

7 Vgl. <http://www.thatsarte.com/blog/highlights/italian-clay-art-brunelleschi-madonna/<15.7.2011>>.

8 David Fallows, *Dufay*, rev. ed. London 1987, S.79 und 211; Strohm, *The Rise* (wie Anm. 5), S.283–285.

9 Zur Suche nach sozialer Einbettung und Funktion vgl. Laurenz Lütteken, *Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette: Gattungstradition und Werkcharakter an der Schwelle zur Neuzeit*, Hamburg-Eisenach 1993 (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster, 4), z.B. in den Kapiteln IV.1 (»Sozialer Bezug einer Gattung«) und IV.2 (»Zeremoniale Einbindung als Teil des Werkes«).

ziert.¹⁰ Im Fall des *Ave regina celorum* und ähnlicher Stücke ist die zugrundeliegende Sprechhandlung das Gebet; die Sprecher sind die Gläubigen (die sich durch Chorsänger repräsentieren lassen können).

Andere Sprechhandlungen, die in der Musik der Zeit eine Rolle spielen, sind Lobrede (laudatio), Erzählung (narratio, historia), Preisgedicht (encomium), Predigt, Supplik, Traktat, Widmung. Die Sprecher können ein Individuum oder mehrere sein; es können berufene Kleriker oder humanistische Redner (oratores) sein, oder auch die Allgemeinheit. Die Unterscheidung verschiedener Sprecher und Sprechhandlungen in Gesangstexten löst zwar nicht unmittelbar die musikalische Gattungsfrage – aber sie enthüllt eine performative Grundstruktur, die bis in die Gattungsfunktion hinein wirksam gewesen sein muss. Erst jenseits dieser Grundstruktur können die Sprechhandlungen dann meist einer literarischen Textgattung wie Antiphon, Responsorium, Sequenz usw. zugewiesen werden (die aber ebenfalls nicht die musikalische Gattungsbestimmung entscheiden muss), und auf einer dritten Ebene erst beobachten wir die Vereinnahmung dieser sprachlich-literarischen Grundlagen in die musikalische Werkstruktur der Motette.

Wie hier gezeigt werden soll, beruhte die musikalische Gattungsidentität der Motette des 15. Jahrhunderts nicht nur auf der Funktion einer rituellen Gattung (z. B. Antiphon, Responsorium, Reimgebet, weltliche Zeremonie), sondern sie konnte, ja musste auch die jeweils zugrundeliegende Verschiedenartigkeit von Sprechern und Sprechhandlungen künstlerisch verwerten. Sie war weder mit einer einzigen Textgattung noch einer bestimmten Sprechhandlung identisch, sondern entstand aus den je wechselnden Kombinationen dieser performativen und literarischen Elemente.

Man denke sich ein Altargemälde, auf dem ein knieender Stifter die Worte »Ecclesie militantis« ausspräche. Die Vorstellung ist deswegen absurd, weil der Text dieser Motette Dufays keinen andächtig betenden Stifter zum Sprecher

10 Die Idee ist letztlich der Sprechakt-Theorie verpflichtet; vgl. John L. Austin, *How to Do Things with Words*, Cambridge (Mass.) 1962 u.ö.; deutsche Übs. *Zur Theorie der Sprechakte*, Stuttgart 1972. In Austins Terminologie kann eine Aussage »lokutiv« (z. B. »Gott ist unser Helfer«), »il- lokutiv« (»Gott, du bist unser Helfer«), oder »perlokutiv« (»Gott, hilf uns«) sein. Ich verwende nicht den Terminus »Sprechakt«, sondern »Sprechhandlung«: Gemeint ist die einem bereits schriftlich fixierten Sprachtext noch innewohnende Handlung und Sprecheridentität. Für frühere Versuche zum Thema vgl. Reinhard Strohm, »La harpe de mélodie« oder Das Kunstwerk als Akt der Zueignung«, in: *Das musikalische Kunstwerk: Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 1988, S. 305–316; ders., »Fragen zur Praxis des spätmittelalterlichen Liedes«, in: *Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. von Nicole Schwandt, Kassel usw. 2001 (Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik, 1), S. 53–76.

hat. Der Tradition der sogenannten ›isorhythmischen‹ Motette gemäß erklingen hier sogar mehrere Texte gleichzeitig, was die Frage nach Sprechhandlung und Sprecheridentität in diesem Werk wie überhaupt in der ganzen Gattungstradition geradezu aufdrängt.¹¹

Die Gattungsproblematik

Doch sei zuerst das (umstrittene) Gesamtfeld der Gattung im Hinblick auf unsere Fragestellung ins Auge gefasst. Nach Margaret Bent hat die Forschung die Gattungskriterien der Motette unzulässig verengt, was zu manchmal kurios anmutenden Ausschließungen und Vereinseitigungen der Klassifizierung führte.¹² »A setting of the same text, let us say *Ave regina* or *Salve regina*, might be labelled a motet if set by Josquin, an antiphon as edited by Harrison from the English Eton Choirbook, a ›minor liturgical composition‹ in Besseler's Dufay edition, and a chant setting or cantilena by other editors. Yet the manuscripts do not make these distinctions.«¹³ Bent verweist auf die nonchalante Nomenklatur zeitgenössischer Quellen, die beinahe jede mensurale Komposition als »Motette« zu akzeptieren bereit war.¹⁴ Sie moniert mit Recht, zu wie verschiedenen Ergebnissen gerade die Identifizierung der Stücke mit ihrer möglicherweise vorhandenen liturgischen Textgrundlage geführt hat. Der Streit um des Kaisers Bart, ob Werke wie Dufays *Ave regina celorum* (III) oder Josquins *Salve regina* als »Antiphon« oder »Motette« zu bezeichnen seien, entsteht daraus, dass verschiedene Ebenen der Nomenklatur unzulässig verquickt werden, nämlich die der rituellen Grundlage und performativen Funktion, und die der Textgattung. Schwieriger erscheint die Entscheidung darüber, ob Motetten nur jene artistischeremoniösen Gebilde sein können, deren Texte ebenso wie die Noten ad hoc geschaffen wurden (auch wenn manchmal ein liturgischer Tenor als Grundlage

11 Dass sie in der Literatur zur Motette fast nie wirklich gestellt worden ist, mag verblüffen. Lütteken, Guillaume Dufay (wie Anm. 9), S. 326–327, kommt im Fall von *Ecclesie militantis* einer Beantwortung sehr nahe, wenn er bei der Rekonstruktion der zeremonialen Aufführungsumstände des Jahres 1431 erklärt, die Motettentexte seien »selbst ja nichts anderes als Reverenzbezeugungen, die dann konform gehen würden mit denen der Kardinäle« – d. h. den Huldigungen, die entsprechend dem Pontifikale von Giovanni Barozzi alle Kardinäle dem Papst entgegenbrachten.

12 Margaret Bent, »The late-medieval motet«, in: *Companion to Medieval & Renaissance Music*, hrsg. von Tess Knighton und David Fallows, London 1992, S. 114–119.

13 Bent, Motet (wie Anm. 12), S. 118.

14 Eine wichtige Ausnahme bildet das offenbar enge Wortverständnis bei der Rubrik des Codex Modena B, »Hic incipiunt motteti«: vgl. Lütteken, Guillaume Dufay (wie Anm. 9), S. 147.

diente),¹⁵ oder auch solche Stücke, die nur traditionelle liturgische Texte aufweisen und die, funktional gesehen, kaum einem anderen rituellen Gebrauch dienen können als dem des Vortrags an angemessener Stelle im Gottesdienst oder der Privatandacht. Diese Vertonungen kirchlicher Melodien sind nicht mit Motetten gleichzusetzen, die zufällig rein liturgische Texte haben, sondern bilden eine eigene Gruppe, für die die Bezeichnung »Choralbearbeitung« (»chant setting«) manchmal treffender scheint. Im isorhythmischen Motettenrepertoire (etwa bei John Dunstaple) gibt es zwar Beispiele rein liturgischer Texte, doch ist deren Verarbeitung nicht unbedingt an die Chormelodie gebunden und stets komplex. Gerade Dunstaples Vorgehen lässt sich kaum von der jahrhundertelangen Tradition der Paraphrasierung des Chorals abgelöst verstehen und ist zumindest einer individuellen Tropierung vergleichbar.

Das Problem ist weniger eines der Klassifizierung als eines der Historiographie: Nimmt man die einfacheren Formen, die »Liedmotetten«, die mehrstimmigen Votivantiphonen und die einfacheren Typen der Tenormotette hinzu, so wird die Geschichte der Gattung schwer schreibbar. Sie erscheint als ein Hin und Her – chronologisch wie geographisch – zwischen einer hochartifizialen Mehrschichtigkeit, die auch die eigens geschaffenen Texte einbezieht, und der gestisch-rhetorisch erfüllten Simplizität einer musikalischen Andachtsliteratur, die sich wie von selbst der Sprechhandlung des Gebets zuordnet. Die scheinbare ›Vereinfachung‹ der Motette in England und Italien im frühen 15. Jahrhundert ist unter dem Stichwort der »contenance angloise« oft genug als kompositionsästhetische Wendung diskutiert worden, während ihre kulturgeschichtliche Bedeutung, von Heinrich Besslers Zuspitzung auf die Sozialfunktion (Andacht) einmal abgesehen, erst noch zu entfalten wäre.¹⁶ Dies scheint umso nötiger, als die satztechnisch einfacheren Motetten (wie sie z. B. von Ciconia, Grenon und Brassart gepflegt wurden) weder satztechnisch noch funktional mit den dreistim-

15 Zur artifiziellen Seite der Text-Musik-Verbindung vgl. besonders Bents Formulierungen (Motet, wie Anm. 12, S. 114–115), sowie Kevin Brownlee, »Machaut's Motet 15 and the Roman de la Rose: the Literary Context of Amours qui a le pouoir/Faus samblant m'a deceü/Vidi Dominum«, in: *Early Music History* 10 (1991), S. 1–14, und Margaret Bent, »Deception, Exegesis and Sounding Number in Machaut's Motet 15«, in: *Early Music History* 10 (1991), S. 15–28. Zur Auffassung der Motette als »innermusikalische« Gestaltung vgl. hingegen Lütteken, Guillaume Dufay (wie Anm. 5), S. 34–47.

16 Peter Gülke, *Guillaume Du Fay: Musik des 15. Jahrhunderts*, Stuttgart u. a. 2003, hat Besslers Position insofern verlassen, als er gerade in der Andachtsmotette *Flos florum*, die er noch unter dem Stichwort der »contenance angloise« einführt und mit dem als *contradictio in adjecto* erkannten Wortgebrauch der »Liedmotette« glossiert, die artifizielle Individualität hervorhebt (S. 93–104).

migen Votivantiphonen, Cantilenen, Lauden und Cantionen der Engländer und der Italienfahrer Salinis, Feragut, Arnold und Hugo de Lantins, Lymburgia, vergleichbar sind. Es scheint sich um zwei verschiedene Einfachheiten zu handeln: Gemeinsam haben die beiden Gruppen eigentlich nur, dass man sie aus moderner Sicht zum kunstvollen Stil der *ars subtilior* in Kontrast zu setzen beliebt.

Die italienisch-niederländische Praxis der ›einfacheren‹ Motette etwa Ciconias ist jedoch aus der Gattungsgeschichte nicht mehr wegzudenken.¹⁷ Sollen wir diese Geschichte aber empfindlich einschränken durch eine radikale Ausschließung jener Formen musikalischer Andachtsliteratur, denen die Wissenschaft Namen wie »Liedmotette«, »*lauda motet*« oder später »Chanson-Motette« gegeben hat? Andererseits wäre die Integration dieser Formen in einen letztlich doch durch ›innermusikalische‹ Artifizialität bestimmten Motettenbegriff unbefriedigend, weil sie den historischen Status solcher mehrstimmigen Andachtsgesänge völlig verkennen würde. Denn ihre frühen Beispiele bedeuten nicht eine ›Vereinfachung‹ des Motettenstils, sondern umgekehrt den ersten Eintritt choral-einstimmiger Gebete in die mensural-mehrstimmige Musikpraxis. Ihr geschichtlicher Hintergrund war nicht die Motette, sondern das gesungene Andachtsritual, das im 14. Jahrhundert weitestgehend ohne Mensuralmusik auskam. Dieser Gesangspraxis muss extemporiertes Diskantieren den Weg in die Schrift gewiesen haben, wie es die zahlreichen traditionalistischen Rückgriffe auf *fauxbourdon* und ähnliche Techniken gerade in diesem Repertoire nahelegen. Die Praxis der Andachtsgesänge erlebt um 1400 eine Verschriftlichung – und somit eher eine ›Komplizierung‹.

Dieses Repertoire hat mit der Motette viel weniger gemeinsam als mit dem größeren Repertoire liturgischer Musik des Offiziums und des Messproprium, das ebenfalls um 1400 den Weg in die schriftliche Mehrstimmigkeit findet.¹⁸ Manche Unterarten sind schon von der Textform her (die als einziges Kriterium freilich nie ausreichen kann) klar von der Motette unterschieden: Das terminolo-

17 Vor allem seit Margaret Bent, »The Fourteenth-Century Italian Motet«, in: *L'ars nova italiana del trecento* 6 (1992), S. 85–125. Andere ›einfache‹ Repertoires sind z. B. die ›Engelberger‹ und böhmischen Motetten, in denen nicht einmal Tenorwiederholung obligatorisch ist: vgl. Strohm, *The Rise* (wie Anm. 3), S. 337.

18 Zu diesem Vorgang vgl. Reinhard Strohm, »The Medieval Mass Proper, and the Arrival of Polyphonic Proper Settings in Central Europe«, in: *Heinrich Isaac and Polyphony for the Proper of the Mass in the Late Middle Ages and Renaissance*, hrsg. von David Burn und Stefan Gasch, Turnhout 2010, in Vorbereitung. Der Unterschied zu den mehrstimmigen Proprienvertonungen der Notre-Dame-Schule ist vor allem, dass nunmehr vorzugsweise die chorischen Teile, also z. B. die Introitus-Antiphon, zur Vertonung gelangten, nicht die solistischen Teile, wie z. B. der Gradualvers.

gische Kunststück einiger Bibliographen, sogar mehrstimmige Vertonungen von Hymnus und Magnificat »Motetten« zu nennen, ist nicht zur Nachahmung zu empfehlen.¹⁹ Die Responsorien, die Offiziumsantiphonen und das Messproprium jedoch waren arten- und variantenreiche Sammlungen von Texten und Melodien, deren Verhältnis zur Motette nie wirklich geklärt worden ist.

Entscheidend für ihre Abgrenzung von der Motette ist meines Erachtens der Umstand, dass bei mehrstimmigen Vertonungen von Texten der Messproprien, Offiziumsantiphonen und Responsorien die *Sprechhandlung* gleichsam auf den vorgegebenen Repräsentationsgehalt der kirchlichen Feier zurückfällt.²⁰ Anders gesagt, die in diesen liturgischen Texten bereits implizierten Sprecher und Sprechhandlungen bleiben auch bei der mehrstimmigen Ausführung genau dieselben. Die polyphonen Sätze, ob von der Schola, vom Mensuralensemble oder von Solisten vorgetragen, posieren als die Aussagen der ohnehin vorgestellten biblischen oder kirchlichen Sprecher. Beispiele: »Laudes crucis attollamus« ist auch als mehrstimmiger Satz eine jener kollektiven Selbstermunterungen zum Gotteslob (in der ersten Person Plural), die für Sequenzen und Invitatorien charakteristisch war. Die Introitusantiphon »Viri Galilei, quid admiramini« ist auch in dreistimmiger Form eine fiktive Anrede der zwei Engel an die verblüfften Jünger bei der Himmelfahrt Christi.²¹ »Nunc scio vere quia misit Dominus angelum suum« sind die Worte des aus dem Kerker erretteten St. Peter; in »Non vos relinquam orphanos« redet Jesus die Jünger an; in »Homo quidam fecit cenam magnam« erzählt Jesus ein Gleichnis; in »Vos qui secuti estis« spricht ebenfalls Jesus zu den Jüngern, aber auch zu allen, die um seinetwillen alle weltlichen Güter verlassen haben – also zur monastischen Gemeinschaft.²² Weniger theatral,

19 Tinctoris' berühmter Satz »Motetum est cantus mediocris« im *Terminorum musicae diffinitorium* von 1495 taugt nicht zur Rechtfertigung, denn keineswegs setzt er alle »Gesänge mittlerer Ausdehnung« mit Motetten gleich. Obwohl Tinctoris' Aussage als humanistische Parallele zu den *genera dicendi* der Rhetorik gelesen werden kann, die eine Art Systematik vorspiegelt (vgl. Lütteken, Guillaume Dufay, wie Anm. 5, S. 134), ist sie immer noch eine Definition der Motette als ein Gesang mittlerer Ausdehnung, nicht umgekehrt eine Gleichsetzung aller Gesänge mittlerer Ausdehnung mit Motetten.

20 Der liturgische Ort der Aufführung ist dabei nicht tangiert: Auch z.B. eine mehrstimmige Sequenz kann jederzeit in privater Andacht ausserhalb der Messe aufgeführt werden (»wie eine Motette«), zumal *privates* (Vor-) Lesen solcher Texte immer eine Alternative war.

21 Zu Texten und Vertonungen des Messpropriums vgl. Strohm, *The Medieval Mass Proper* (wie Anm. 18).

22 Nämlich weil er seinen Nachfolgern einen »Sitz über allen zwölf Stämmen Israels«, d.h. allem Weltlichen, verspricht (»sedebitis super sedes judicantes duodecim tribus Israel«), nach der Exegese von Étienne Baluze, *Stephani Baluzii Tutelensis Miscellanea novo ordine digesta*, hrsg. von Giovanni Domenico Mansi, Bd. 2, Lucca 1761, S. 536.

sondern eher episch sind die zahlreichen im Offizium verwendeten Erzählungen der Heiligenviten (*historiae*): Antiphonen und Responsorien, die mit Anrufungen und Gebeten verknüpft sein können, aber im wesentlichen bei der Matutin von der Schola zur Erinnerung und Erbauung vorgetragen werden.²³ In »Ave regina celorum« sprechen, wie dargelegt, betende Gläubige – oder Engel – zu Maria. In den Hoheliedantiphonen, deren Poesie auf der vorgestellten Sprecheridentität einer liebenden Seele beruht, werden Apostrophierung, Erzählung und Lob verquickt; die Sprechhandlung ist nicht die einer Anrede aus der Nähe, sondern eher die einer (manchmal poetisch verschlüsselten) Botschaft aus der Ferne, ja eines Liebesbriefes.²⁴

Zwischen liturgischem Gebet und *historia* stehen im Mittelalter noch jene vielstrophigen Gebetstexte, die zugleich erzählen (wie z. B. *Gaude Maria virgo* über die fünf Freuden Marias), und die trotz Apostrophierung der himmlischen Person durch eine gläubige Seele oder Gemeinschaft keine bestimmten Sprecher identifizieren: die seit Guido Maria Dreves und Clemens Blume so genannten »Reimgebete«. Sie sind eher zum Lesen und darüber Meditieren gedacht. Ein Beispiel ist das Reimgebet *Patris sapientia, veritas divina* über die sieben Stunden der Passion.²⁵ Der strophische Text ist im wesentlichen erzählend, impliziert aber die Situation des Sich-selbst-Vorlesens, etwa aus dem Brevier. Auch in der (anonymen) strophischen Vertonung im Codex D–Mbs Mus. 3154,²⁶ die als Mailänder »Vertretungsmesse« für die Stunden der Passion fungierte, mag etwas von jener lyrischen Selbstversenkung mitschwingen, die im Gegensatz zum kollektiven Gebet die Andachtsmotette gegen 1500 zunehmend bestimmte.

23 Grundlegend für das Spätmittelalter ist Andrew Hughes, »Late medieval plainchant for the Divine Office«, in: *Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages*, hrsg. von Reinhard Strohm und Bonnie J. Blackburn, Oxford 2001 (The New Oxford History of Music, new ed., III/1), S. 31–96.

24 Zur Gattung vgl. Jürg Stenzl, *Der Klang des Hohen Liedes: Vertonungen des »Canticum canticorum« vom 9. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts*, Würzburg 2008.

25 Zu dieser Dichtung des 14. Jahrhunderts gehörte eine einstimmige Melodie in Strophenform (wohl eine böhmische cantio), die später in die evangelischen Gesangbücher eingewandert ist, u. a. in der Übersetzung »Christus, der uns selig macht«: Vgl. Reinhard Strohm, »Zur Rezeption der frühen Cantus-firmus-Messe im deutschsprachigen Bereich«, in: *Deutsch-englische Musikbeziehungen. Referate des wissenschaftlichen Symposions »Musica Britannica« (1980)*, hrsg. von Wulf Konold, München-Salzburg 1985, S. 9–38.

26 *Der Kodex des Magister Nicolaus Leopold. Staatsbibliothek München Mus. ms. 3154*, hrsg. von Thomas L. Noblitt, Erster Teil, Kassel u. a. 1987 (Das Erbe Deutscher Musik, 80), Nr. 32, S. 151–168. Die Textvariante »Natus sapientia« in der Motette hielt ich 1985 (vgl. vorige Anm.) für einen Schreiberirrtum, doch könnte sie auch eine bewusste Anspielung auf die Notkersche Sequenz »Natus ante saecula« sein.

Für die musikalische Aufführung ist weiterhin bedeutungsvoll, dass viele liturgische Texte selbst schon die Sprechhandlung des Singens und Preisens artikulieren, ja sogar die Sprecher mit den Aufführenden identifizieren. Wenn Aussagen wie »*Wir* singen« oder »Lasset *uns* singen« gesungen werden, dann ist die Sprechhandlung sozusagen rückgekoppelt. Das geschieht in vielen rituellen Texten, die auch in der Mehrstimmigkeit gern berücksichtigt wurden. Das Ritual selbst, und dessen Ausführende, können hier der Gegenstand der Sprechhandlung werden.²⁷ *Deo gratias agamus* (»Lasst uns Gott danken«) ist ein von der liturgischen Versikel abgeleiteter Motettentext, der dazu auffordert, das zu tun, was an dieser Stelle im Ritual ohnehin getan wird. Wenn er von wenigen spezialisierten Klerikern vorgetragen wurde, zerteilte er die kollektive Sprechhandlung (erste Person Plural, Selbstaufforderung) in zwei Gruppen, Redende und Angeredete.²⁸ Die Angeredeten sind auch sonst in den Texten präsent: nicht nur in der direkten appellativen Anrede (»Tu«, »te«, »vos«), sondern auch indirekt, wie in *Natus est nobis*, wobei der oder die Sprecher als die Boten der guten Nachricht fungieren, die einer Gruppe von Adressaten gleichsam erstmalig mitgeteilt wird. Und genau diese vorgestellte Sprechhandlung ist mit einer musikalischen Aufführung durch eine Schola oder Spezialistengruppe für eine hörende Gemeinschaft vereinbar.

Sprechhandlungen und Sprecher in der Motette

Dass Sprechhandlungen und Sprecheridentitäten in dieser rituellen Gesangsliteratur vielgestaltig und oftmals faszinierend theatralisch sind, sollte nicht überraschen und ist auch nicht der Angelpunkt dieser Ausführungen. Vielmehr geht es um die Feststellung, dass ein Unterschied besteht zwischen mehrstimmigen Vertonungen dieses Typs, die Sprechhandlungen und Sprecheridentitäten herkömmlicher Texte genau reduplizieren und – eben der Motette.

Gehen wir von spezifischen Motettentexten aus. *Rite maiorem Iacobum canamus* (»Lasst uns Jacobus den Größeren würdig besingen«) ist ein eigens verfasster Text (in sapphischen Elfsilblern, eine bei Dufay nur hier vorkommende Dichtungsform), der mit einem sequenzartigen Exordium beginnt (Aufforderung zum Preis in der ersten Person Plural) und dann nach Art der Reimoffizien (his-

27 Es besteht hier ein Zusammenhang mit dem Begriff des »illocutionary speech act«, der durch das Sagen selbst eine Situation herstellt; vgl. oben Anm. 10.

28 Texte dieser Art finden sich in einigen Motetten um 1400, die offenbar für das Ende der Messfeier bestimmt waren, und die vielleicht später den Anstoß zur Gestaltung sogenannter »mass-motet-cycles« gaben: vgl. weiter unten.

toriae) die Geschichte des Heiligen erzählt (narratio).²⁹ Die narratio, von beruflichem Munde vorgetragen, umfasst auch den Motetustext, *Artibus summis miseri reclusi* (»Die Unglücklichen, in extremer Enge eingeschlossen«). Der Tenor jedoch beteiligt sich nicht am Vortrag der historia, sondern ruft aus: »Ora pro nobis dominum, qui te vocavit Iacobum« (»Bitte für uns den Herrn, der dich, Jacobus, berufen hat«). Der Tenor übernimmt hier also die ganz andere Sprechhandlung des Gebets, und seine virtuellen Sprecher sind die versammelten Gläubigen.

Moribus et genere Christo coniuncte Iohannes (»Johannes, nach Sitten und Abstammung mit Christus verbunden«) ist eine Anrufung/Anrede *an den Heiligen*, insofern einem Gebet vergleichbar – aber, wie sich im Laufe der langen narratio herausstellt, geradezu ein akademischer Festvortrag, eine rhetorische Lobrede auf den Heiligen (laudatio). Sie erwähnt nicht nur die allbekannten Attribute und Verdienste des Evangelisten (wie z. B. gleich in Zeile 2 die »aves dictaminis«: die Adler, die ihm das Evangelium diktieren), sondern evoziert am Ende den Jubel des Chores und der Gemeinde besonders der Stadt Dijon, die selbst wieder apostrophiert wird: »Divino diviciis nunc afflue Divio dives/huius et obsequiis plus donativaque vives« (»Für den Göttlichen, reiches Dijon, ströme nun über mit Schätzen, und durch Weihgaben für ihn wirst du als Schenkende länger bestehen«). Die Emphase auf ›Geschenke‹ erinnert wieder an die kultische Praxis der Votivgaben und Opfer. Man darf sagen, dass Dufays Motette selbst zu diesen gehörte. Der Tenor, ein kurzes Responsorium aus der Matutin des Heiligenfestes, erklärt »Virgo est electus a domino. Amen« (»Er, der Jungfräuliche, ist von Gott erwählt«): auch eine preisende Aussage, aber nicht an den Heiligen selbst gerichtet, sondern zeremoniell an die Allgemeinheit, wie in einer öffentlichen Investitur. Diese letzte Zeile, besiegelt mit dem Wort »Amen«, könnte auch spruchbandartig zu einer Porträtdarstellung von St. Johannes gehören – so wie eben Motettentenenores oft die ›Obertitel‹ von Beschreibungen, Anrufungen oder Erzählungen beisteuern.³⁰

Die Motetus- und Triplumtexte von Kompositionen wie *Nuper rosarum flores*, oder auch *Preco preheminentie*, sind andersartige Sprechhandlungen: Würden sie im kirchlichen Ritus vorgetragen, dann am ehesten wohl in der *Predigt*, da sie explizieren und zugleich an den Glauben appellieren. Reimpredigten waren eine verbreitete Literaturgattung, die eher zum Lesen als zum Singen geeignet

29 Vgl. die Beschreibung in Gülke, Guillaume Du Fay (wie Anm. 16), S. 121–122. Zum Text vgl. Leofranc Holford-Strevens, »Du Fay the Poet? Problems in the Texts of the Motets«, in: *Early Music History* 16 (1997), S. 97–165.

30 Vgl. auch Lütteken, Guillaume Dufay (wie Anm. 5), S. 375–377.

war. Offenbar setzt sich in allen diesen Motetten die mehrstimmige Ausführung sozusagen über die Tatsache hinweg, dass die vertonten Texte ursprünglich gar keine Lieder sind, keine eigenen Melodien haben – ein weiterer bedeutsamer Unterschied von liturgischen Gesangstexten. Obwohl diese Motettentexte (bei *Preco* sogar in der weltlichen Dichtungsform der Vagantenstrophe) auch narrative Elemente haben und somit an die *historiae* erinnern, sind sie doch auf die Erzielung einer einmaligen Verständnissituation bedacht, also nicht nur der memoria gewidmet. In der großen dreiteiligen Motette *Ecclesie militantis*³¹ von Dufay sind nicht nur verschiedene Sprechhandlungen kombiniert, sondern auch verschiedene Sprecher und Angeredete. Die fünf Stimmen, vertikal gesehen, haben fünf verschiedene gleichzeitig vorgetragene Texte, und in der horizontalen Abfolge der drei partes ergeben sich weitere Unterscheidungen. Das Triplum (Superius I) beginnt mit der üblichen Aufforderung zum Gotteslob und fährt narrativ fort, am ehesten vergleichbar einer Heiligensequenz; der gleichzeitig erklingende Motetus (Superius II) setzt dies fort. Aber mit dem Beginn des zweiten Talea-Abschnitts gehen beide Stimmen fast gleichzeitig in Anreden an den Widmungsträger der Motette, Eugenius, über (»Dulcis pater populi / Quam color ipse poli ... tibi, pater optime«), die mit Fürbitten für ihn enden (»Pater herens filio / Una tibi trinitas ... det celi fulgorem«). Insgesamt ist der doppelte Oberstimmentext einer geistlichen oder akademischen *laudatio* zu vergleichen, die etwa bei Stellenverleihungen stattfinden könnte. Die beiden Tenores teilen sich in die Titelphrase »*Ecce nomen domini Gabriel*«, die das Ganze des Werkes überspannt: So wie hier Gabriele Condulmer namentlich benannt wird, so betiteln die Tenores das Werk, die Motette. Die Tenores sind wie ein Spruchband oder, anthropomorphisch gesprochen, wie ankündigende Herolde. Der Contratenor trägt eine völlig andere Textart vor, nämlich zwei Distichen in klassischem Latein (während die Oberstimmen mittelalterliche Formen haben), die Eugenius selbst anrufen, er solle Zeit und Geld zur Bekämpfung der Ungläubigen und Missionierung der Welt bereitstellen: »*Bella canunt gentes*« (»Die Ungläubigen rufen zum Krieg«).³² Diese Distichen sind so gut gedreht, dass sie dem Heiligen Vater auch schriftlich vorgelegt werden konnten: nämlich als *Supplik*. Die Supplikanten (erste Person Plural: »*querimur*«) sind, symbolisch, die ganze Christenheit, jedoch real vermutlich einige der Kardinäle, die den neuen Papst selbst gewählt hatten.

31 Der Text mit deutscher Übersetzung bei Lütteken, Guillaume Dufay (wie Anm. 5), S. 442–447.

32 Gemeint ist wohl eine Aufforderung zum Krieg gegen das osmanische Reich: vgl. Strohm, *The Rise* (wie Anm. 3), S. 164.

In Dunstaples Motette *Albanus roseo rutilat / Quoque ferendus eras* ist der Triplum-Text zunächst eine Verherrlichung des Märtyrers St. Albanus, die schon in einer älteren Reim-Vita für die translatio des Heiligen zu finden ist; sie ist durch einen neuen Textzusatz erweitert, der die Gemeinschaft zur Feier auffordert (»sic igitur tanti patris iam festa colamus«) und schließlich St. Albanus selbst anruft (»Martir amande Dei«).³³ Der Motetustext hingegen ist als Ganzer eine historia, die aber als Anrede an den Heiligen formuliert ist (»Quoque ferendus eras«) und auch so endet (»Tecum ... tibi ...«). Der Tenor »Albanus Domini laudans mirabile nomen« stammt aus dem Reimoffizium *Inclyta martyrii* für St. Albanus und bezieht sich auf den Heiligen in der dritten Person; er spielt wiederum auf Namengebung an und positioniert sich als objektive Feststellung.

Es geht hier immer um die aussagekräftige *Kombination* verschiedener Sprechhandlungen in einem einzigen Werk. Musik und Wort werden so zusammengebaut, dass das Hören des Ganzen dem Textverständnis eine Dimension hinzufügt. Man kann (oder soll) den Text sowohl lesen als auch hören. So finden sich z. B. die Sprechhandlungen der *Anrufung* an den Widmungsträger bei *Ecclesie militantis* und *Albanus roseo* im Lesetext an voneinander entfernten Abschnittsenden; aber im musikalischen Vortrag erklingen sie gleichzeitig. Es geht nicht nur um die Platzierung der Wortinhalte. Die Motette als literarisch-musikalisches Intarsienbild ist nicht nur danach gegliedert, welcher Sachverhalt im einzelnen zur Sprache kommt, sondern auch wer was zu wem spricht. Dass die Kombination von Sprechhandlungen als allgemeine Tradition der Motette gelten darf, zeigt sich schließlich an ihrer parodistischen Verwendung – bei Petrus Wilhelmi. Die Texte seiner ›böhmischen‹ Motette zum Lobe von Andreas Ritter, *Probitate eminentem*, sind unter Verwendung von Hoquetustechnik so verzahnt, dass sie zwar beim Nacheinander-Lesen wie eine reguläre laudatio erscheinen, ihr gleichzeitiges Erklingen aber den Sinn augenzwinkernd ins Gegenteil verkehrt: »Is sanctam vitam comitatur / Hic non advertit mulieres« wird gehört als »Is sanctam vitam / non advertit / comitatur / mulieres«, usw.³⁴

Anrufungen, Lobreden, Aufforderungen zum Preisen sind Figuren oder genera dicendi der rhetorischen Tradition, deren sich die Motette bemächtigt (es handelt sich um die Figur der Apostrophe, und um die ›epideiktischen‹ bzw. ›protreptischen‹ Genera). Bei den Lobreden vom geistlichen zum weltlichen

33 John Dunstable, *Complete Works*, hrsg. von Manfred F. Bukofzer, rev. ed. hrsg. von Margaret Bent, Ian Bent und Brian Trowell, London 1970 (*Musica Britannica*, 8), Nr. 23.

34 *Das Glogauer Liederbuch*, 2. Teil, hrsg. von Herbert Ringmann, Textrevision von Joseph Klapper, Kassel 1937 (*Das Erbe deutscher Musik*, I/8), S. 9–13. Vgl. Strohm, *The Rise* (wie Anm. 3), S. 502–503.

Lob (encomium) weiterschreitend, finden wir zunächst so wichtige Werke wie Anthoine Busnoys' *In hydraulis*, das fast wie ein Musiktraktat, jedenfalls wie eine narratio beginnt, aber im zweiten Teil die Sprechhandlung wechselt und den zu ehrenden Meister Ockeghem selbst apostrophiert: »Haec Ockeghem, qui cunctis praecinis«. Diese wissenschaftlich fundierte laudatio könnte vielleicht sogar real in Anwesenheit des zu Ehrenden vorgetragen worden sein. Das sogenannte »Sängergebet« von Loyset Compère, *Omnium bonorum plena*, ist nicht nur eine Anrufung Marias, obwohl es im Oberstimmentext so beginnt: In der secunda pars entfaltet sich eine Fürbitte für namentlich genannte Musiker der Zeit, geführt von Guillaume Dufay. Hier ist es die Namensnennung, Verpersönlichung, die den Text über die rituelle Norm hinausreichen lässt, ähnlich wie in Dufays *Ave regina celorum* (III) die eigene Namensnennung »Miserere tui labentis Du Fay« in den rituellen Text eindringt – ein Symptom der bewussten Abtrennung der Motette von der Antiphonvertonung. Die rhetorische Selbstidentifikation des Sprechers in diesem Fall haftet am Werk und am Autor: Es geht um ein ganz anderes ›Ich‹ als das liturgische »Ego« Christi in *Ego vos elegi* und anderen biblischen Zitaten.

Weltlich-zeremoniale Motetten sind häufig mit Sprecheridentifikation verbunden, nicht nur zwecks Alleinstellung des aus Musik und Text gewebten Ganzen, sondern auch einfach als rhetorische Blume und Schlusspointe im Miteinander verschiedener Sprechhandlungen. Bei Formeln wie »Hunc cantum N. cantavit« ist die Schlusspointe dem Kolophon (der ›Signatur‹) eines schriftlich vorliegenden literarischen Textes vergleichbar, wo der Herstellungsvorgang im Praeteritum erwähnt wird »scriptis«, »cantavit«, »dictavit« u. a.) – obwohl doch die Formel selbst musikalisch in der Gegenwart erklingt. Richtet sich die Musikaufführung an die Mitwelt, die schriftliche Aufzeichnung an die Nachwelt? Nicht nur dies, sondern auch umgekehrt: Die traditionelle Formel für dichterische Autorschaft, »canto«, »cecini« oder »cantavit«, suggeriert, dass das Werk schon geschaffen war, bevor es zur Aufführung kam. Die Aufführung hat dann den Charakter einer *Widmung* (Zueignung) – der Sprechhandlung dessen, der etwas verfasst hat und es nun einem Mäzen oder einer Mäzenin präsentiert. Die Huldigungsmotette *Argi vices / Tum Philemon*³⁵ für Papst Johannes XXIII. nennt sowohl den Musiker, »Nicolaus«, als auch den Poeten, »Guilhermus«. Die Aufzählung klassisch-mythologischer und biblischer Bildthemen in diesem Text demonstriert ein Extrem von Gelehrsamkeit, das offenbar dem Wissen des schismatischen

35 *Italian Sacred and Ceremonial Music*, hrsg. von Kurt von Fischer und F. Alberto Gallo, Monaco 1987 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, 13), Nr. 49.

Papstes nacheifern soll. Die Schlusszeile »Hec Guilhermus dictans favit Nicolao, qui cantavit, ut sit opus consummatum« (»Dies hat Guilhermus dichtend dem Nicolaus gegönnt, der es sang, damit das Werk vollendet sei«) ist geradezu eine Definition des gegenüber anderen Gattungen neuartigen Werkstatus der Motette als kombinatorische Opus-Kunst. In Ciconias Motetten mit Autornennung sind die Textautoren leider nicht identifiziert – was jedoch vielleicht bedeuten könnte, dass der Komponist selbst die Worte verfasste.

Geradezu einen kleinen Musiktraktat enthält die Huldigungsmotette *Comes Flandriae, flos victoris / Rector creatorum / In cimbalis*, die wahrscheinlich 1381 oder 1382 für Graf Louis de Male in Brügge aufgeführt wurde.³⁶ Wird hier die den Grafen feiernde Stadt »Brugae«, die »urbs Ludowyci«, genannt, so sind es in Brassarts (oder de Sartos) *Romanorum Rex inclite* auf den verstorbenen König Albrecht II. die Kapellmitglieder selbst, die, aufführend, sich zugleich selbst nennen dürfen. In dieser und anderen sogenannten »Musikermotetten« ist das protreptische Element (Aufforderung zum Loben) gern mit dem epideiktischen (Aussprechen des Lobes) verquickt, wobei zudem die musikalische Aufführung wahlweise als erst ins Werk zu setzende (»canamus«, »laudent« usw.), als gegenwärtige (»veneratur« usw.) und schließlich (oft im Tenor) als bereits vollendete Leistung erscheinen kann. Das Letztgenannte ist der Fall bei dem auf Apostel bezogenen Römerbrief-Zitat »In omnem terram exivit sonus eorum« (»Ihr Klang ging hinaus in alle Welt«) im Tenor der Musikermotette *Sub Arturo plebs citharizantium*.

Nicht nur Personen, und Personengruppen, sondern auch Städte und Regionen werden mit Motetten gepriesen. Leonardo Brunis laudatio der Stadt Florenz (ca. 1403–1406) war nach Hans Baron ein humanistischer Modelltext für viele oratorische Nachahmungen;³⁷ Dufays Motetten *Magnanimae gentis*, *Salve flos Tuscae gentis* und *Mirandas parit*, ja wohl bereits Feraguts *Excelsa civitas Vincentia* und Ciconias *O Padua, sidus praeclarum* schließen sich dieser Untergattung an.³⁸ Es gab auch eine entsprechende mittelalterliche Tradition,

36 Strohm, Bruges (wie Anm. 6), S. 103–104.

37 Hans Baron, *The Crisis of the Early Italian Renaissance: Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny*, Princeton u. a. 1955, S. 191–224; vgl. auch Lütteken, Guillaume Dufay (wie Anm. 5), S. 166–169.

38 Vgl. Reinhard Strohm, *Guillaume Du Fay, Martin Le Franc und die humanistische Legende der Musik*, Winterthur 2007 (192. Neujahrsblatt der AMG Zürich), S. 11–12. Die Staatsmotette als *encomium* einer Bürgerstadt findet sich auch bei dem obskuren Bartholomäus Frank, vgl. Martin Staehelin, »Neues zu Bartholomaeus Frank«, in: *Festschrift Arnold Geering zum 70. Geburtstag. Beiträge zur Zeit und zum Begriff des Humanismus, vorwiegend aus dem Bereich der Musik*, Bern 1973, S. 119–128.

vor allem in Sequenztexten, die zugleich mit dem oder der Heiligen den Ort ihrer Geburt oder der Reliquienaufbewahrung preisen («Laetare Germania» für St. Elisabeth, usw.) – diese ist z. B. in H. Battres *Gaudens exulta tu Ceunacum bona villa* zu erkennen. Meistens entsteht hier wieder eine Modulation oder Kombination von Sprechhandlungen, etwa indem Dufay sich in *Salve flos Tuscae / Vos nunc Etruscorum* als ein lobender orator identifiziert, der sowohl die Stadt als auch deren Einwohnerinnen grüßt, oder indem er sein zweites Lob der Florentiner Mädchen (*Mirandas parit*) in direkte Anrede und Preis einer einzelnen Frau transformiert («At te praecipuam»). In Ciconias musikalisch signierter Motette *Venecie, mundi splendor*³⁹ erklingt die Anrufung Marias als Beschützerin der Stadt im Cantus I gleichzeitig mit einer laudatio des Dogen Michele Steno im Cantus II. Beide Stimmen aber singen ihre letzte Strophe in der Ich-Form: Cantus I im Namen des Autors Ciconia als Fürbitter für die Stadt, und Cantus II ohne Namensnennung als Fürbitter für den Dogen. In Isaacs Wappen-Motette *Palle, palle* schließlich werden im Sinne eines gewagteren Spiels mit Sprechhandlungen die Worte überhaupt weggelassen und ganz durch Klang ersetzt, während andererseits bildliche Vorstellungen einkomponiert werden.⁴⁰

Wie Margaret Bent ermittelt hat, wurde am 21. August 1416 im Dom von Canterbury einem Chronisten zufolge der Sieg von Herzog John of Bedford bei Harfleur gefeiert und zugleich der römische König Sigismund als Besucher geehrt, und zwar mit Dunstaples Motette *Preco preheminentie / Precursor pre-mittitur / Inter natos mulierum* auf Johannes den Täufer.⁴¹ Das Werk hat insofern gleich drei Adressaten, was mit den besonders reichen stabreimartigen Vervielfältigungen der Wortklänge kontrastiert. Die Oberstimmen teilen sich in eine gereimte Vita des Heiligen (in Vagantenstrophen gedichtet), gehen aber im dritten Abschnitt beide zu Anspielungen auf den politischen Anlass und auf die erflehte Fürbitte des Täufers über. Mit großem zeremoniellen Geschick wurde hier offenbar ein liturgisches (wiederkehrendes) Thema mit dem politisch-einmaligen Geschehen verknüpft und außerdem dem königlichen Gast eine Staatshandlung vorgeführt. Die Komplexität der Motettenstruktur entsprach der Pluralität des Anlasses selbst.

39 *The Works of Johannes Ciconia*, hrsg. von Margaret Bent, Monaco 1985 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, 24), Nr. 14.

40 Vgl. Martin Staehelin, »Heinrich Isaacs Palle-Satz und die Tradition der Wappenmotette«, in: *Heinrich Isaac und Paul Hofbaimer im Umfeld von Kaiser Maximilian I: Bericht über die vom 1. bis 5. Juli 1992 in Innsbruck abgehaltene Fachtagung*, hrsg. von Walter Salmen, Innsbruck 1997, S. 217–226.

41 Margaret Bent, *Dunstaple*, Oxford 1981, S. 8.

Mehrsprachig war die Motette schon in ihrer ersten geschichtlichen Phase gewesen, und es ist deshalb keine Gattungsmischung, wenn dasselbe im späteren 15. Jahrhundert wieder häufiger wird. Und wiederum geht es dann nicht nur um das Sprachmaterial, sondern auch die implizierten Handlungen. In der achtstimmigen Motette *Ave mundi, spes Maria / Ave virgo, mater Christi / In gotes namen faren wir* des Trienter Codex 89 (I-TRbc 89, fol. 233v–234r)⁴² sind zwei Mariengebete (Fragmente von Sequenzen) mit einem herkömmlichen Pilgerlied (Leise) verbunden, das wohl damals noch von tatsächlich wandernden Jerusalempilgern auf der Reise gesungen wurde. Ihr Handeln, »singend wandern«, wird von ihnen rückgekoppelt im Text ausgesprochen: »In Gottes Namen fahren wir, seiner Genaden geren wir ... Kyrieleis«. Der Text ist zugleich eine Kombination von Sprechhandlungen, denn die Aussage »wir beten, wir rufen an« ist eine andere Art lokutiven Verhaltens als die Anrufung Mariens selbst (»Ave ... Maria«) – noch abgesehen von der Differenz der himmlischen Adressaten. Und der insgesamt sechs tiefere Stimmen durchwandernde cantus firmus der Leise scheint das zu beschreiben, was die zwei hohen Stimmen tun. Zudem stehen die Achtstimmigkeit und die Mehrtextigkeit wohl im Dienst realistischer Sprecheridentifizierung, denn es gab in einer damaligen wandernden Pilgertruppe vielleicht wirklich acht oder mehr Personen oder Gruppen, die verschiedene Melodien sangen, bzw. die dieselbe Melodie ungleichzeitig sangen. Der anonyme Komponist, an Busnoys geschult, gibt diesem Potpourri allerdings eine kontrapunktische Bindung, die den Pilgern als *Improvisation* unmöglich gewesen wäre. Deshalb Motette.

Schluss: Zur Geschichtsschreibung der Motette

Die Klassifizierung und Geschichtsschreibung der Motette des 15. Jahrhunderts wird nicht durch viele diffuse Probleme, sondern im Wesentlichen durch nur zwei Phänomene behindert: die Absorption von Andachtstexten und das scheinbare Verschwinden der isorhythmischen Faktur in der ersten Hälfte des Jahrhunderts. Die Änderung der Kompositionstechnik und die neue Textrichtung waren nicht gegenseitig bedingt: Es gab Andachtstexte bereits in der Isorhythmie und umgekehrt »einfache« Motetten mit anderen Textarten. Jedoch besteht insofern ein Zusammenhang, als das Motettenprinzip der Kombination verschiedener Sprech-

42 *Sechs Trienter Codices: Geistliche und weltliche Kompositionen des XV. Jahrhunderts*, hrsg. von Guido Adler und Oswald Koller, Wien 1900, Repr. Graz 1959 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich Jg. , Bd. 14–15), S. 266–268.

handlungen, Sprecheridentitäten, Redegattungen, Adressaten, und überhaupt der Mehrschichtigkeit textlich-musikalischer Aussageformen allmählich auch generell in die Andachtsgesänge einwanderte. Damit verschwand dort jene Eindeutigkeit der Sprechhandlung, wie sie noch in den frühen Votivantiphonen und Cantilenen vorlag; sie waren keine Verschmelzung von Motette und Antiphon gewesen, nichts war weniger ›hybrid‹ als sie. Jedoch viele ›Chanson-Motetten‹ aus dem zweiten Drittel des Jahrhunderts beginnen mit kombinatorischen Texten und Satztechniken zu operieren; der oftmals entlehnte cantus firmus ist nicht nur eine Reminiszenz an die Isorhythmie, sondern Hervorkehren kompositorischer Individualisierung. ›Mehrtextigkeit‹ wird nicht ganz abgeschafft, sondern bleibt zumindest im entlehnten Tenor willkommenes Sprachrohr für ›andere‹ Sprecher: Auch hier gibt es noch ›Mehrsprechertum‹.⁴³ Ein Werk wie *Omnium bonorum plena*, obwohl insgesamt ein Andachtsgebet, verdankt seine Komplexität den Manipulationen von Sprechhandlungen.⁴⁴ Merkwürdigerweise zitiert gerade dieser Text im zweiten Teil zur Tenormelodie *De tous biens pleine* im Contra altus die Worte »Funde preces ad filium pro salute canentium«, also mit Ausnahme der Wortänderung »canentium« anstatt »fidelium« den Refrain von Fries *Ave regina celorum*. Wenn kurz danach die Chansonmelodie im Tenor wiederkehrt, führt sie genau diese Aussage weiter mit den Worten »Et primo pro Guilielmo Dufay«. Hat Compère Frie daran erinnert, wem diese Fürbitte eigentlich zuerst gebührte? Fest steht, dass diese Anspielung nur der Komponist herstellen konnte, der Textteile und Musikzitate ›sprechend‹, rhetorisch, bedeutungsvoll verteilte. Aber die Motette war schon immer der Ort gewesen, wo Text- und Musikmanipulationen das Werk auch als Sprechhandlung des Komponisten selbst identifizieren konnten. Und das trennt die Motette wieder einmal von den Cantilenen, Lauden und Liedern, die als Vertonungen von Dichtungen auftraten, während bei der Motette der Werkcharakter erst aus dem Zusammenfügen von Sprache und Musik resultierte, »ut sit opus consummatum«.

Wenn die Sonderstellung der Motette auf ihrer Tendenz zur Kombination von Sprechern und Sprechhandlungen beruht, dann lässt sich auch eine Geschichte ihres Verhältnisses zu anderen Gattungen im 15. Jahrhundert skizzieren. Das Verschwinden der sogenannten Isorhythmie im zweiten Drittel des Jahrhunderts wird von der Forschung zu Recht als ein eher sekundärer Prozess eingestuft, da andere Aspekte der Kompositionstradition wie der Tenor-cantus-firmus, die

43 Auch Ockeghems *Mort tu as navré / Miserere* zum Tod von Binchois ist insofern traditionell motettenartig.

44 Trienter Codices (wie Anm. 42), S. 111–119.

Mehrteiligkeit, öfters auch die Mehrtextigkeit, erhalten blieben und weiterentwickelt wurden.⁴⁵ In der anonymen fünfstimmigen Staatsmotette *In ultimo / Adoretur / Dies datur / Lilia nunc flores / Pacem Deus*, die für die französische Siegesfeier in Bordeaux am 30. Juni 1451 entstand, sind die Verhältnisse der Texte und Abschnitte denjenigen von *Ecclesie militantis* vergleichbar, obwohl die eigentliche Isorhythmie aufgegeben ist.⁴⁶ Hinzu kamen dagegen andere Techniken der Verarbeitung liturgischer Melodien wie z. B. die ›Isomelik‹. Was jedenfalls bestehen blieb, war das Prinzip der Variation von Sprechhandlungen und Sprechern in einem einzigen poetisch-musikalischen Werk. Das Einwandern strikter Tenormanipulationen in den Ordinariuszyklus hat zwar nicht deren Verschwinden aus der Motette gleichsam kompensiert (wie es manchmal dargestellt wird), doch spielt meines Erachtens die Form der zyklischen Messe eine Rolle bei der Pluralisierung der Motettengattung im Verlauf des Jahrhunderts: nämlich indem Messe und Motette sich zumindest in der Aufführung, oft aber auch kompositorisch, aufeinander beziehen konnten. Denn der zuerst von Robert Snow identifizierte Typus des »mass-motet cycle«⁴⁷ bedeutet wiederum eine Vervielfältigung der Sprechhandlung innerhalb der polyphonen Ausstattung des Messgottesdienstes. Die mit der Messe zusammenhängende, aber von ihr charakteristisch abweichende Motette wurde oft am Ende gesungen, »*loco Deo gratias*«, wie eine personalisierte Danksagung der Gläubigen. Weitere Entwicklungen wie die Kombination von Motette mit weltlicher Chanson und sogar anderen liturgischen Gattungen (Litanei, Psalm) belegen nur wieder, dass sich das Kombinationsprinzip der Motette zu Gattungsmischungen fortentwickelt. Wieder eine andere Variante des Prinzips sind die Andachtsmotetten des späten 15. Jahrhunderts, deren Texte oft humanistisch beeinflusst oder centonisiert sind, sich also durch Mischung verschiedener Stileme oder ›interne Mehrtextigkeit‹ vom Choralrepertoire abheben.

45 Vgl. etwa Leeman L. Perkins und Patrick Macey, »Motet, § II: Renaissance«, in: *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo <20.1.2011>.

46 *Sieben Trienter Codices. Geistliche und weltliche Kompositionen des XIV. und XV. Jahrhunderts*. Sechste Auswahl, hrsg. von Rudolf von Ficker, Wien 1933 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich Jg. XL, Bd. 76), S. 77–79. Vgl. auch Strohm, *The Rise* (wie Anm. 3), S. 412–413.

47 Robert J. Snow, »The Mass-Motet Cycle: a Mid-Fifteenth-Century Experiment«, in: *Essays in Musicology in Honor of Dragan Plamenac on His 70th Birthday*, hrsg. von Robert J. Snow, Pittsburgh 1969, S. 301–320; Strohm, *The Rise* (wie Anm. 3), S. 428–429; ders., »Einheit und Funktion früher Messzyklen«, in: *Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Norbert Dubowy und Sören Meyer-Eller, Pfaffenhofen 1990, S. 161–190. Dufays und Obrechts Motetten und Messzyklen über *Ave regina celorum* wären erst noch als »mass-motet cycles« zu interpretieren.

Die Antiphonenvertonungen und Cantilenen des frühen 15. Jahrhunderts benutzten solche Kunstgriffe nicht und waren deshalb nicht Motetten, erst recht nicht ›vereinfachte‹ Motetten, sondern vielmehr in die Mehrstimmigkeit eingewanderte Andachtsgesänge. Es ist *ihre* Krise, nicht die der Motette, die sich in der Mitte des Jahrhunderts vollzieht. Die Cantilenen und Antiphonen wurden ›motettisiert‹ durch Aufnahme abweichender Sprechhandlungen und anderer Mischungen. Das geschah nicht überall gleichmäßig, so z. B. nur beschränkt im Antiphonenrepertoire des Eton Choirbook (und vermutlich in der vorausgehenden Tradition der Andachtsmotetten bestimmter kirchlicher Zentren). Hingegen sind Kompositionen wie Compères *Omnium bonorum plena*, oder Ockeghems *Intemerata dei mater* zwar einerseits Gebete, aber andererseits auch humanistisch begründbare Werke. Die Komponisten/Sprecher dieser Werke sind zugleich Beter und Autoren.

Walter Frye scheint sich von der Einfachheit der früheren englischen Andachtsgesänge allein durch die ungewöhnliche responsoriale Form seines *Ave regina celorum* zu entfernen. (In dieser formalen Hinsicht folgt ihm Johannes Touronts *O gloriosa regina mundi*.) Ist Fryes Werk noch eine Votivantiphon oder schon eine Motette? Oder ist der ursprüngliche Text ohnehin eine Ballade? Beide Fragen beantwortet eine melodische Anspielung, die in die Anfangsphase eingebaut ist: Auf das Wort »Ave« singt der Tenor eine melodische Paraphrase der Chormelodie der Antiphon *Ave regina celorum, ave domina angelorum*. Diese Anspielung verankert das Werk nicht nur im geistlichen Bereich, sondern auch in der Motettentradition. Sie kombiniert zwar nicht verschiedene Sprechhandlungen, aber verschiedene liturgisch-musikalische Funktionen: die Votivfunktion der Solisten (im Haupttext) und die liturgisch-chorische der Gläubigen (in der Anspielung). Es ist, wie wenn zwei getrennte Engelchöre sängen, der eine »Ave regina celorum, mater regis angelorum«, der andere »... ave domina angelorum«. So sind auch im Gemälde der Kress Collection (vom Meister der Lucialegende) zwei Engelschöre zu sehen, von denen der höhere, fernere, wohl etwas anderes aufführt. Frye war nicht der erste Engländer, der solche Kombinationen erfand: Lionel Power hatte bereits die Antiphonen *Salve regina* und *Alma redemptoris mater* kombiniert, Dunstaple die Sequenz *Veni sancte spiritus* mit dem Hymnus *Veni creator spiritus*. Alle diese Arrangements und Mischungen können als Metaphern verstanden werden. Es geht in Motetten des 15. Jahrhunderts immer auch um *etwas Anderes* – um das Sprechen anderer.

Melanie Wald-Fuhrmann

Die Motette im 15. Jahrhundert, ihre Kontexte und das geistliche Hören: Forschungsüberblick und Perspektiven

Wenn die Frage nach den Kontexten von Musik auch nachgeordnet, ja optional klingen mag: Im Grunde kommt keine Beschäftigung mit einer Gattung um die Beachtung der Momente, die die Gattung als ganze und ihre einzelnen Werke mit einer spezifischen Lebenswirklichkeit in Verbindung bringen, herum. Die soziale Systemstelle und Funktion einer Gattung kann sogar als eines ihrer zentralen Bestimmungsmerkmale neben vornehmlich textuellen Kriterien wie Besetzung, Form, ästhetische Norm und anderem gelten.¹ Angewendet auf die Motetten des 15. Jahrhunderts heißt das, dass sie als soziales Funktionsgefüge nur dann erkennbar werden, wenn man zusätzlich zur Kompositionsgeschichte auch die Orte, an denen sie erklangen, die Personen, vor denen sie gesungen wurden, die Quellen, in denen sie aufbewahrt und verbreitet wurden, die Anlässe, Zwecke und Funktionen ihres Gebrauchs in der Vielfalt vom ostentativ Politischen bis hin zur privaten Andacht in den Blick nimmt. Es geht also letzten Endes um die entscheidende Frage, weshalb Motetten – für die es keine liturgische Notwendigkeit gibt – überhaupt komponiert und aufgeführt wurden, sowie um mögliche Verwendungsformen.²

- 1 Hierzu grundsätzlich Carl Dahlhaus, »Was ist eine musikalische Gattung?«, in: *Theorie der Gattungen*, hrsg. von Siegfried Mauser, Laaber 2005, S. 85–91, ders.: »Zur Theorie der musikalischen Gattungen«, in: ebda., S. 245–256, sowie die unter dem Kapitel »Sozialgeschichtliche bzw. soziologische Perspektiven« versammelten Texte. Außerdem Ludwig Finscher, »Was ist und zu welchem Ende studiert man musikalische Gattungsgeschichte?«, in: *Passagen. IMS-Kongress 2007: Fünf Hauptvorträge*, hrsg. von Laurenz Lütteken und Hans-Joachim Hinrichsen, Kassel 2008, S. 21–37.
- 2 Diese Fragen stellt – für die Musik der Renaissance – seit Jahren und mit Nachdruck immer wieder Reinhard Strohm (siehe, neben seinen eigenen Publikationen, etwa auch die ihm gewidmete Festschrift *Music as Social and Cultural Practice. Essays in Honour of Reinhard Strohm*, hrsg. von Melania Bucciarelli und Berta Joncus, Woodbridge 2007). Sie liegen aber wesentlich auch den Dufay-Monographien von Laurenz Lütteken (*Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette*, Hamburg 1993) und Peter Gülke (*Guillaume Du Fay. Musik des 15. Jahrhunderts*, Stuttgart

Überraschend Neues wird es dabei – im Hinblick auf den reinen Tatsachenbestand – vorerst nicht mitzuteilen geben. Statt dessen sei, ganz im Sinne der diesen Band überwölbenden Fragestellung, versucht, Bezüge zwischen Texten und Kontexten, Strukturen und Funktionen in den Vordergrund zu rücken. Der in der Beschäftigung gerade mit geistlichen Werken der Zeit noch etwas zu oft und zu ausschließlich in Anwendung gebrachte Fokus auf den Komponisten und seine eigenständige, ja unabhängige und rein intrinsische kreative Leistung soll daher hier zugunsten einer auftrags- und rezipientenorientierten Perspektive revidiert werden. An die Stelle einer monokausalen Betrachtung soll die Konstruktion eines Wirkungs- und Beziehungs-Dreiecks treten, in dem der Komponist nur ein Agent und Bestimmungsfaktor neben denjenigen von Entstehungsanlass und Auftraggeber auf der einen und den Aufführungskontexten, Hörweisen und politisch-religiösen Funktionen auf der anderen Seite ist. Diese Agenten der Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts sind zwar ihrerseits teils ausführlich untersucht worden – hauptsächlich in Studien zum Musikleben italienischer oder frankoflämischer Städte³ und zu den Hofkapellen⁴ –, doch finden sich dort aufgrund der Quellenlage nur wenige Hinweise auf konkrete Gattungen (etwa Marien-Messe und -Antiphon) und noch seltener auf bestimmte Werke. Die intensiven Forschungen zu dem uns überlieferten Bestand an Motetten der Zeit scheinen mit den ebenfalls reichen Erkenntnissen zum Musikleben an Höfen und Kirchen nur schwer verknüpfbar.

und Kassel 2003) zugrunde. Ein umfangreicher Versuch, die Motette um 1500 aus ihren sozialen Bedingungen heraus zu verstehen, bei Manuel G. Erviti, *The Motet as a Representation of Sociocultural Value Circa 1500*, PhD diss. University of Illinois, Urbana-Champaign 1997. Siehe auch Howard Mayer Brown, »The Mirror of Man's Salvation. Music in Devotional Life about 1500«, in: *Renaissance Quarterly* 43 (1990), S. 744–773, der ebenfalls einen grundsätzlichen Zugang zum Verständnis von Motetten um 1500 am Beispiel des von Petrucci gedruckten Repertoires wählt.

3 Maßstäbe setzend noch immer das Werk von Reinhard Strohm zu Brügge (*Music in Late Medieval Bruges*, Oxford 1985), wo es zahlreiche Hinweise auf konkrete Werke gibt. Siehe aber auch Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara, 1400–1505: The Creation of a Musical Centre in the Italian Renaissance*, Cambridge, Mass. 1984, ²2009, oder Frank A. D'Accone, *The Civic Muse: Music and Musicians in Siena During the Middle Ages and the Renaissance*, Chicago 1997.

4 Z. B. Paul Merkley und Lora Merkley, *Music and Patronage in the Sforza Court*, Turnhout 1999; Craig Wright, *Music at the Court of Burgundy 1364–1419. A Documented History*, Rom 1979; Jeanne Marix, *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon (1420–1467)*, Straßburg 1939 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, 29); Raymond Wilson, *English Royal Chapels and Chapel Music, ca. 1479–1515*, PhD diss. Ohio University, Athens 1981 (zum Bezug zwischen Architektur, Ritus, Politik und Musik); Allan Atlas, *Music at the Aragonese Court of Naples*, Oxford 1985.

Ein solches Dreieck lässt sich selbstverständlich nicht allein mit den Mitteln von Musikwissenschaft und Musikgeschichte entwerfen. Die Ergänzung des fachspezifischen Wissens um Daten, Erkenntnisse und Zusammenhänge aus der Geschichte allgemein, der Literatur-, Kunst- und Frömmigkeitsgeschichte im Besonderen ist daher unabdingbar für ein wirkliches Verständnis der Gattung und ihrer einzelnen Vertreter. Insofern ist das Folgende vor allem als Experiment zu verstehen, als die thesenhafte Erkundung und ordnende Absteckung eines Terrains, über das wir immer noch viel zu wenig wissen. Begonnen sei mit einer strukturierten und kommentierten Zusammenfassung des aktuellen Forschungsstands, ehe einige Aspekte angesprochen werden, die noch nicht genügend beleuchtet wurden.

1. Forschungsstand

a) Kompositorische Gestalt

Die Kompositionsgeschichte der Motette im 15. Jahrhundert ist zweifellos der Abschnitt der Gattungsgeschichte, der am umfassendsten aufgearbeitet ist, was der Überlieferungslage ebenso geschuldet ist wie der methodischen Ausrichtung der Musikwissenschaft: Die große Bandbreite an technischen Niveaus und Satzweisen von der kompliziert konstruierten isorhythmischen oder tenorbezogenen Motette über freie oder imitative Polyphonie bis hin zum weitgehend homophonen oder an den Oberstimmensatz der Chanson orientierten Duktus ist gut dokumentiert und beschrieben.

Intrinsisch kompositionsgeschichtliche Motive für die verschiedenen Vorgänge sind allerdings schwer anzuführen, da eine vektoriale Entwicklungslinie fehlt: Vereinfachungen und Komplizierungen laufen nebeneinander. Die klare Zäsur, die man einst in der Ablösung der isorhythmischen durch die Tenormotette sehen wollte, ist so längst nicht gegeben; ganz abgesehen davon, dass Erklärungen dafür fehlen.

Der kleinste Seitenblick auf die Kontexte macht es indes klar, dass die formalen Charakteristika offenbar in immens hohem Maße von funktionalen Aspekten abhängig waren: Dazu gehört die Entscheidung für oder gegen die Bindung an einen präexistenten Tenor, der eine präzise liturgische Zuordnung ebenso erlaubte wie er als Hinweis auf Anlässe, zu repräsentierende Persönlichkeiten oder mitzudenkende Ideenzusammenhänge diente, zugleich aber auch eine Verständnishürde für musikalisch Ungebildete darstellte.⁵ Dazu gehört auch die

5 Der Bedeutung und Funktionsvielfalt von Tenores (nicht nur) in der Motette sind in den letzten Jahren einige aufschlussreiche Studien gewidmet worden. Siehe z. B. Jennifer Bloxam, »Obrecht

Wahl eines Stilhöheniveaus – und als Exponenten eines solchen muss man die verschiedenen möglichen Satztechniken wohl verstehen, das – ganz im Sinne des hierarchisierten Kirchenjahres und der verschiedenen zeremoniellen Ebenen bei Hofe – den Grad der jeweils gebotenen Festlichkeit spiegelte oder absichts- und bedeutungsvoll über- oder unterschritt. Für solche Inkongruenzen waren wohl vor allem, so ließe sich vermuten, der Status, das Vermögen und die repräsentative und/oder religiöse Absicht der Auftraggeber verantwortlich. Schon an diesem Punkt sind also alle Agenten des Kontext-Dreiecks in Wechselwirkung miteinander aktiv und nehmen auf das kompositorische Ergebnis Einfluss.⁶

Aufgrund der bisher geleisteten Forschungen kann man die Entwicklungen der Motette im 15. Jahrhundert durchaus als gesamteuropäische Homogenisierung lesen: Inhalte und Themen werden kanalisiert, Repertoires verbreiten sich über große geographische Distanzen hinweg (wofür besonders Codices von den ›Rändern‹ Europas, aus Spanien oder Prag etwa, Zeugnis ablegen), die musikalischen Formen erscheinen normiert. Zugleich aber lassen sich – und, wie es scheint, im Gegensatz etwa zur Messe – während des gesamten Jahrhunderts regionale Traditionen identifizieren, die sich in der besonderen Pflege von Untergattungen, Kompositionstechniken oder einer selektiven Repertoireaneignung konstituierten (die isorhythmischen Zeremonialmotetten am Papsthof wären hier ebenso zu nennen wie die Mailänder Motetti missales oder die großbesetzten und umfangreichen Marianantiphonen des Eton-Colleges). Gerade das aber zeigt noch einmal die entscheidende Bedeutung von funktionalen und repräsentativen Aspekten bei der Verwendung der Gattung.

b) Texte

Die Textbasis der Motetten, die einen ähnlich werkbezogenen Zugang böte, zugleich aber essentiell für die Bestimmung von Funktion, religiöser Haltung und Anlass ist, wurde bislang viel weniger systematisch untersucht.⁷ Neben liturgischen Vorlagen, für die dann auch bereits Choral-Melodien existierten, fällt

as Exegete: Reading ›Factor orbis‹ as a Christmas Sermon«, in: *Hearing the Motet. Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance*, hrsg. von Dolores Pesce, Oxford 1997, S. 169–192, sowie Anne Walters Robertson, »The Savior, the Woman, and the Head of the Dragon in the Caput Masses and Motets«, in: *Journal of the American Musicological Society* 59 (2006), S. 537–630.

6 Zum Thema von musikalischer Repräsentanz jüngst Klaus Pietschmann, »Repräsentationsformen in der frankoflämischen Musikkultur des 15. und 16. Jahrhunderts: Transfer, Austausch, Akkulturation«, in: *Musiktheorie* 25 (2010), S. 99–115.

7 Eine Zusammenstellung zahlreicher Texte von Motetten um 1500 bei M. G. Erviti, *The Motet* (wie Anm. 2), S. 302–476. Überlegungen dazu auch bei H. M. Brown, *Mirror* (wie Anm. 2).

immerhin der große Anteil textlicher Unika und zeitgenössischer Gedichte ohne präexistente Melodie-Bindung auf. Bei den anlassbezogenen Werken sind die Texte natürlich direkt mit Blick auf ihre Vertonung geschrieben worden, so dass die enge Interaktion von Dichter, Komponist und Auftraggeber mehr als wahrscheinlich (und in einigen Fällen ja auch nachweisbar) ist. Andere, vor allem devotionale Texte sind in erster Linie als Gebetstexte, teilweise schon Jahrhunderte vorher, entstanden und erst sekundär vertont worden. Die Bestimmung der Agenten und ihrer Absichten ist hier weitaus komplizierter und komplexer. Studien wie die von Bonnie Blackburn über Mariengebete im Allgemeinen und das Sixtus IV. zugeschriebene *Ave sanctissima Maria* im Besonderen zeigen aber, dass mit Gebeten ganz konkrete Handlungen (Bildmeditation) und Absichten (Ablass) verbunden waren, an denen Kompositionen auf spezifische Weise partizipierten.⁸ Über den konkreten Mehrwert einer polyphonen Vertonung und die Art und Weise, wie sie in diesen religiösen Handlungskontext eingefügt wurde, hat man bislang nur in Ansätzen nachgedacht: Man hätte dabei wohl sowohl die Herstellung und Vertiefung der Andacht (unabdingbare Voraussetzung für die Wirksamkeit des Ablasses), die Steigerung der Erfolgchancen durch die größere Kostbarkeit des dargebrachten Lobes, die Intensivierung der Bitte als auch eine Repräsentations- und Stellvertreterfunktion in Betracht zu ziehen, da die Sänger offenbar zugunsten Dritter agierten.⁹ Und noch viel weniger ist die konkrete Frage nach der Interdependenz von religiöser Funktion und kompositorischer Faktur gestellt worden.

Wollte man eine Statistik über bevorzugte Themen erstellen, ergäbe sich in jedem Falle ein Übergewicht marianischer Texte, daneben solche, die auf Heiligen- oder Christus-Feste bezogen sind (Geburt, Auferstehung, Himmelfahrt). Übergreifende Gesichtspunkte wären die generelle Stoßrichtung der Texte, wobei der Lobpreis und die Bitte um Beistand und Interzession die größte Rolle zu spielen scheinen. Das mag zwar vielleicht nicht überraschen, wäre aber durchaus ein Faktor, der auf die konkrete Werkstruktur einer Motette von erheblichem Einfluss sein könnte.

8 Bonnie J. Blackburn, »The Virgin in the Sun: Music and Image For a Prayer Attributed to Sixtus IV.«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 124 (1999), S. 157–195.

9 Siehe hierzu Bonnie J. Blackburn: »For Whom Do the Singers Sing?«, in: *Early Music* 25 (1997), S. 593–609, wo sie die Frage der Stellvertretung für den Fürsten (in ihrem Falle vor allem Margarete von Österreich) freilich kaum berührt, dafür umso mehr die Perspektive der Sänger und des Komponisten in den Vordergrund rückt. Zu Fragen der Autor- und Stifterrepräsentation K. Pietschmann, Repräsentationsformen (wie Anm. 6), S. 106f.

c) Funktionen und Aufführungskontexte

Der funktionale Ambitus der Motette erweiterte sich im 15. Jahrhundert deutlich gegenüber den Anfängen der Gattung. Bereits mit dem Beginn des Jahrhunderts hat sich eine – primär am Text abzulesende – Zweiteilung in die politische Motette (schwerpunktmäßig in Italien und am Kaiserhof) und die religiöse Motette (vor allem in Frankreich und England) etabliert. Freilich überlappen beide Formen funktionell, insofern die politischen Motetten fast immer als Gebete formuliert und an kirchliche Zeremonien gekoppelt sind und die religiösen Stücke durchaus der Repräsentation von Fürsten oder Gemeinschaften gedient haben dürften. Und auch eine Dichotomisierung nach dem Artifizialitätsgrad ist nur bedingt möglich: Zwar wäre man geneigt, die technisch aufwändigen Werke politischen und repräsentativen Zwecksetzungen zuzuordnen (wie es im Falle der isorhythmischen Motetten Dufays oder der Zeremonialmotetten Isaacs auch tatsächlich zutrifft), die einfacher gemachten Stücke dem Andachtskontext, doch geht die Rechnung nicht sauber auf: Dunstaples isorhythmische Motetten verraten keinen konkreten politischen Anlass. Und die Stilhöhenunterschiede bei Kompositionen zu ein und demselben Gebetstext (etwa *Ave sanctissima Maria*)¹⁰ sind zu eklatant, um von einer gleichsam automatisierten Zuordnung auszugehen. Statt dessen spielen offenkundig Aspekte wie die Hierarchie des Kirchenjahres, also der Grad von gebotener Festlichkeit, sowie Status und Vermögen von Auftraggebern eine ebenso bestimmende Rolle bei der Festlegung des je individuellen Stilhöhenhorizonts. Die Beziehungen zwischen kompositorischer Gestaltung und Funktion sind also offenbar differenzierter, deshalb aber natürlich auch aussagekräftiger und somit im Rahmen der spätmittelalterlichen symbolischen Kommunikationsgefüge nur desto attraktiver.

Der Bezug zur Liturgie wird dann im Verlaufe des Jahrhunderts auch in Italien maßgeblich, erkennbar in der Hinwendung zu liturgischen Texten aus Messproprium und Stundengebet. Hinzu kommt eine (im Norden von Anfang an gegebene) verstärkte Konzentration auf marianische Themen.

Nimmt man die Texte als primäre Indices für den Platz der Motetten in den vielfältigen religiösen Handlungen der Zeit, dann muss man von einem offenkundig konfliktfreien und variablen Nebeneinander von liturgischen, paraliturgischen und außerliturgischen Anbindungen ausgehen, allerdings bei einem ganz markanten Überwiegen paraliturgischer (im Sinne eines Suffragiums)¹¹ und freier

10 Siehe hierzu die kurzen Anmerkungen zu den über 40 erhaltenen Vertonungen des Textes bei B. J. Blackburn, *The Virgin* (wie Anm. 8).

11 Siehe dazu den Beitrag von Reinhard Strohm in diesem Band.

Zuordnungen. Zu den wenigen konkreten liturgischen Orten, für die der Einsatz von Motetten explizit bezeugt ist, zählen das Alleluja, das Graduale, die Elevation und das *Ite missa est*.¹² Die Motetten fungieren hier bezeichnenderweise entweder als Substitute in tropierender Überschreibung des Originaltextes (so beim Alleluja und dem *Ite missa est*) oder als völlig neue Zutat. Denn bei der Elevation handelt es sich ja traditionell um eine musikalische Leerstelle ohne kanonisierte Texte und Choralvorbilder, die aber im Spätmittelalter von ungeheurer Bedeutung wurde.¹³ Für die entsprechenden Motetten konnte man folglich individuelle Texte verwenden, bei denen man sich eher aus dem Repertoire der Stundenbücher als dem der Messbücher bediente. Überhaupt sind die Stundenbücher als Anleitung zur privaten Andacht und als Begleittexte zur Liturgie nicht nur das wichtigste Medium für Frömmigkeit und religiöse Praxis der Zeit, sondern auch eine zentrale Textquelle für Motetten,¹⁴ die damit auch im liturgischen Rahmen tendenziell eher die Stimme der Gläubigen als die der Zelebranten vertreten bzw. der stillen Andacht überhaupt erst eine Stimme verleihen. Wenn schon das Proprium eine tagesbezogene Individualisierung der Messe darstellt, dann erhöht der Einsatz von Motetten dieses Konkretionsmoment noch – und bietet damit zugleich die Möglichkeit einer Bezugnahme auf aktuelle Bedürfnisse und Ereignisse von Seiten der versammelten Gemeinde. Die funktionale, objektiv-subjektive Dichotomie von Messe und Motette wäre wohl ein Konzept, dessen Verfolgung manch genaueren Aufschluss über den Einsatz, die Pflege und auch die kompositorische Struktur verspräche.

Mit diesen Tendenzen zur Konkretisierung, Individualisierung und paraliturgischen Einbettung lassen sich auch die weiteren Aufführungskontexte in Verbindung bringen, von denen wir wissen: die Verwendung von Motetten bei poli-

12 Für das 16. Jahrhundert beschreibt die liturgischen Verwendungen von Motetten Anthony M. Cummings, »Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet«, in: *Journal of the American Musicological Society* 34 (1981), S. 34–59. Die Vielfalt möglicher Aufführungskontexte von Motetten (Hof, Tafel, Messe) beschreibt am Beispiel von Josquin Jeremy Noble, »The Function of Josquin's Music«, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlands Muziekgeschiedenis* 35 (1985), S. 9–22.

13 Zur mittelalterlichen Frömmigkeit immer noch grundlegend Arnold Angenendt, *Geschichte der Religiosität im Mittelalter*, Darmstadt 1997, ⁴2009. Zur eucharistischen Frömmigkeit in Verbindung mit Motetten-Kompositionen sowie zum Einfluss eines Patrons auf die musikalische Werkgestalt siehe Benjamin Brand, »Viator ducens ad celestia. Eucharistic Piety, Papal Politics, and an Early Fifteenth-Century Motet«, in: *The Journal of Musicology* 20 (2003), S. 250–284.

14 Überhaupt ist wiederholt auf den Zusammenhang zwischen spätmittelalterlicher persönlicher Frömmigkeit, den Stundenbüchern und der Motettenflut hingewiesen worden. Eine Parallele liegt aber eben auch in der paraliturgischen Funktion beider Textformen.

tisch-dynastischen Ereignissen wie Fürstentreffen und Friedensschlüssen, bei der Tafel und für die außerliturgische gemeinschaftliche und private Andacht. Während man freilich über den Ablauf der wichtigsten Form gemeinschaftlicher Andacht, der abendlichen *Salve regina*-Andacht, durch Statute vor allem aus England und den Niederlanden ziemlich gut informiert ist,¹⁵ gibt es kaum Überlegungen dazu, wie genau man sich die Aufführung von Gebets-Motetten in der ersten Person Singular vorstellen muss: Sangen wirklich vier oder fünf Sänger, während Herzog oder Königin ihre Andacht verrichteten? Oder leitete – wofür einige der erhaltenen Handschriften ebenso sprechen wie generelle Frömmigkeitsformen der Zeit¹⁶ – ein Mariengebete das gesellige Beisammensein bei Gesang, Spiel und Tanz ein und fungierte durch seine kunstvolle Polyphonie als Statussymbol? Einzig gewiss scheint die primär höfische Pflege dieses Gattungsegments, die – imaginiert man den kompletten Herstellungs- und Ausführungsablauf – wohl mindestens ebenso kostspielig war wie die Finanzierung von Andachtsbildern und illuminierten Stundenbüchern.

Immerhin lässt sich konstatieren, dass die Motette eine entscheidende Rolle in den für das Spätmittelalter typischen sich ausdifferenzierenden Frömmigkeitsformen unterhalb der standardisierten Liturgie von Messe und Offizium spielte, deren entscheidende Punkte sich wohl als die Konkretisierung des Bezugs, die Repräsentation von Individuen und Gemeinschaften, die Individualisierung und die affektive Vergegenwärtigung der Heilszusammenhänge namhaft machen lassen. Und genau deshalb ist es auch so entscheidend, eine Deutung der jeweiligen Werke im Hinblick auf die – oft genug zusammenfallenden – Auftraggeber und Rezipienten vorzunehmen.

d) Auftragskontexte/Patronage

Eine wie entscheidende, ja werkbestimmende – und zwar bis in die materiellen und ästhetischen Details der Ausführung hinein – Rolle der Auftrag in der künstlerischen Produktion von Spätmittelalter und Renaissance spielte, kann ein Sei-

15 Zu den verschiedenen Auftraggebern des »lof« in Brügge R. Strohm, *Music in Late Medieval Bruges* (wie Anm. 3), S. 39, 48 und öfter; zur *Salve*-Stiftung in Eton Magnus Williamson, *The Eton Choirbook: Its Institutional and Historical Background*, PhD diss. University of Oxford 1997, rev. 2009. Siehe übergreifend Roger Bowers, »Aristocratic and Popular Piety in the Patronage of Music in the Fifteenth-Century Netherlands«, in: *The Church and the Arts. Papers Read at the 1990 Summer Meeting and the 1991 Winter Meeting of the Ecclesiastical History Society*, hrsg. von Diana Wood, Oxford 1992, S. 195–224.

16 Siehe etwa die Praxis in einigen Alamire-Chansonnières, dem säkularen Repertoire eine Marien-Motette voranzustellen.

tenblick auf die Kunstgeschichte lehren. Vor allem Michael Baxandall und Martin Warnke haben hierfür Erhellendes geleistet.¹⁷ Die Übertragungsmöglichkeiten auf den Bereich der Musik hat beispielsweise Laurenz Lütteken im Zusammenhang mit Dufays Motetten ausgelotet.¹⁸ Und seit einiger Zeit ist die Patronage ja generell ein vielbearbeitetes und ergiebiges Feld der Musikwissenschaft geworden. Verschiedentlich ist es gelungen, bei einzelnen Werken die Abhängigkeit kompositorischer Entscheidungen und Fakturen von der Auftragslage zu bezeichnen und musikalische Strukturen an Rezipientenkontexte rückzubinden.¹⁹ So etwas führt immer dann zu ebenso ergiebigen wie aufschlussreichen Resultaten, wenn Entstehungskontexte eruiert oder – nicht zuletzt aufgrund von Hinweisen in der Motette selbst – rekonstruiert werden können. Es reicht, hier an einschlägige Forschungen zu Dufay oder Josquin zu erinnern. Nach wie vor ein erhebliches Problem sind indes die ›nur‹ religiösen Werke, für die die rechten Schlüssel noch fehlen.

Freilich sind die konkreten Auftragsbedingungen in der Musik nur teilweise vergleichbar mit denen in der bildenden Kunst oder der Hofdichtung. Als Patrone (und primäre Rezipienten) kommen etwa dieselben Personen und Personengruppen infrage: Fürsten, Aristokraten, Kirchenkapitel, reiche Bürger, Bruderschaften und Gilden. Auch die Räume konvergieren weitgehend: Kirche, Palast, Privathaus und öffentlicher Raum. Die Repräsentationsanforderungen dürften also jeweils die gleichen sein. Aus dem gesellschaftlichen Status des Auftraggebers und der intendierten Verwendung des Musikstücks ergibt sich überdies der Verständnishorizont, mit dem ein Komponist rechnen konnte. Einem musikalisch profunde gebildeten Fürsten waren größere artifizielle Feinheiten zuzumuten und angemessen als einer frommen Tuchmacherbruderschaft. Das ist gleichsam das musikalische Pendant zur Kleiderordnung.

Unterschiede bestehen etwa in der Art des Verhältnisses von Patron und Klient: Gerade in Fürstendiensten konnte der Komponist nicht als ein selbstständiger Künstler und punktueller Vertragspartner eines Patrons in Erscheinung treten,

17 Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford 1972, deutsch als *Die Wirklichkeit der Bilder: Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1987; Martin Warnke, *Hofkünstler: Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985, ²1996.

18 L. Lütteken, Guillaume Dufay (wie Anm. 2), S. 199–303.

19 Zwei Beispiele von Vielen: Willem Elders, »Musik, Macht und Mäzenatentum in der Renaissance«, in: *Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Sören Meyer-Eller und Norbert Dubowy, Pfaffenhofen 1990, S. 129–140, und Claudio Annibaldi, »Towards a Theory of Musical Patronage in the Renaissance and Baroque. The Perspective from Anthropology and Semiotics«, in: *Recercare* 10 (1998), S. 173–182.

sondern war durch seine reguläre Anstellung in der Kapelle an seinen Haushalt gebunden, wo er nur an zweiter oder dritter Stelle neben seinen Diensten in Liturgie und Verwaltung als Komponist wirkte.

Die Musiker an Kathedralen und Kollegiatskirchen hingegen dürften über eine größere Freiheit gegenüber potentiellen Patronen verfügt haben. Jedenfalls zeigt die vor allem für die Niederlande mittlerweile gut aufgearbeitete Flut von liturgischen Stiftungen, dass dieselben Sänger von ganz verschiedenen Seiten her mit Aufträgen bedacht wurden.²⁰

Genau hier liegt freilich eine andere Crux: Soweit wir nämlich Kenntnis von musikalischen Aufträgen haben, beziehen sich diese in den allermeisten Fällen nicht auf neu zu komponierende Werke, sondern auf Aufführungen. Ob tägliches Salve, wöchentliche Marienmesse, wenigstens ein polyphones Stück am Tag des eigenen Namensheiligen oder die Aufwertung eines bestimmten Festes durch einen größeren Anteil von Musik – das Geld wird stets für die Sänger und weitere anfallende Kosten wie Kerzen gegeben, zweifellos ja auch die teuersten Posten bei Musik. Wo das Geld für ein Bild zur Gänze in die für seine Anfertigung gebrauchten Materialien und die Arbeitszeit des Künstlers und seiner Gehilfen fließt, liegt bei der Musik der Fokus auf der Gewährleistung ihres regelmäßigen Erklingens. Damit ist ihre – für repräsentative Patronage ja eigentlich erst einmal ungeeignete – Ephemerität genauso berührt wie ihr nun wieder als Positivum zu verstehender performativer Aspekt und ihre im Augenblick viel größere Präsenz: Von einem Bild kann man wegschauen; weghören von einer Musik nicht.

Die Initiativen zur polyphonen Ausgestaltung von Messe, Offizium und anderen Andachtsformen kamen, so legen es die bekannten Dokumente nahe, weitestgehend von außerhalb: Nicht das Kirchenkapitel, sondern Laien äußerten entsprechende Bedürfnisse und machten zur Erlangung ihrer zeitlichen wie geistlichen Ziele Stiftungen für die Liturgie. Und dabei legten sie explizit Wert auf polyphone Musik. Nur die fiel ja aus dem Rahmen des Üblichen heraus und konnte folglich Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Und da bereits die Zeitgenossen das Phänomen bemerkten, dass das Hören von neuer Musik eine immer größere Nachfrage nach eben solcher hervorrufe,²¹ schlug hier die Stunde für die Komponisten: Die Vervielfachung von Anlässen für den Einsatz von Polyphonie, gerade auch in Form von Andachten wie dem Salve, sowie die sich entwickelnde innovative Dynamik boten ihnen die Gelegenheit, mit neuen Werken hervor-

20 Hierzu Näheres bei R. Bowers, *Aristocratic and Popular Piety* (wie Anm. 15).

21 Siehe etwa Ercole Bottrigari, *Il Trimerone de' fondamenti armonici, ouero lo essercitio musicale, giornata seconda*, I–Bc, Ms. B44, S. 23–84, hier S. 62 (eingesehen über die Online-Edition der *Saggi musicali italiani*, www.chmtl.indiana.edu/smi/16th.html).

zutreten. Es ist aber aus dem bis hierhin Gesagten deutlich, dass sie dabei auf vorgefundene Kontexte und Erwartungshaltungen reagierten, die Initiative also im Gegensatz zu dem üblicherweise Angenommenen nicht (ausschließlich) auf ihrer Seite lag. Es wäre grundsätzlich eine interessante Frage, ob der Impuls für das Komponieren von Mehrstimmigkeit und damit die Dynamik der Musikgeschichte nicht generell aus dem Herantragen außerliturgischer Aufgaben an die liturgische Musik hervorging: aus dem Bedürfnis nach Herrschaftsrepräsentation, aus einer Elitenkonkurrenz oder spezifischer religiöser Not.

Die Attraktion der Motette nun bestand wohl gerade in ihrer flexiblen Textbasis und funktionalen Polyvalenz, wodurch sich die Möglichkeit bot, mit ihr auf dynastische Anlässe ebenso unmittelbar und passgenau zu reagieren wie auf religiöse oder zeremonielle Bedürfnisse. Es sind also gerade die Individualisierung des religiösen Lebens sowie die affektive Aufladung der Frömmigkeit im Spätmittelalter, die hier ein besonders geeignetes musikalisches Ventil fanden.

Neben den Werken und ihren Entstehungsumständen legen aber auch die Quellen, in denen sie überliefert sind, Zeugnis ab für Funktionen und Gebrauchsformen; was hier freilich nur kurz angedeutet sei. Besonders Handschriften bieten einen vielleicht noch einmal gesteigerten Grad an Personalisierung, da bei ihnen auch die Zusammenstellung verschiedener Werke oder gegebenenfalls ihre zeichnerische Ausschmückung als signifikant zu werten ist. So können Fürstenporträts und Wappen Bezüge in die Werke und deren Gebetskontexte hineinragen, die so bei der Komposition nicht intendiert waren. Die Platzierung einer Motette einmal zu Beginn eines Chansoniers, einmal im Rahmen einer eindeutig liturgischen Sammlung, dann in einer Reihe von Marien- und Heiligenmotetten zur Benutzung einer Bruderschaft dokumentiert die Vielfalt von Aneignungs- und Benutzungsformen. Auch das ist ein Zugang zur Gattung und ihren Funktionen, der noch manchen Aufschluss verspräche.

Zwei weitere Aspekte, die für unsere Leitfrage nach der Interdependenz von Funktion und Struktur schlicht fundamental sein dürften, sind in der Forschung viel weniger präsent: die Frage nach den Rezipienten und damit nach zeitgenössischen Hörweisen – ein Thema, das in Nachahmung der literaturwissenschaftlichen Hinwendung zum Leser in den letzten Jahren zunehmend Aufmerksamkeit erfährt²² – sowie die Frage, was polyphone Musik, die auf so enge Weise mit Formen religiösen Handelns wie Liturgie und Gebet verknüpft ist, eigentlich <ut>

22 Der Beschäftigung mit dem historischen Hören von alter Musik ist eine Extranummer in *The Musical Quarterly* gewidmet: *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

2. Hörweisen

Üblicherweise ist man geneigt, die Rekonstruktion des historischen Hörens für schlechterdings unmöglich zu halten, erst recht für das 15. Jahrhundert, aus dem nur relativ wenige und relativ unspezifische direkte Zeugnisse dafür überliefert sind. Doch Michael Baxandall ist es gelungen, den historischen Blick und damit die »Wirklichkeit der Bilder« ziemlich plausibel und aufschlussreich einzukreisen.²³ Und zugleich wies er einmal mehr darauf hin, dass die Veränderungen in der bildenden Kunst des 15. Jahrhunderts – vor allem die Betonung von Relief und Perspektive – durch eine merkbare Einbeziehung und Orientierung an der menschlichen Wahrnehmung charakterisiert sind. Das musikalische Pendant dazu wäre sicherlich in der gleichsam perspektivischen Ordnung von Kon- und Dissonanzen zu suchen.²⁴ Aber wohl ebenso in der – offenbar mit den Entwicklungen in England und Norditalien um 1400 verbunden – neuen Faszination für Konsonanzen, Parallelführungen, den akkordischen Klang und überhaupt eine leichter zu erfassende musikalische Oberfläche und eine durch klare Zäsuren gegliederte, hörend nachvollziehbare Struktur.²⁵ In Anlehnung an Baxandalls Vorgehen wäre auch für die Musik nach den auditiven Fähigkeiten damaliger

C. Wegman, S. 427–691. Siehe außerdem Annegrit Laubenthal, »Hören oder Verstehen? Zu einem Problem der Renaissance am Beispiel Dufays«, in: *Perspektiven einer Geschichte abendländischen Musikhörens*, hrsg. von Wolfgang Gratzner, Laaber 1997 (Schriften zur musikalischen Hermeneutik, 7), S. 121–135. Der Fokus liegt dabei – da überwiegend musikalisches Fachschrifttum ausgewertet wird – zumeist auf den Fähigkeiten der Hörer, einer Komposition harmonisch und strukturell folgen zu können, nicht auf weitergehenden ästhetischen und religiösen oder repräsentativen Momenten. Für die letztgenannte Perspektive hat sich Reinhard Strohm interessiert und eine Auswertung von literarischen Musikbeschreibungen des 15. Jahrhunderts vorgenommen: »Musik erzählen: Texte und Bemerkungen zur musikalischen Mentalitätsgeschichte im Spätmittelalter«, in: *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento*, hrsg. von Sandra Dieckmann, Hildesheim 2007 (Musica mensuralis, 3), S. 109–125.

23 M. Baxandall, Wirklichkeit der Bilder (wie Anm. 17).

24 Diesen Punkt hat Laurenz Lütteken verschiedentlich betont; siehe etwa Art. »Renaissance«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausg., hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 8, Kassel und Stuttgart 1998, Sp. 143–156: Sp. 152f. (mit weiteren Gedanken zur Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung als musikalisches Epochencharakteristikum der Renaissance).

25 Hinweise auf das, was beim Hören von Musik schon im 14. Jahrhundert interessierte, sind versammelt und ausgewertet bei Sarah Fuller, »Delectabatur in hoc auris: Some Fourteenth-Century Perspectives on Aural Perception«, in: *The Musical Quarterly* 82 (1998), S. 466–481: Konsonanzgrade, klare Phrasierung, nachvollziehbare Struktur, intellektueller ebenso wie sinnlicher Genuss.

Menschen zu fragen, nach dem »kognitiven Stil« als üblicher Reaktion auf musikalische Klänge sowie nach dem aus Alltagserfahrungen gespeisten Verstehenshorizont derer, die mehrstimmige Musikaufführungen maßgeblich finanzierten.²⁶

Neben expliziten Hörzeugnissen, etwa in Diarien oder diplomatischen Berichten, sowie literarisch vermittelten Beschreibungen musikalischer Szenerien wäre hier vor allem auf einen zweiten, umfangreicheren Quellenzusammenhang hinzuweisen, nämlich die durchaus ausgedehnten Debatten über die sinnliche Wahrnehmung im irdischen Zusammenhang (hier vor allem in Aufnahme der aristotelischen Vorgaben), aber auch in geistlich-religiöser Hinsicht.²⁷ Diese bieten nicht nur Aufschluss über Sinneshierarchien, die verschiedenen Funktionen der Sinne und die Aufgaben des Hörens, sondern eröffnen darüber hinaus auch völlig neue Verständnishorizonte. Zwei bedeutsame Teildebatten aus dem religiösen, frömmigkeitspraktischen Bereich seien hier vorgestellt und auf ihre musikhistorische Anwendbarkeit überprüft.

a) Die Theorie der geistlichen Sinne

Die Entwicklung und Formulierung der Theorie der geistlichen Sinne als höherwertiges, geistigeres Pendant zu den fünf Körpersinnen ist in erster Linie mit Bernhard von Clairvaux²⁸ und Bonaventura²⁹ verbunden. Doch auch im 15. und 16. Jahrhundert erfuhr sie große Beachtung,³⁰ vielleicht nicht zuletzt

26 Eine Untersuchung des Sprechens über Musik im 15. Jahrhundert in Anlehnung an Baxandall nahm Christopher Page vor: »Reading and Reminiscence. Tinctoris on the Beauty of Music«, in: *Journal of the American Musicological Society* 49 (1996), S. 1–31.

27 Zur Dichotomie der physikalischen und inneren Sinne am Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit vgl. Ulrich Köpf, »Experientia contra experientiam. Religiöse ›innere‹ und ›äußere‹ Erfahrung im Spätmittelalter und im Übergang zur Neuzeit«, in: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 14 (1991), S. 205–216.

28 Bernhard (von Clairvaux), *Sämtliche Werke, lateinisch/deutsch*, hrsg. von Gerhard B. Winkler, Bd. 4, Innsbruck 1993: »Sententiae III, 73«, S. 472–479, sowie »Sermo de diversis X«, S. 262–269.

29 Bonaventura, *Itinerarium mentis in Deum / Der Pilgerweg des Menschen zu Gott*, lateinisch-deutsch hrsg. von Marianne Schlosser, Münster 2004 (Theologie der Spiritualität. Quellentexte, 3), sowie ders., *Commentarii in IV libros Sententiarum* Bd. III, d. 13, dub. 1 (III 291b–292a) und *De reductione artium ad theologiam*. Zum Kontext dieser Schriften Stanislaus Grünewald, *Franziskanische Mystik. Versuch einer Deutung mit besonderer Berücksichtigung des heiligen Bonaventura*, München 1932. Grundsätzlich zum Thema Fabio Massimo Teodoldi, *La dottrina dei cinque sensi spirituali in San Bonaventura*, Roma 1999.

30 Ein Überblick bei Karl Rahner, »Die Lehre von den ›geistlichen Sinnen‹ im Mittelalter«, in: ders., *Schriften zur Theologie*, Bd. 12: *Theologie aus Erfahrung des Geistes*, Einsiedeln 1975, S. 137–172.

eben wegen des vermehrten Interesses an der sinnlichen Wahrnehmung. Pierre d'Ailly – 1411 bis 1420 Bischof von Cambrai, eine der prägenden Figuren in Dufays Jugend und vor allem in seinen letzten Lebensjahren fruchtbarer geistlicher Schriftsteller – bringt in seinem *Speculum contemplationis* eine konzentrierte und teilweise offenbar originelle Version davon:³¹ Im Verweis auf Bernhard (allerdings dessen Schrift *Liber de amore Dei*) stellt er eine Analogie her zwischen den fünf äußeren Sinnen, die vermittels des Lebens als Verbindungsglied zwischen Körper und Seele fungieren, und den fünf inneren Sinnen, die über die *caritas* zum Kontaktort zwischen Gott und der Seele werden.³² Die geistlichen Sinne sind also, so d'Ailly jetzt eher im Sinne Bonaventuras, die Werkzeuge der Seele zur Erfahrung Gottes. Ausschlaggebend ist dabei die Betonung der »perceptio« bzw. der »experimentalis notitia« (III/3): Gott soll nicht nur gewusst, sondern in seinen sinnlichen und affektiven Qualitäten erfahren werden. Diese Haltung ist für die Frömmigkeit des Spätmittelalters geradezu definitorisch und drückt sich drastisch etwa in den zahlreichen Visionsberichten aus, bei denen der direkte körperliche und sinnliche Kontakt mit dem Göttlichen im Mittelpunkt steht und bisweilen bis zum Ekelhaften konkretisiert wird.

Die geistlichen Sinne, so d'Ailly weiter, erfahren jeweils eine typische Qualität Gottes auf eine bestimmte geistliche Weise:

spiritualis visus dicatur in quantum per eum videtur dei summa pulchritudo sub ratione splendoris. Auditus in quantum per eum auditur eius summa armonia sub ratione verbi. Gustus in quantum per eum gustatur summa dulcedo sub ratione sapientie comprehendentis vtrumque scilicet verbum et splendores. Odoratus in quantum per eum odoratur summa fragrantia sub ratione verbi inspirati in corde. Tactus vero in quantum per eum astringitur summa suavitas sub ratione verbi incarnati et inter homines habitantis corporaliter et reddentis se nobis palpabile et amplexabile seu osculabile per ardentissimam charitatem. (III/2)

(Vom geistlichen Sehen spricht man, sofern durch es die höchste Schönheit Gottes in Form von Strahlen gesehen wird. Vom geistlichen Hören, insofern durch es seine höchste Harmonie in Form des Wortes gehört wird. Vom Schmecken, insofern durch es die höchste Süßigkeit in Form der Weisheit dessen, der sowohl das Wort als auch das Strahlen versteht, geschmeckt wird. Vom Riechen, insofern durch es der höchste

31 Petrus de Alliaco, »Speculum contemplationis«, in: *Tractatus et sermones*, Argentina (= Straßburg) 1490, Reprint Frankfurt a. M. 1971; die Sinne behandelt der dritte Traktat des *Speculum*.

32 Für die Theorie der *sensus spirituales* oder *sensus mentis* bei Bernhard ist der Aspekt der Liebe zentral, wie er sich auch in seinen Hohelied-Homilien ausgefaltet findet; siehe zum *Liber de amore Dei* Marie-Sophie Vaujour, »La dynamique de la vie spirituelle. Lecture du ›Traité de l'amour de Dieu‹ de saint Bernard«, in: *Bulletin de littérature ecclésiastique* 106 (2005), S. 319–348.

Duft in Form des dem Herzen eingehauchten Wortes gerochen wird. Vom Berühren schließlich, insofern durch es die höchste Zärtlichkeit in Form des inkarnierten Wortes berührt werden kann, das körperlich unter den Menschen wohnt und sich uns aufgrund der allerbrennendsten Liebe darbietet zum Betasten, Umarmen und Küssen.)

Was daran auffällt, ist die offenkundige Verkehrung der üblichen Sinneshierarchien: Die eigentlich noblen Sinne Sehen und Hören stellen nur die ersten Stufen der Annäherung an Gott dar (wohl eben weil sie Distanzwahrnehmungen sind), während die niederen Sinne gerade wegen ihres höheren Grades an Körperlichkeit als Vollendung der Vereinigung mit Gott gelten.³³ Diese spiegelverkehrte Anordnung wird bereits im Sentenzenkommentar Bonaventuras explizit gerechtfertigt: Gesicht- und Hörsinn seien eher verstandesgeleitet (Gegenstandserkenntnis »in intellectu«), während die drei anderen Sinne »in affectu« bestünden und sich eher in einem Streben nach dem Gegenstand auswirkten. Während der Geruchssinn sein Objekt allerdings nur aus der Ferne wahrnehme, stelle der Geschmack eine Annäherung, erst der Tastsinn aber die vollständige Vereinigung mit ihm dar und ist somit der vollkommenste und geistlichste der geistlichen Sinne, da er ganz mit Gott, dem »summus spiritus«, vereint.³⁴

Die weiteren kategorialen Zuordnungen bestätigen diese klare Hierarchie: So breitet d'Ailly Analogieketten zwischen geistlichem Sinn, zugeordnetem Seelenvermögen und darin repräsentierter göttlicher Person aus. Das Hören weist er der »potentia memorativa« zu und bezieht es auf Gott Vater.³⁵ Es ist die ganz am Anfang der Vereinigung mit Gott stehende Seelenaktivität, an deren Ziel er im Gegensatz zu Bonaventura nicht den Tast-, sondern den Geschmackssinn setzt:

33 Obwohl d'Ailly ihn nicht als Auctoritas nennt, scheint ein enger Bezug zu Bonaventuras *Itinerarium mentis in deum* vorzuliegen, bei dem es ebenfalls um eine durch Gebet und göttlichen Beistand von Jesus und Maria vermittelten Aufstieg der Seele und ihrer Sinne zu Gott geht. Dabei handelt es sich um eine mystische Schau; es fallen einschlägige Begriffe wie »excessus mentalis«, »raptus«, »ascensio in corde« etc. In I/15 findet sich der Aufruf »Aperi igitur oculos, aures spirituales admove«, um in allen geschaffenen Dinge Gott zu sehen und zu hören. Auch der Dreischritt von »purgari«, »illuminari« und »perfici« wird von d'Ailly wieder aufgegriffen. IV/3 ist explizit von geistlichen Sinnen die Rede: »dum per fidem credit in Christum tanquam in Verbum increatum, quod est Verbum et splendor Patris, recuperat spiritualem auditum et visum, auditum ad suscipiendum Christi sermones, visum ad considerandum illius lucis splendores.«, Cap. VII: »De excessu mentali et mystico, in quo requies datur intellectui, affectu totaliter in deum per excessum transeunte«.

34 Bonaventura, III Sent., d. 13, dub 1, 292a; hier zit. nach Bonaventura, *Itinerarium* (wie Anm. 29), S. 208.

35 III/4 mit einem Zitat von Richardus in lib. III De contemplatione: »deus per memoriam auditur. et per intelligentiam videtur. ita per affectus amplexatur et astringitur.«

primo ad auditum pertinet diuinas inspirationes recipere et retinere, ... Quinto ad gustum pertinet diuinas id est eternorum premiorum delectationes iam quodammodo specialiter attingere et suauiter sapere. (III/5)

- (1) Hören bedeutet, die göttlichen Inspirationen zu empfangen und zu behalten, ...
5) Schmecken bedeutet, die göttlichen Genüsse, d.h. die des ewigen Lohnes, schon auf gewisse spezifische Art zu besitzen und süß zu schmecken.)

Die vollkommene, bereits dem seligen Zustand vergleichbare Erfahrung Gottes ist also eine durch und durch sinnliche und lustvolle. Die lediglich propädeutische Rolle, die das Hören dabei spielt (es soll die »diuinas inspirationes« aufnehmen und bewahren), begründet sich vor allem wohl daraus, dass d'Ailly hier nur an das Sprechen und damit die rationale Erkenntnis (»auditus est sensus doctrine«, III/7) denkt. Ähnlich heißt es auch bei Bonaventura, dass der Andächtige deshalb zum geistlichen Hören befähigt wird, um die Predigten Christi aufnehmen zu können (»ad suscipiendum Christi sermones«), ein Gedanke, der sich aus dem Verständnis von Christus als dem *verbum dei* ableitet (IV/3).

Pierre d'Ailly trägt diese Lehre von den geistlichen Sinnen in einem Traktat über die Kontemplation vor, die er an anderer Stelle traditionsgemäß als oberste Stufe der *scala spiritualis* bestimmt: Auf die mit Aufmerksamkeit absolvierte Lektüre folgt die Meditation (ein Akt des Verstandes), dann das Gebet (als andächtige Aufmerksamkeit des Herzens und als Mittel, Gutes zu erlangen und Böses abzuwenden) und schließlich gleichsam als Vorgeschmack der himmlischen Glückseligkeit die Kontemplation (die Erhebung des Geistes zu Gott, wo er »eterne dulcedinis gaudia« schmeckt).³⁶ Die Ähnlichkeit zum vierfachen Schriftsinn liegt auf der Hand und ist in Bonaventuras *Itinerarium* auch ausgeführt. Und bei einem Blick auf Bonaventura wird auch klar, dass d'Ailly hier mit Kontemplation eigentlich die Entrückung und Gottesschau der Mystik meint, die Stillstellung rationaler Operationen zugunsten einer affektiven Vereinigung mit Gott.³⁷ Und wenn dann die sinnliche und affektive Gotteswahrnehmung gelungen ist, so wieder Bonaventura, wenn die Seele

36 Petrus de Alliaco, »Tractatus de quatuor gradibus scale spiritualis«, in: *Tractatus et sermones* (wie Anm. 31).

37 Bonaventura, *Itinerarium* (wie Anm. 29), VII/4, S. 106f.: »In hoc autem transitu, si sit perfectus, oportet quod relinquatur omnes intellectuales operationes, et apex affectus totus transferatur et transformetur in Deum.« (»Soll dieser Hinübergang vollkommen sein, dann müssen in ihm alle Tätigkeiten des Erkenntnisvermögens zurückbleiben; die Spitze des Liebesvermögens muß ganz hinübergezogen werden in Gott und gottförmig werden.«)

sponsus suum vidit et audit, odoratur, gustat et amplexatur, decantare potest tanquam sponsa Canticum canticorum, quod factum fuit ad exercitium contemplationis secundum hunc quartum gradum, quem nemo capit, nisi qui accipit, quia magis est in experientia affectuali quam in consideratione rationali.³⁸

Es gibt also nicht nur innere, geistliche Sinne zur Wahrnehmung Gottes, sondern auch ein innerliches Singen, das sich als höchste Form der »mentales excessus« zum exstatischen Jubel, zur »exultatio« steigert.³⁹

Damit ist der allgemeine Rahmen bezeichnet, innerhalb dessen man die Musik in ihrer Bedeutung für die kontemplativen Erhebung und der mystischen Schau platzieren konnte. Schon Bonaventura explizierte die generellen religiösen Vermögen der schönen Künste in seinem Traktat *De reductione artium ad theologiam*. Die Anwendung auf die Musik findet sich dann unter anderem bei Johannes Tinctoris in seinem viel zitierten *Complexus effectuum musicus* aus den 1470er Jahren, der freilich eher als wenig originelle Zusammenstellung althergebrachter Topoi oder als humanistisches Bekenntnis verstanden wird.⁴⁰ Doch mindestens die Hälfte der genannten musikalischen Effekte, die man genauso gut als die Funktionen der Musik, als das, was sie bewirken, mithin »tun« soll, bezeichnen könnte, sind der religiösen Sphäre entnommen.⁴¹ Andacht und Kontemplation werden in folgenden Punkten berücksichtigt: »Ad susceptionem benedictionis divinae praeparare«, »Animos ad pietatem excitare«⁴², »Duritiam cordis resolvare«, »Terrenam mentem elevare«, »Extasim causare«, »Animas bea-

38 Bonaventura, *Itinerarium* (wie Anm. 29), IV/3, S. 70f. (»sieht und hört, atmet, kostet und umarmt sie ihren Bräutigam, dann kann sie mit der Braut das Hohelied singen. Dieses Lied wurde ja gedichtet für die Art der Beschauung und dieser vierten Stufe. Diesen Grad der Beschauung kennt nur derjenige, der ihn empfängt. Denn hier handelt es sich mehr um eine Erfahrung des liebenden Herzens als um eine Erwägung des Verstandes.«)

39 Ebda.

40 Johannes Tinctoris, »Complexus effectuum musicus«, in: ders., *Opera theoretica*, hrsg. von Albert Seay, [Rom] 1978 (Corpus scriptorum de musica, 22), Bd. 2, S. 165–177. Zu einer humanistischen Deutung des Textes Thomas A. Schmid, »Der »Complexus effectuum musicus« des Johannes Tinctoris«, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 10 (1986), S. 121–160.

41 Für eine Deutung von Tinctoris aus dem religiösen, spätmittelalterlichen Klima seiner Herkunft heraus setzte sich Ronald Woodley ein: »The Printing and Scope of Tinctoris's Fragmentary Treatise *De inventione et usu musicae*«, in: *Early Music History* 5 (1985), S. 239–268, hier v. a. S. 257.

42 Für diesen Effekt gibt es sogar einen autobiographischen Bericht von Tinctoris, in dem er in Anlehnung an Formulierungen von Augustinus seine frommen Reaktionen auf das Rebec- und Viola-Spiel zweier blinder Brüder in Brügge berichtet, siehe ders., *De inventione et usu musicae*, hrsg. von Karl Weinmann, korrigiert von Wilhelm Fischer, Tutzing 1961, S. 45. Zu diesem Passus Ch. Page, *Reading and Reminiscence* (wie Anm. 26), S. 11–13.

tificare«. Die geistige Elevation, also die Betrachtung der himmlischen Freuden, so Tinctoris im elften Kapitel etwas genauer, bewirke die Musik eben aufgrund der ihr innewohnenden »dulcedo«, während sie durch die von ihrer Überwältigungsmacht evozierte »compunctio« zur Ursache der Seligkeit werde.⁴³ Das Handlungsmomentum von Musik, das über eine bloße Repräsentations- und Spiegelungsfunktion weit hinausgeht, liegt folglich in der sinnlichen Schönheit einer Komposition.⁴⁴

Ging es bis hierhin um die Inhalte eines geistlichen Aufstiegs durch Meditation und Gebet, so kann man auch die Verfahrensweisen und Merkmale den Schriften d'Aillys entnehmen, zu denen einige Meditationen über Bibeltexte (etwa Psalmen und Hohelied-Passagen) und Gebete (das *Pater noster*, *Ave Maria* und die Cantica der Evangelien) zählen.⁴⁵ Dabei werden die zugrundeliegenden Texte zunächst in ihre syntaktischen Glieder aufgeteilt und diese dann – ganz im Sinne der monastischen Meditations-Praxis der »ruminatio«⁴⁶ – durch Wiederholung, Wort-Umstellung, Neukombination und Ausschmückung gedanklich durchdrungen und affektiv angeeignet. Sinngruppen sind durch Zäsuren klar voneinander abgegrenzt. Zum Schluss hin erfährt der Vorgang jeweils eine merkliche formale wie inhaltliche Steigerung, die Intensität und Fülle der Anrufungen erhöht sich, die Betrachtung mündet in ein Gebet und die Wendung zum Ich.

Aus dem bis hierhin Gesagten ließen sich vielleicht folgende Nutzenwendungen für die geistliche Polyphonie der Zeit gewinnen: Das Form- und das damit verbundene Affekt-Schema einer Meditation korreliert auffällig mit dem typischen Ablauf einer Motette des 15. und 16. Jahrhunderts. Abschnittsweise Gliederung, Wiederholung und Rekombination werden im imitatorischen Satz verwirklicht, Mensurwechsel, Tenorbeschleunigung und Bewegungsangleichung aller Stimmen bewirken den gleichen finalen Steigerungseffekt. Wenn sich die Formideen gleichen, gleichen sich dann auch die religiösen Funktionen? Nicht nur der Verweis auf Tinctoris lässt es als plausibel erscheinen, dass eine Motette auch eine ins Medium der Musik transponierte Meditation sein konnte, von der man sich gerade wegen des Vermögens der Musik, die Aufmerksamkeit zu fesseln, eine größere Intensität versprach.⁴⁷

43 J. Tinctoris, *Complexus* (wie Anm. 40), S. 172 und 177.

44 Den *Complexus* versteht auch Page als Quelle für zeitgenössische Hörerwartungen: Ch. Page, *Reading and Reminiscence* (wie Anm. 26), S. 7–10.

45 Erstmals gedruckt Basel 1414, hier ausgewertet nach *Tractatus et sermones* (wie Anm. 31).

46 Zu dieser Praxis grundlegend Fidelis Ruppert, »Meditatio – ruminatio. Zu einem Grundbegriff christlicher Meditation«, in: *Erbe und Auftrag* 53 (1977), S. 83–93.

47 Gedanken zu Kontemplation, Gebet und Motette bei Lester D. Brothers, »On Music and

Ein weiterer Zugang ergäbe sich aus einer Analogie zu den Stufen geistlicher Textaneignung: Die Textbasis einer Motette entspräche je nachdem der Lektüre oder bereits dem Gebet, ihre musikalische Einkleidung könnte – in ihrer rationalen und zahlhaften Struktur – als Analogon zur Meditation gelten, während die im Mittelpunkt entsprechender Berichte stehende und im 15. Jahrhundert immer öfter thematisierte Süßigkeit und sinnliche Verführungskraft der Musik einerseits die Andacht fördert, aber auch bereits als Entrückung in den Himmel und Echo der himmlischen Harmonie wahrgenommen wurde. Der häufig zitierte Bericht von Giannozzo Manetti über die Domweihe in Florenz im Jahre 1436,⁴⁸ der die Musikhistoriker wegen seiner allzu topischen Anmerkung über die Musik gemeinhin enttäuscht, bezeugt aber genau darin die Gültigkeit des Konnexes zwischen Musik, Kontemplation und Entrückung sowie des Wirkungsmoments klingender »dulcedo« noch für einen Humanisten.⁴⁹ Die »symphoniae« selbst reichten bis zum Himmel, sind also das Werkzeug, ihn aufzuschließen, so dass den Zuhörern die »angelici ac divini cantus« offenbar wurden. Der sinnliche Reiz (»mira variarum vocum suavitas«) war so groß, dass die Anwesenden gleichsam verzaubert wurden (»obstupescere viderentur«) und sich umso intensiver am festtäglichen Lob beteiligten (»suavissimis cantibus vehementius indulgerent«). Zum musikalischen und religiösen Höhepunkt wird dann die Elevation, also der Moment, in dem Christus gegenwärtig und der Himmel offen ist und die leibliche Vereinigung unmittelbar bevorsteht: Die Kathedrale, so Manetti, hallte wider von der Vielfalt der Instrumente und Stimmen, die wahrgenommen wurden als aus dem Himmel auf die Erde gesandte Engels- und Paradiesesklänge. Der in einer so großen und so überfüllten Kirche wie dem Florentiner Dom am Tag seiner Weihe wohl nur den Wenigsten sichtbare Moment der Elevation wurde durch die Musik mithin hörbar gemacht, hörbar in all seiner religiösen

Meditation in the Renaissance. Contemplative Prayer and Josquin's Miserere«, in: *Journal of Musicological Research* 12 (1992), S. 157–187. Zur Verbindung von Musik und Meditation, freilich in einem anderen Medium, siehe Ernst Benz: *Meditation, Musik und Tanz. Über den »Handpsalter«, eine spätmittelalterliche Meditationsform aus dem Rosetum des Maubrunus*, Mainz 1976 (Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse 1976, Nr. 3).

48 Giannozzo Manetti, *Oratio* (I–Rvat, Palatin. No. 1603), hrsg. von Eugenio Battisti, in: *Archivio di Filosofia* (1960), S. 310–320.

49 Ähnlich deutete bereits Rolf Dammann den Text von Manetti: »Nachtrag zu Manetti«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 59 (2002), S. 310–318. Ähnlichen Fragen widmete sich für das 17. Jahrhundert jüngst Andrew Dell'Antonio, *Listening as Spiritual Practice in Early Modern Italy*, Berkeley u. a. 2011.

Bedeutung.⁵⁰ Es folgt ein für die christliche Meditationstradition geradezu prototypischer Satz: »eo tempore tantis tamque variis voluptatibus potitus sum: ut beata vita frui hic vederetur in terris.« (»In diesem Moment genoss ich so viele und verschiedene Freuden, dass es schien, als würde ich das himmlische Leben schon hier auf Erden erfahren.«)

Die Verbindung von irdischer, nun vor allem auch komponierter Musik mit ihrem himmlischen Vorbild war im 15. Jahrhundert nicht nur noch nicht vergessen, sondern galt auf erneuerte und verstärkte Weise: Tinctoris nennt gleich als vierten Effekt der Musik »Ecclesiam militantem triumphanti assimilare«.⁵¹ Die neue Musik der Anglici wurde bekanntlich häufig in die Nähe der angeli gerückt. Für geistliche Texte, besonders von Motetten, wurden himmlische Musizierenanlässe imaginiert. Und der Bildtopos der musizierenden Engel erweiterte sich um den Einbezug von Instrumenten (dies schon seit dem 14. Jahrhundert) und Polyphonie.⁵² Diese drei Komponenten treffen sich übrigens in einem recht bekannten Tafelbild: Der namentlich nicht bekannte niederländische Meister des bestickten Blattwerks stellt hier Maria als Himmelskönigin mit dem Jesuskind dar, der singende Engel als Hofstaat dienen. Was sie singen, ist hinlänglich kenntlich gemacht: Das vierstimmige *Ave regina* (also eine der zahlreich als Motetten vertonten Marienantiphonen) des Engländers Walter Frye.⁵³ Die Motette der Engel hat hier viele Funktionen: Sie konkretisiert die Situation, fungiert als Königinnenlob, als akustischer Rahmen einer hochbedeutenden Zeremonie und gleichsam als klingender Goldgrund und damit als Hinweis auf Majestät und Heiligkeit. Und umgekehrt ist das Bild geradezu eine Illustration dessen, was man beim Singen des *Ave regina* mit dem geistlichen Auge imaginieren sollte. Bild und Musik fungieren also wechselseitig als Verweis aufeinander.

50 Auf die Verschmelzung von Sehen und Hören durch die Begleitung der Elevation mit einer Motette wies B. J. Blackburn, *The Virgin* (wie Anm. 8), S. 184, hin.

51 J. Tinctoris, *Complexus* (wie Anm. 40), S. 165, siehe auch S. 169.

52 Für die musikalische Ikonographie der Engel siehe Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel*, Bern 1962, ²1990. Für Hinweise auf polyphonen Engelsgesang Wolfgang Fuhrmann, »Englische und irdische Musik im 15. Jahrhundert«, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft 2010*, Druck in Vorbereitung.

53 Paris, Collection Féral. Dieselbe Motette wird auch in einem Gemälde des Meisters der Lucienlegende, das die Krönung Mariens darstellt, von Engeln gesungen (Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection). Schwarzweiß-Abbildungen beider Gemälde samt Details bei Sylvia W. Kenney, *Walter Frye and the Contenance angloise*, New Haven 1964, Reprint New York 1980. Zum Bild auch Paolo Emilio Carapezza, »Regina angelorum in musica picta. Walter Frye e il Maître au feuillage brodé«, in: *Rivista Italiana di Musicologia* 10 (1975), S. 134–154.

b) Die sinnliche Wahrnehmung im Paradies

Diese althergebrachte Verbindung von irdischer und himmlischer Musik sei nun mithilfe eines Traktates des Florentiner Dominikanermönchs und zwischenzeitlichen Bischofs von Kronstadt, Bartholomaeus Rimbartinus, noch etwas ausführlicher beleuchtet.⁵⁴ Behandelt Bonaventura und d'Ailly in der Tradition der Mystik die dem Menschen zu Lebzeiten mögliche göttliche Schau, so geht es Rimbartinus in seinem *De sensibilibus deliciis paradisi* um die sinnlichen Herrlichkeiten im Stand der Seligkeit – wenngleich nicht vergessen werden darf, dass das Paradies spätestens seit Thomas von Aquin als Ort der Seligen und Metapher für die durch Kontemplation erlangte Gottesschau gleichermaßen galt,⁵⁵ die Dichotomie also nur eine scheinbare ist. Auch Rimbartinus knüpft zwar wiederum an die Mystiker an, wenn er betont, dass die »beatitudo« der Seligen eine eminent sinnliche Komponente habe, erweitert die entsprechenden Vorstellungen aber ganz im Sinne des 15. Jahrhunderts: Schon die Ausführlichkeit, mit der er die Wahrnehmungsweisen und -inhalte eines jeden Sinnes beschreibt, geht weit über das bisher Übliche hinaus. Und seine Argumente sowie die Problematika, die er aufgreift, machen deutlich, dass er sich mit seinen Ansichten teilweise durchaus in Opposition zu vergleichbaren Traktaten befindet. Auch von den Überzeugungen seines Ordensbruders Savonarola trennen Rimbartinus Welten; und dass seine Schrift gerade 1498 erschien, als der Florentiner Gottesstaat ein Ende fand, mag durchaus programmatisch zu verstehen sein.

Die akustische Ebene, deren Probleme er zu fünf »conclusiones« bündelt,⁵⁶ verlangt ihm dabei besondere Anstrengungen ab:⁵⁷ So muss er zunächst darlegen, dass die Seligen weder stumm noch taub sind, obwohl es im Himmel an Luft und Zeit, den zentralen Medien des Sprechens und Singens, fehlt. Er argumentiert hier in erster Linie mit der von Augustinus und Thomas von Aquin be-

54 Bartholomaeus Rimbartinus, *De sensibilibus deliciis paradisi*, Venedig 1498. Das Buch ist ein Vorgänger von Celso Maffei, *Delitiosam explicationem de sensibilibus deliciis paradisi*, Verona 1504, der im Beitrag von Klaus Pietschmann eine Rolle spielt. Es existiert mindestens eine frühere Schrift mit gleichem Titel: Johannes von Dambach, *Liber de sensibilibus deliciis paradisi* (entstanden in Straßburg um 1350; F-Pm, Ms. Nr. 918 (1132)).

55 Thomas von Aquin, *Summa theologiae*, I, 66, 3 resp. (zum himmlischen Paradies) und II/II, 175, 3 ad 4 (zum geistlichen Paradies).

56 Diese »conclusiones« lauten: 1) Die leiblichen Ohren hören auch im Himmel »sensibiler«. 2) Jesus kann mit seinen natürlichen Stimmorganen Töne hervorbringen. Er ist das angenehmste hörbare Objekt des gesamten Universums. 3) Jesus singt ohne Unterlass und hält damit die Engel und Seligen ebenfalls zum Singen an. 4) Das Hören und das zu Hörende verwandelt sich im Himmel auf siebenfache Weise. 5) Der Genuss beim Hören wird vergrößert.

57 Der entsprechende Abschnitt ist betitelt »De auditu in patria«, fol. 26r–35r.

zogenen Unterscheidung von *cultus exterior* und *interior*. Während es auf Erden die äußerliche religiöse Handlung ist, die eine entsprechende innere Haltung und die Schau des Göttlichen hervorruft (dies, nebenbei bemerkt, die zentrale Rechtfertigung für den Kult und seine Mittel, nicht zuletzt auch für die geistliche Musik), ist es im Himmel umgekehrt: Das Lob als Bestandteil des äußeren Kultus fließt aus der inneren Schau (27^r). Entscheidend ist in diesem Zusammenhang zudem, dass bei Rimbertinus der Aspekt des Sprechens und der Belehrung nur noch eine untergeordnete Rolle spielt. In erster Linie hören die Seligen Musik. Und sie machen selber welche.

Was sie hören, ist das »obiectum gratissimum audibile in patria« (»das angenehmste Objekt, das man im Himmel hören kann«), nämlich die *Vox christi* (28^v). Denn seine Stimme, die schönste aller Stimmen, lässt den Menschen in Seligkeit zerfließen, so Rimbertinus mit einem Hohelied-Zitat. Sein Gesang dient »ad leticiam videlicet et gaudium ... omnium sanctorum« (»zur Fröhlichkeit bzw. Freude aller Heiligen«), seine Stimme klingt »bassa, dulcis et suavis« (29^r, »tief, angenehm und süß«) und ist damit ein zentraler Bestandteil des seligen Zustands, ja, bewirkt ihn überhaupt erst: »ad beatificandum in se ipso suos electos. etiam secundum sensum auditus« (29^v, »um seine Auserwählten in sich selig zu machen, auch in Bezug auf den Hörsinn«). Christus, der schon auf Erden Gott gelobt hat, tut dies im Himmel ebenfalls, nur in potenziertem Maße und mit den besten »organa« und der besten »ars« (»pre omnibus excellentius nouit proportiones sonorum«, »besser als alle anderen kennt er die Proportionen der Töne«) – Rimbertinus verweist hier auf Psalm 29, nennt als Abbild des singenden Christus in der *ecclesia militans* aber auch den Gesang der hohen Prelaten »in magnis solemnitatibus« (29^v und 30^r). Eine besondere Pointe des Textes liegt in Rimbertinus' geradezu schnippischer Reaktion auf den imaginierten Einwand, wie denn Christus gleichzeitig sprechen und singen könne: Nicht nur das sei ihm möglich, so die überraschende Antwort, sondern er singe sogar mehrstimmig:

Et potest esse cantus cum multa varietate et diuersitate notarum discantus: vel alterius harmonie. ... Erit simul locutio et harmonia mirabilia et concentus melodie celestis. ex ore christi procedens. (31^v und 32^r)

(Es kann sogar einen Gesang geben mit der großen Varietät und Verschiedenheit der Noten des Diskantus oder einer anderen Polyphonie. Und zugleich wird es Rede und wunderbare Musik und den Zusammenklang der himmlischen Melodie geben, die aus dem Munde Christi hervorgehen.)

Dieses ununterbrochene Singen Jesu hat sein unmittelbares Echo im Lobgesang der Seligen, die in Analogie zu den sechs Schöpfungsabschnitten in sechs

»Kohorten« eingeteilt sind. Indem sie singen, agieren sie weiterhin ganz im Sinne der *Imitatio Christi*, jedoch unter den Bedingungen der *ecclesia triumphans*. Dass auch diese Aufteilung in Chöre Mehrstimmigkeit zumindestens impliziert, geht aus zwei der Artikel hervor, die sich mit der »reformatio« des Hörens und Singens im Himmel beschäftigen: So herrsche dort eine bessere Resonanz, heißt es unter Punkt 5, da die Heiligen sich rund um Christus gruppierten und sie alle überdies von den Himmelsphären umschlossen werden, was analog zur Reflexion der von Christus ausgehenden Lichtstrahlen auch Schallreflexionen zur Folge habe:

sic se inuicem letificabunt per suarum vocum ad inuicem claritatem: et ad celestia corpora. Erunt enim sphere celestes etiam in omnibus meliores: et repercussio ad eas resonantiam faciet iocundissimam. (32^v)

(So werden sie sich gegenseitig durch die Klarheit ihrer Töne glücklich machen, die gegeneinander und gegen die Himmelskörper ertönen. Denn auch die himmlischen Sphären werden in jeder Hinsicht vollkommener sein und der Widerhall von ihnen wird eine besonders angenehme Resonanz machen.)

Folgerichtig geht es im nächsten Punkt dann um die ebenfalls vollkommene »consonantia harmonica«. Denn die Seligen beherrschten wie alle Zweige menschlichen Wissens auch die »scientia musica« in vollkommenem Maße, überrufen so jeden Pythagoras oder Boethius und machen daher heiligere und bessere Musik. Ein Verweis auf David, der aus der Verschiedenheit der Töne einen vernünftigen und ausbalancierten »concentus« in der Eintracht der Vielfalt und als Abbild einer geordneten staatlichen Einheit zusammengefügt habe, darf nicht fehlen (33^r). Doch die Kunst der Heiligen zeige sich vor allem in »consonantias, fracturas vocum et coloraturas« (Konsonanzen, Auszierungen der Töne und Koloraturen), was sich alles zu einer »dulcissimam harmoniam« und »inestimabilem suavitatem« (angenehmsten Harmonie und unbeschreiblichen Süßigkeit) verbinde (33^r). Noch einmal wird die »maxima et perfectissima consonantia in voce christi et beatorum« (34^v, die größte und vollkommenste Konsonanz zwischen der Stimme Christi und der der Seligen) betont und bei aller Diversität des zu Hörenden und der Vielfalt der Stimmen jede Dissonanz ausgeschlossen.⁵⁸

Freilich: die wahre Süßigkeit des himmlischen Singens und Klingens ist auf Erden nicht vermittelbar. Um aber doch wenigstens einen kleinen Einblick zu

58 Ähnliche Visionen eines klingenden Himmels sind bereits aus dem hohen Mittelalter bezeugt, etwa im Umkreis von Mechthild von Magdeburg; siehe dazu die Hinweise bei Angenendt, *Religiosität im Mittelalter* (wie Anm. 13), S. 748.

geben, referiert Rimbertinus zwei musikalische Legenden: Ein Mönch namens Nikolaus sei durch den Gesang eines in einen Vogel verwandelten Engels für 30 Jahre entrückt worden; und den heiligen Franziskus habe während einer Krankheit allein schon das zweimalige Anrühren einer Viola durch einen Engel in Ekstase versetzt (33^v).

Trotz dieses Einwandes wird unzweifelhaft klar, dass Rimbertinus seine akustische Himmelsvision nach irdischem Vorbild erdacht hat: Das Hören und Singen, die Stimmqualitäten, Resonanzverhältnisse und polyphonen Gewebe, alles existiert im Himmel zwar potenziert und ins Vollkommene entrückt, doch die ästhetischen Kategorien und kompositionstechnischen Parameter, das, was als schön und kunstvoll gilt, bleiben dieselben. Gerade die Beschreibungen der vielfach gestaffelten Polyphonie lesen sich wie ein Reflex auf die Entwicklungen des mehrstimmigen Komponierens im 15. Jahrhundert. So wirkt die Aussage, die Seligen kennten »consonantias: fracturas vocum et coloraturas« besonders gut (33^r), geradezu wie einem Manual über Techniken der polyphonen Ausfaltung einer Grundstimme entnommen.

Die bei Rimbertinus zentralen ästhetischen Attribute wie *varietas*, *harmonia*, *delectatio*, *claritas*, *canoris jubilus*, *dulcedo*, *perfectio*, *iocunditas*, *inestimabilis suavitas* spielen ähnlich auch in den wenigen Wahrnehmungsreflexen zur Musik eine Rolle, die wir besitzen.⁵⁹ Die Idee einer hierarchischen, reflektierenden und pankonsonanten harmonischen Einheit erinnert zudem an Kompositionen etwa von der Art der vielstimmigen und groß besetzten englischen Polyphonie. Und vor allem: Texte wie diejenigen von d'Ailly und Rimbertinus bieten uns Kontexte, um die so explizit auf den süßen und schönen Höreindruck gemünzten zeitgenössischen Zeugnisse in ihren Implikationen besser verstehen zu können. Und auch die relativ lakonischen Bemerkungen Tinctoris' bekommen so eine größere Tiefenschärfe und Relevanz. Denn der transzendente Musikbezug findet sich gleich in den ersten drei »effectus«: »Deum delectare, Dei laudes ornare, Gaudia beatorum amplificare.«⁶⁰ Es war also tatsächlich von allergrößter Wichtigkeit, wie eine devotionale Motette klang, und dass sie schön klang. Denn dadurch nur konnte sie ihre primäre Andachtsfunktion erfüllen, konnte sie – im besten Falle – zur Kontemplation Gottes erheben und einen Eindruck paradiesischer Seligkeit vermitteln, ja, im Gewande der Himmelsmusik selbst auftreten.

59 Eine repräsentative Auswahl für das 15. Jahrhundert bei R. Strohm, *Musik erzählen* (wie Anm. 22).

60 J. Tinctoris, *Complexus* (wie Anm. 40), S. 165.

3. Robert Wylkynson: *Salve regina*

Den Schluss dieses Beitrags möge die Präsentation eines Beispiels bieten, das die Vielfalt devotionaler Zielsetzung bis ins kompositorische Detail hinein und bis hinaus in die visuelle Textgestaltung auf besonders eindrückliche Weise in sich trägt: Robert Wylkynsons *Salve regina*, den wohl letzten Nachtrag zum Eton-Chorbuch (GB-WRec, Ms. 178).⁶¹

Das neunstimmige Stück bringt eine für England so typische tropierte Variante des Textes: Vor die drei Anrufungen »o clemens«, »o pia«, »o dulcis virgo Maria« sind vierzeilige gereimte Strophen eingeschoben, die den Bitt-Charakter dieser Antiphon noch unterstreichen:

Virgo mater ecclesiae,
Aeterna porta gloriae,
Esto nobis refugium
Apud patrem et filium

O clemens.

Virgo clemens, virgo pia,
Virgo dulcis, O Maria,
Exaudi preces omnium
Ad te pie clamantium.

O pia.

Funde preces tuo nato
Cruxifixo, vulnerato,
Et pro nobis flagellato,
Spinis puncto, felle potato.

O dulcis virgo Maria.

Das *Salve regina* ist wohl die verbreitetste Marienantiphon überhaupt, war sie doch der Kernbestandteil der sich seit dem 14. Jahrhundert überall verbreitenden abendlichen Salve-Andachten, deren Ablauf und Repertoire in Eton durch die königlichen Statuten festgelegt war.⁶² Im Gegensatz zu den Stundengebeten fanden die Vesper und die anschließende Salve-Zeremonie im Kirchenschiff vor dem dortigen Marienbild statt, waren also öffentlich zugänglich.

61 In: *The Eton Choirbook*, hrsg. von Frank LL. Harrison, Bd. 1, London 1956 (Musica Britannica, 10), S.90–100.

62 Zur Liturgie in Eton siehe M. Williamson, *The Eton Choirbook* (wie Anm. 15). Zum Repertoire der englischen Marien-Antiphonen Noel Bisson, *English Polyphony for the Virgin Mary. The Votive Antiphon, 1430–1500*, PhD diss. Harvard University 1998.

Wylkynsons *Salve regina* ist durch die Tenor-Melodie dem Fest Mariä Himmelfahrt zugeordnet, dem Patrocinium von Eton und jedes Jahr Anziehungspunkt zahlreicher Pilger. Auch die exzeptionelle Neunstimmigkeit erklärt sich aus diesem Festbezug, repräsentiert sie doch die neun himmlischen Chöre, die Maria im Himmel willkommen heißen, eine Szene, die vor allem die spätmittelalterliche Malerei in Anlehnung an den entsprechenden Bericht in der *Legenda aurea* immer und immer wieder darstellte. So ist in die Initiale jeder Stimme nicht nur ein Engel gezeichnet, sondern auch der jeweilige gemeinte Chor benannt.⁶³ Auf dem ersten Aufschlag unten rechts findet sich überdies ein Text, der die Absicht des Werkes ausformuliert:

Antiphona hec Cristi laudem sonat atque Marie
Et decus angelicis concinit ordinibus
Qui sunt Angeli erunt Archangeli. et ordo sequetur etc.

(Diese Antiphon lässt das Lob Christi und Mariens ertönen
Und dazu singt der Schmuck der Engelschöre
Die Engel waren, werden Erzengel, und so der Reihe nach.)

Während der Hinweis auf das Lob Mariens sofort einleuchtet, mag die Betonung des Christus-Bezugs zunächst verwundern. Doch lässt sich dieser relativ eindeutig in der kompositorischen Faktur dingfest machen: Der vollstimmige, chori-sche Passus, der bei »Ad te suspiramus« einsetzt und den ersten cantus firmus-Einsatz im Tenor umkleidet, kommt bei »Jesum« zu einem durch Fermaten und auslaufende Melismen gekennzeichneten, die grammatische Syntax bewusst unterlaufenden Halt, was zweifelsohne die Aufmerksamkeit der Hörer hervorgerufen haben dürfte (Notenbeispiel 1, T. 47–74). Die Fortsetzung »benedictum fructum« ist dann in einem völlig anderen Klangregister, nämlich für drei Solisten gesetzt, wobei sich die Stimmen in für englische Verhältnisse untypisch ausführlicher Art und Weise imitieren. Zu »ostende« setzt dann plötzlich wieder der gesamte neunstimmige Chor ein (während Besetzungswechsel im Eton-Repertoire eigentlich an Versenden gebunden sind), was wohl ganz ähnlich etwa Haydns Lichtwerdung in der *Schöpfung* einen überwältigenden Effekt von göttlicher Präsenz und heiliger Strahlkraft gehabt haben muss. Das, worum gebeten wird, die Überwindung der Schranke zwischen Himmel und Erde, ist damit im Grunde schon musikalisch vorweggenommen.

Zugleich choreographiert die Musik hier auf eine ausgesprochen direkte Art den kontemplativen Akt der Zuhörer: Das Objekt (Jesus) wird benannt und aus

63 Siehe hierfür das von Magnus Williamson herausgegebene Faksimile, Oxford 2010.

Die Motette im 15. Jahrhundert und das geistliche Hören

60

Q ad nos con - ver - te, Et Je - sum,

Tr ver - te, Et Je - sum,

M te, Et Je - sum,

C1 con-ver - te, Et Je - sum,

C2 o - cu - los ad nos con-ver - te, Et Je - sum,

T - des Et Je - sum,

C3 - nos con-ver - te, Et Je - sum,

B1 - los ad nos con-ver - te, Et Je - sum,

B2 ad nos con - ver - te, Et Je - sum,

f 5 65

C1 be - ne - di - ctum fru - ctum ven - tris tu -

C2 be - ne - di - ctum fru - ctum ven - tris tu -

B2 be - ne - di - ctum fru - ctum ven - tris tu - i,

60 65

C1 - i, no - bis post hoc ex - si - li -

C2 - i, no - bis post hoc ex - si - li -

B2 no - bis post hoc ex - si - li - um

Notenbeispiel 1: Robert Wylkynson, *Salve regina* 9 voc., T. 47–74

dem Kontext herausgelöst, der Vorstellung seines Heranwachsens in Maria liebevolle und geradezu intime Aufmerksamkeit geschenkt, aus der das Vorerlebnis seiner Gegenwärtigkeit herauswächst und das klingende Pendant mystischer Ekstase generiert.

Der zweite textliche Verweis auf Jesus findet sich dann in der dritten eingefügten Strophe: Abweichend von dem bisherigen Schema fehlt hier die Anrufung Mariens und der Imperativ steht gleich zu Beginn, verbunden mit einer Bitte um Interzession bei Christus. Was folgt, ist eine Kurzfassung der Passion. Die zweite Strophenhälfte setzt Wylkynson, abweichend von seinem bisherigen Vorgehen in den Tropierungen, vierstimmig, indem er den Treble als überzählige Stimme einen zweiten, in den Notenwerten gedrittelten Durchlauf des *cantus firmus* vortragen lässt, der dadurch plötzlich an der hörbaren Oberfläche präsentiert wird.⁶⁴

⁶⁴ Der dritte *cantus-firmus*-Durchlauf begleitet dann, wiederum im Tenor und mit noch einmal verkleinerten, dem Kontext völlig angeglichenen Notenwerten, den folgenden vollstimmigen Schluss-Abschnitt »O dulcis Maria salve«.

Die immer noch vergleichsweise langen Tondauern heben ihn hervor und signalisieren die Tenor-Funktion der Oberstimme. Das ist wiederum kein bloß symbolischer Verweis auf Christus, sondern ein in die Struktur der Komposition selbst hineingelegter, der klangliche genauso wie formale Komponenten umfasst: War es zuerst die Stauchung und der Besetzungwechsel, so ist es nun eine ebenfalls ins Klangliche gewendete *cantus-firmus*-Manipulation, die in der Tiefenschicht der Komposition zugleich gliedernd wirkt.

Der Bezug auf die festtypischen Engelschöre, der bei einem *Ave regina* viel passender wäre, birgt indes ein Problem: Der Text spricht eindeutig im Namen der betenden Menschen. Die Engel bringt erst der (verschwiegene) Tenor-Text ein: »Assumpta est Maria in caelum. Gaudent Angeli laudantes benedicunt Dominum.« (Aufgenommen ist Marie in den Himmel. Es freuen sich die Engel, sie loben und preisen den Herrn.) Und auch die enge Verbindung von Maria und Jesus wird hier expliziert: »Gaudete et exultate omnes recti corde, quia hodie Maria Virgo cum Christo regnat in aeternum!« (Freut euch und jubelt, alle, die ihr rechten Herzens seid, weil heute die Jungfrau Maria mit Christus regiert in Ewigkeit!)

So scheint die Motette gleichsam doppelt in Erscheinung zu treten: als Mariengebete am Tag ihres Krönungsfestes, formuliert von den Sängern des Eton-Colleges für sich selbst und – entsprechend ihrer Stiftung – das englische Königshaus; und als im Unsinnlichen verbleibende Evokation des englischen Lobpreises bei der Aufnahme Mariens in den Himmel. Engels- und Menschen-Musik verschmelzen hier bis zur Ununterscheidbarkeit.

Die Kommemoration des heiligen Ereignisses geht also einher mit seiner Vergegenwärtigung; ein, wie angeführt, bestimmender Faktor in der spätmittelalterlichen Meditations- und Andachtspraxis und für die Motetten-Komposition sicherlich ebenfalls zentral. Und doch macht es theologisch Sinn, sich für den liturgisch eigentlich ungeeigneten *Salve regina*-Text entschieden zu haben. Denn zur wichtigsten Fürsprecherin der Menschen wurde Maria erst im Moment ihrer Aufnahme in den Himmel, wo sie als Mittlerin zwischen Christus und die Menschen trat. Damit ist die Himmelfahrt gleichsam der Urmoment, an dem die Zurückbleibenden Maria ihre Bitte um Fürsprache hinterherrufen konnten. Und dieser Moment ist durch die Präsenz und Gegenwart, die die Motette herstellt, in Wylkynsons vielschichtigem Werk wohl ebenfalls mitgedacht. Und als wäre das nicht genug, ist dem Werk paratextual noch eine weitere Funktion aufgebürdet, nämlich die private Bitte für (oder gar von) Wylkynson selbst: Der zweite und dritte Aufschlag des Werks präsentieren gleich mehrere Nennungen seines Namens, ergänzt durch ein »Ave Maria gracia plena«, »R.W. cuius anime

propicietur deus« (R.W., dessen Seele Gott gnädig sein möge) und das wohl verstümmelte »disti mori« (vielleicht »recordisti morientis«, du hast des Sterbenden gedacht). Das eigentlich kollektive *Salve regina* wird auf diese Weise auch noch zu einem Individual-Gebet, was alles dafür spricht, wieviel Kraft man dem Gebet im Allgemeinen und dieser ungewöhnlichen Vertonung, deren Klänge mit dem Engelsgesang wetteiferten, im Besonderen zutraute.

Das alles konnte nur ein erster Versuch sein, mögliche Zugänge und Verständnisweisen für das im Vergleich zu den politischen Motetten noch wenig durch analytische und interpretatorische Konzepte erschlossene, schier unabsehbare Terrain der Andachts-Motetten vorzuschlagen. Was sich immerhin abzeichnet, ist die auch hier durchdachte kompositorische Bezugnahme auf Kontexte und Funktionen sowie die große Rolle des klanglichen Erscheinungsbildes. Das »okulare Credo«⁶⁵ der Zeit, das als so übermächtig gilt, wäre wohl durchaus durch ein auditives zu ergänzen.

65 Wilhelm Perpeet, *Das Kunstschöne. Sein Ursprung in der italienischen Renaissance*, Freiburg i. Br. 1987 (Orbis academicus. Sonderbd., 7), S. 197 und öfter.

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«).¹ 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.² 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.³

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.⁴ 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.⁵

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.⁶ 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,⁷ rückt auch der aus Verona stammende Prior der Badia Fiesolana Matteo Bosso (1427–1502)⁸ 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?⁹

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^r.

sung, die deutlich von dem Musikverständnis Marsilio Ficinos geprägt ist, dessen Intellektuellenzirkel Bosso zugeordnet werden kann,¹⁰ 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):¹¹

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.¹²

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.¹³

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).¹⁴

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.¹⁵

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.chmtl.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.¹⁶

*

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 Canticorum* spiegelt sich auch in der Tatsache, dass Texte aus dem Hohelied zunehmenden Eingang in das Stundengebet fanden.¹⁷ Die Untersuchungen von Shai Burstyn haben gezeigt, dass dabei insbesondere der Sarum Use eine enorme Dichte an Hoheliedantiphonen zu Marienfesten aufweist.¹⁸ 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.¹⁹

Zunächst sei der Blick auf John Plummers bekannte dreistimmige Vertonung²⁰ 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.²¹ 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 labeled 'Solo' and has the lyrics 'To - ta pul - - - - -'. The middle staff is labeled 'Contra' and has the lyrics 'To - ta pul - - - - -'. The bottom staff is labeled 'Tenor' and has the lyrics '(TACET)'. The music is in a 3/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat).

The image shows a longer passage of the motet with two staves. The top staff has the lyrics 'cra - es a - mi - ca me - a, et ma - cu - la non -' and is marked with a '5' above the first measure and a '10' above the tenth measure. The bottom staff has the lyrics 'cra es a - mica me - a, et ma - cu - la non -'. The music is in a 3/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat).

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*²² 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,²³ 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.²⁴

Auch eine der beiden in I-TRbc Ms. 88 enthaltenen Vertonungen der Antiphon wurde als typisch englische Komposition charakterisiert.²⁵ 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,²⁶ 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

♩ = $\frac{3}{4}$
25

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

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

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

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

Notensbeispiel 12

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

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

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

tu-ris au-di-ta est Sur-ge, au-di-ta est in-ter-ra nos-tra. Sur-ge, pro-ri-s 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-ten-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.²⁷ 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,

²⁷ 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).

160

a, a - mi - ca me - a: a:
din, mei - ne Freun - - - - - din,
8 a, a - mi - ca me - - - - - a:
din, mei - ne Freun - - - - - din, ve -
o -

165

ve - ni de Li - ba - no, ve -
o komm vom Li - ba - non, o -
- - ni de Li - ba - no,
- - komm vom Li - ba - non,
ve - ni de Li - ba - no, ve -
o komm vom Li - ba - non, o -

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

30

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

35

40

mel et lac sub
Ho - nig und Milch un -
et und lac sub
Ho - nig et und lac sub
et und lac sub
mel Ho - nig et und lac sub
et und lac sub

Notenbeispiel 18

Cantus (5)
 To - - - ta pul - - - chra
 Wahr - - - lich schön - - - bist

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

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

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

(170)
 ve - - - ni, co - ro - ni,
 o - - - komm, Du wirst

Altitonans
 8 ve - - - ni,
 o - - - komm,

Tenor
 8 ni, co - ro - ni,
 komm, Du

Basis
 8 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.²⁸

²⁸ 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.

(80)

The musical score consists of four staves. The top staff is for Soprano (Flo) and Alto (Blu). The second staff is for Tenor (Flo) and Alto (Blu). The third staff is for Tenor (Flo) and Bass (Blu). The bottom staff is for Bass (Blu). The lyrics are: 'res ap - pa - ru - e - men sind - pa - her - vor - res - men'. A circled number '80' is positioned above the first staff.

Notenbeispiel 22

Sehr deutlich zeichnet sich jedoch ab, dass Isaac mit dieser Komposition die Vokalpolyphonie an eine von Meditation und Kontemplation geprägte Frömmigkeitspraxis sowie die spätmittelalterliche Theologie der Sinne rückkoppelt, ein Reflex, wie er jüngst auch im Bereich der bildenden Kunst von Jennifer Hammerschmidt für die Passionsdarstellungen Rogier van der Weydens geltend gemacht wurde.²⁹

Auch wenn die Befunde auf einer breiteren Materialbasis zu verifizieren wären, zeichnet sich die deutliche Tendenz ab, dass in den Vertonungen der Hohe- lied-Antiphon *Tota pulchra es* differenziert auf die sensorischen Textanteile und die abschließende Vorahnung des Erscheinens der Gottesmutter reagiert wird. Bei Weerbeke und Isaac werden die sinnliche Erfahrung und der hierdurch vermittelte emotionale Kontakt zum Göttlichen auch durch motivische Bezüge verdeutlicht und speziell bei Isaac durch die Klanglichkeit artikuliert. Insofern lassen sich diese Kompositionen als wohlkalkulierte Reflexe auf die eingangs skizzierte Sinnesorientierung der vorreformatorischen Frömmigkeit werten, die auf eine mystische Verwischung der Realitätsebenen abzielt.

Bezogen auf die leitende Fragestellung dieser Ausführungen erscheint zusätzlich die hiermit verbundene politische Komponente bedeutsam, die sich aus einer Übertragung der zitierten Äußerungen Celso Maffeis ergibt: In der Stübe der Musik spiegelt sich eine Gottnähe, die die Grenzen zwischen streitender und triumphierender Kirche verwischt und dem Fürsten, der diese Klänge ermöglicht, einen entsprechend exponierten Platz in dieser zu einer Einheit verschmolzenen dies- und jenseitigen Kirche zuweist. Wenn man zusätzlich bedenkt, dass die Muttergottes als die personifizierte ecclesia galt, so wird die erhebliche

29 Jennifer Hammerschmidt, »The Sensory Dimension of Compassion: Rethinking the Function of Emotion in the Art of Rogier van der Weyden«, in: Religion and the Senses (wie Anm. 6).

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.

Christiane Wiesenfeldt

Ritus als Kunst?
Das »Magnificat« des 15. Jahrhunderts
zwischen Psalmodie und Polyphonie

Wer sich über die Existenz von musikalischen Gattungen im 15. Jahrhundert informieren will, greift in der Regel zunächst zu Tinctoris' *Terminorum musicae diffinitorium* von 1472. Die dort versammelten Informationen bestehen zwar zumeist aus heute lapidar anmutenden Anmerkungen in geradezu stenographischer Diktion. Das hat die Musikwissenschaft aber selten davon abgehalten, aus Kategorien, die offenbar der Dokumentation des derzeit aktuellen Begriffsfundus dienen, und rein quantitativ assoziierten Kategorien wie »magnus«, »mediocris« und »parvus«, hierarchische Klassifikationen abzuleiten: im Sinne von »erhabener« Größe einer Messe (»missa«), mittlerer, wenn nicht »mittelmäßiger« Bedeutung der Motette (»motetus«) und kleiner, eben »mäßiger« Bedeutung des Gesangs (»cantilena«). In diesem häufig missverstandenen Gattungspanorama – so stellt man nach kurzem Blättern fest – ist für das *Magnificat* jedenfalls kein Platz, es kommt bei Tinctoris schlicht nicht vor.¹ Allenfalls der Eintrag für Hymnus, das klassische Loblied ohne spezifische Orientierung, ließe sich verwenden. Er lautet bei Tinctoris – in beinahe boshafter Trivialität, so möchte man sagen –: »Hymnus est laus Dei cum cantico«, gefolgt von, noch banaler: »Hymnista est ille qui hymnos canit«.² Die fehlende formale Klassifikation des Hymnus dürfte allerdings kaum auf seine untergeordnete Bedeutung im zeitgenössischen Gattungsspektrum als vielmehr darauf hindeuten, dass die funktionale Determinante des »laus Dei«, des Gotteslobs, hier sein maßgebendes Definitionskriterium darstellt, ein Kriterium zumal, das keiner flankierenden, wo-

1 *Terminorum musicae diffinitorium* (=Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera, Bd. 4), hrsg. von Edmond de Coussemaker, Paris, 1864–76, Reprint Hildesheim 1963, S. 177–191. Er erwähnt das *Magnificat* hingegen in seinem *De inventione et usu musicae* (ca. 1481), wo es als »canticum hoc egregium« betitelt wird, das man zudem »amoenissime cantavit«, vgl. Karl Weinmann, *Johannes Tinctoris (1445–1511) und sein unbekannter Traktat »De inventione et usu musicae«*. Eine historisch-kritische Untersuchung, Regensburg 1917, S. 27–46: S. 32.

2 *Terminorum musicae diffinitorium* (wie Anm. 1), S. 184.

möglich gar ästhetisch misszudeutenden Zusatzkategorie bedarf. Vielmehr ließe sich umgekehrt festhalten, dass die Sammelbegriffe Lied, Motette und Messe, denen Tinctoris keine funktionalen Zuweisungen zudachte, sich offenbar weniger durch ihren *funktionalen* Kontext als zunächst vielmehr durch ihre *formalen* Kriterien gliedern lassen. Um dies – und um nicht mehr oder weniger! – ist es diesem Katalog an Definitionen im *Diffinitorium* zu tun.

Will man sich also einen Eindruck von der Entfaltung, Stellung und dem Wandel des *Magnificat* im 15. Jahrhundert machen, so bieten sich vielmehr die zahlreichen zeitgenössischen Lehrbücher zum Verfassen und Intonieren eines solchen Werkes an. Hier entfaltet sich schon beim ersten Blick eine geradezu verblüffende Vielfalt an ritueller Kombinatorik, Melodievarianz oder auch regional tradierter Strukturalisierung. Erstaunlicherweise ist dieser kontextualisierende Fundus an Quellen und seine Bedeutung für die Gestaltung und Verbreitung des *Magnificat* bislang nicht hinreichend ausgewertet worden – die verdienstvollen Studien zum *Magnificat* im 15. und 16. Jahrhundert von Josef Meinholz,³ Karl-Heinz Illing⁴ und insbesondere Winfried Kirsch⁵ dienen in erster Linie der Lokalisierung und Sicherung der mehrstimmigen Überlieferung und/oder ihrer formalen Varianten, nicht aber der frühen (auch: monophonen) Überlieferung in europäischen Repertoires seit dem 10. Jahrhundert, der liturgischen Verortung oder didaktischen Aufbereitung in Choraltraktaten. Die enorme Materialbasis – eine einfache Begriffssuche im *Thesaurus Musicarum Latinarum*⁶ etwa ergab knapp 300 Treffer bis 1500 – lässt sich in diesem Rahmen freilich nicht einmal andeuten. Hinsichtlich des hier zu diskutierenden Akzents der Normierung und Pluralisierung motettischer Gattungen und Sonderformen im 15. Jahrhundert sind aus den gesichteten Traktaten zumindest zwei wichtige Spannungsfelder des *Magnificat* festzuhalten, die in grundlegende Fragestellungen zu lenken sind:

1. Die musikalischen Prämissen des *Magnificat* gelten gemeinhin als vergleichsweise statisch. Sein strophischer Textkorpus ist schließlich – wie in der Messe – stets identisch, und sein Rezitationston scheint den melodischen Ereignisraum, ob ein-, ob mehrstimmig, drastisch einzuengen. Die Traktate geben hingegen nicht nur zahlreiche unterschiedliche Varianten für jene Abschnitte

3 Josef Meinholz, *Untersuchungen zur Magnificat-Komposition des 15. Jahrhunderts*, Diss. Köln 1956.

4 Karl-Heinz Illing, *Zur Technik der Magnificat-Komposition des 16. Jahrhunderts*, Wolfenbüttel 1936.

5 Winfried Kirsch, *Die Quellen der mehrstimmigen Magnificat- und Te Deum-Vertonungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Tutzing 1966.

6 <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/start.html> (15.8.2011).

der Melodie, die als *initium*, *meditatio* und *terminatio* jene plan auf dem Rezeitationston lagernden tuba-Abschnitte rahmen bzw. unterbrechen (vgl. dazu weiter unten Abbildung 2). Diese variablen Abschnitte sollen zudem bei einer Komposition im anderen Psalmton grundlegend variiert werden – nicht jeder Psalmton bedingt also dieselbe melodische Kontur. Darüber hinaus werden noch im 16. Jahrhundert lediglich die Initien in den Traktaten präsentiert. Wie der Rest der Strophen zu gestalten ist, die zumal sämtlich andere Silbenzahlen aufweisen (vgl. weiter unten Abbildung 1), bleibt dem Ausführenden überlassen. Andere Traktate bieten Varianten der *terminatio* an;⁷ auch hier scheinen regionale Typologien eine – womöglich niemals tatsächlich existierende – paneuropäische Tradition zu überwölben. In wiederum anderen Traktaten lassen sich Varianten ausmachen, sobald die das *Magnificat* einrahmenden Antiphonen den Modus und damit das Anfangsintervall ändern, woran das *Magnificat* anzuschließen hat. Und schließlich ist in der mehrstimmigen Vertonung stets dem Komponisten überlassen, welche der Zeilen er im alternatim-Verfahren polyphon und welche er unison (choraliter) umzusetzen gedenkt, und ob er Strophen anders textiert wiederholen lässt oder ob in einer Strophe die Psalmtonrezitation oder doch die melismatisch agilen Passagen *initium*, *meditatio* und *terminatio* dominieren sollen, ganz zu schweigen von der polyphonen Ausgestaltung der freien Rahmenstimmen. Zunächst lässt sich also festhalten: Weder in seiner Aufbereitung in den Traktaten noch in seiner mehrstimmig überlieferten Form stellt sich das *Magnificat* des 15. Jahrhunderts als strukturell und formal statisch dar. Dass die Scharniere zu den es umgebenden Teilen der Vesper modal und intervallisch abgestimmt – und somit zugleich von ihnen definiert – werden, verhindert keineswegs, dass der Raum im *Magnificat* selbst als exponierter Ort der *variatio* beschrieben werden kann, als ein sich auf mehreren Ebenen zugleich realisierendes Erweiterungsstreben in Modus, Form, Melodik, Besetzung, Satzart und Ausdehnung.

2. Der stets identische funktionale Ereignisort des *Magnificat* ist die Vesper im täglichen monastischen Offizium, wo es den finalen Höhepunkt markiert. Allein die tägliche Ausführung lässt es kaum geeignet erscheinen, so könnte man meinen, für das *Magnificat* Kunstwerk-relevante Ansprüche zu formulieren, gelten doch der Musikgeschichtsschreibung noch immer jene Gattungen als besonders kunsthaft, denen es gelungen war, sich von liturgischen Ansprüchen – und

7 Vgl. etwa – als ein Beispiel unter vielen – einen polnischen Musiktraktat des 15. Jahrhunderts: Johannes de Szydlow, *Musica magistri Szydlovite* (Warschau, nach 1475), http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/SZYDMUS_TEXT.html (15.8.2011).

sei es nur partiell durch weltliche Textimplementierung oder das Überblenden von Aussagekraft – zu lösen. In diesem – nebenbei gesagt: dringend revisionsbedürftigen – Definitionsraum dürfte dem *Magnificat* zweifelsohne eine besonders dienende Funktion zukommen: In täglicher Redundanz an denselben rituellen Ort gebannt, konnte sich wohl kaum ästhetische Relevanz entwickeln. Dass dieses Bild schief und die Reihe der die Vesper begründenden Cantica keineswegs als gebetsmühlenartiges Einerlei im rituellen Pflichtprogramm zu verstehen ist, lässt sich ebenfalls aus gleich mehreren musikalischen Traktaten ablesen. Dort wird stets darauf verwiesen, dass das *Magnificat* unter den Psalmen eine herausragende Stellung einnimmt, allein schon wegen seiner Ausdehnung: »Maiores vero psalmi sunt ›Benedictus Israel‹, ›Magnificat anima mea Dominum‹, ›Nunc dimittis servum‹«, heißt es etwa in einem anonymen *Tractatus de musica plana et mensurabili* aus dem 15. Jahrhundert,⁸ und Tinctoris gibt in seinem *De inventione* um 1481 zu Protokoll: »canticum hoc egregium Magnificat: ab ea (ut prediximus) in novitate spiritus compositum: amoenissime cantavit«.⁹ Vokabeln wie »bemerkenswert«, »geistvoll«, »lieblicher Gesang«, etc. verweisen vielmehr auf die hymnische Konnotation dieser bedeutenden marienliturgischen Gattung an sich, auf ihren unbestrittenen devotionalen Rang, der sich nicht *trotz*, sondern gerade *wegen*, also eben *in* ihrer funktionalen Gebundenheit realisierte.

Nimmt man die Fäden dieser beiden hier nur skizzierten Spannungsfelder zusammen, so entsteht vor dem musikhistorischen Horizont eines sich zunehmend pluralisierenden Gattungsspektrums ein merkwürdiges Bild: Eine *der* funktionalen marianischen Kerngattungen des 15. Jahrhunderts, deren Beitragsdichte im 16. Jahrhundert schließlich massiv zunimmt, arbeitet sich an strukturellen Herausforderungen wie enger Vorlagenbindung, formaler Parzellisierung und extremer Modusfixierung ab. Hierin erzeugt sie allerdings einen in kaum einer anderen Gattung zu beobachtenden Formenreichtum stilistischer und kombinatorischer Verfahren hin zu geradezu hochartifizialen Kraftakten kompositorischer Gestaltung, die in bloßer Gebrauchsmusik wohl kaum erforderlich gewesen wären. Um sich dieser komplexen Ausgangssituation anzunähern, werden im Folgenden zunächst die religiöse Textbasis, sodann die musikalischen Trends bis 1500 umschrieben, um schließlich nach den Resultaten für die rituelle Funktion einerseits und die musikhistorische Deutung und Verortung der Gattung andererseits fragen zu können.

*

8 Anonymus XI, *Tractatus de musica plana et mensurabili*, http://www.chmml.indiana.edu/tml/15th/ANO11TDM_TEXT.html (15.8.2011).

9 *De inventione* (wie Anm. 1), S. 32.

Der *Magnificat*-Text gehört zu den meistdiskutierten des hymnischen Fundus. Das betrifft einerseits die grundlegende Frage, ob Maria tatsächlich die monologisierende Hauptfigur ist oder nicht: Die in altlateinischen Handschriften überlieferte Lesart, wonach der *Magnificat*-Text nicht von Maria, sondern Elisabeth gesprochen wird, ist immerhin mittlerweile als sekundär erkannt; andere Quellen erörtern zumindest noch Elisabeths mögliche Autorschaft des Textes.¹⁰ Andererseits sind die Textauslegungen unterschiedlich erfolgt, je nach Gliederung der zwölf Zeilen und je nach Interpretation der marianischen Funktion in der Heilsgeschichte, die seit den *Regulae* des Heiligen Benediktus aus dem 5. Jahrhundert freilich von Ort zu Ort und von Zeit zu Zeit differierte. Die Handlung des literarisch anspruchsvollen Textes wurzelt in der lukanischen Szene der Begegnung Marias mit Elisabeth (Lukas 1,46–55, vgl. die Aufstellung des Textes in Tabelle 1).

Maria betet ob ihrer Erwählung und erkennt zudem erstmals ihre neue Rolle als institutionalisierte Mittlerin, als Gegenstand der Anbetung: »Beatam me dicent omnes generationes« (Vers 48). Ihre Funktion als Betende – in der mariologischen Fachliteratur gelegentlich hierarchisiert als »Vorbetende«¹¹ – identifiziert sie zugleich mit den Gläubigen der Gemeinde Israel, als deren Urmutter sie gilt. Die zehn Verse werden abschließend durch ein *Gloria Patri* doxologisch ergänzt und abgeschlossen. Der Text weist – im Gegensatz zu den meisten anderen biblisch inspirierten Hymnica – eine episodische, ja dramaturgische Diktion auf: Er wandelt sich von einem autobiographischen Passus in den ersten vier Versen – »meine Seele«, »preisen mich selig«, hat Großes an mir getan« – hin zu einem eigenen, heilsgeschichtlichen Lobpreis von Gottes Macht (Vers 50–53) und sodann seiner Barmherzigkeit (Vers 54f.).¹² Daran, dass gläubige Bitten oder Ähnliches gänzlich fehlen, ist der rein hymnische, lobpreisende Charakter deutlich ablesbar. Maria ist allerdings zugleich exemplarische Sprecherin des Textes, sie wird – erst recht später in der protestantischen Auslegung des *Magnificat* – als Vertreterin der Gläubigen angesehen, umso leichter deswegen, da sie selbst als

10 Vgl. aus kirchen- und frömmigkeitsgeschichtlicher Perspektive zum *Magnificat* unter anderem: Orby Shipley, *Carmina Mariana. Second series*, London 1902, S. 260–263; John Julian, *A dictionary of hymnology, setting forth the origin and history of christian hymns of all ages and nations*, London ²1907, S. 711 (*Magnificat*); Carl Marbach, *Carmina Scripturarum*, Straßburg 1907, S. 430–433; Dimonic Johner, *A New School of Gregorian Chant*, Regensburg 1914, S. 60–69; John Singenberger, *Guide to Catholic Church Music*, St. Francis 1905, S. 148–150.

11 Franz Courth, »Marianische Gebetsformen«, in: *Handbuch der Marienkunde*, hrsg. von Heinrich Petri und Wolfgang Beinert, Regensburg 1984, S. 336–403: S. 379.

12 Vgl. Art. »Magnifikat«, in: *Marienlexikon*, hrsg. von Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk, St. Ottilien 1994, Bd. 4, S. 235–241.

	Lukas 1,	Text-Struktur	Latein (Vulgata)
1	46 b	<i>[Aufgesang –] Lobpreis Gottes für selbst empfangenes Heil</i>	Magnificat anima mea Dominum, et exsultavit spiritus meus in Deo salutari meo.
2	47		Quia respexit humilitatem ancillae suae.
3	48		Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.
4	49		Quia fecit mihi magna, qui potens est, et sanctum nomen eius.
5	50	<i>Gottes Macht</i>	Et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum.
6	51		Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui.
7	52		Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles.
8	53		Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes.
9	54	<i>Gottes Barmherzigkeit [- Abgesang]</i>	Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae.
10	55		Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula.
11 12		stets hinzugefügtes »Gloria Patri«	Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto, sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

Tabelle 1: Der Text des Magnificat

ein, wenn auch ausgewählter Mensch gilt. Der Lobpreis, den Maria hier stellvertretend für die Gläubigen betet, weitet sich also von einem Monolog zu einem Gemeinschaftsgebet, vom individuellen zum allgemeinen und sodann, im *Gloria Patri*, zum allumfassenden, krönenden Vaterunser »in Ewigkeit«. Der dem ganzen innewohnende, emphatische Duktus hat aus ganz verschiedenen Disziplinen über die Jahrhunderte hinweg Deutung erfahren, von der Verwendung des *Magnificat* als Schlussgebet in exorzistischen Kulte bis hin zur aktuellen feministischen Deutung Dorothee Sölles, die darin bereits das Postulat ausgesprochen sieht, mit der »Herrschaft der Männlichen über die Weibchen« werde es

Das »Magnificat« des 15. Jahrhunderts zwischen Psalmodie und Polyphonie

Deutsch	
Meine Seele preist die Größe des Herrn, und mein Geist jubelt über Gott, meinen Retter.	auto- biographisch
Denn auf die Niedrigkeit seiner Magd hat er geschaut.	
Siehe, von nun an preisen mich selig alle Geschlechter .	
Denn der Mächtige hat Großes an mir getan, und sein Name ist heilig.	
Er erbarmt sich von Geschlecht zu Geschlecht über alle, die ihn fürchten.	heilig- geschichtlich
Er vollbringt mit seinem Arm machtvolle Taten: Er zerstreut die im Herzen voll Hochmut sind.	
Er stürzt die Mächtigen vom Thron und erhöht die Niedrigen.	
Die Hungernden beschenkt er mit seinen Gaben und lässt die Reichen leer ausgehen.	
Er nimmt sich seines Knechtes Israel an und denkt an sein Erbarmen.	
Wie er es unseren Vätern verheißen hat, Abraham und seinen Nachkommen auf ewig.	
Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen Geist, wie im Anfang, so auch jetzt und alle Zeit und in Ewigkeit. Amen.	

alsbald »ein Ende nehmen«.¹³ Ganz gleich aber, welche Interpretation man dem Text angedeihen lässt: Unstrittig ist seine dramaturgische Anlage, die ihn per se – so möchte man meinen – für eine musikalische Umsetzung prädestiniert.

Ein Blick auf die mehrstimmigen *Magnificat*-Vertonungen im 15. Jahrhundert zeitigt sodann erwartungsgemäß ebenso vielfältige Ergebnisse, wie die Choraltraktat-Situation bereits ahnen ließ. Konstante im Repertoire bleibt aller-

13 Dorothee Sölle, »Magnifikat«, in: *Warten, dass er kommt. Advent und Weihnachten. Biblische Texte verfremdet*, Bd. 2, hrsg. von Sigrid und Horst Klaus Berg, München 1986, S. 31f.

dings zwangsläufig der (adaptierte oder selbst kreierte) Psalmton-cantus firmus, der eine charakteristische, wenn auch nicht sklavisch beibehaltene Formung pro Strophe erfährt (vgl. Abbildung 1).

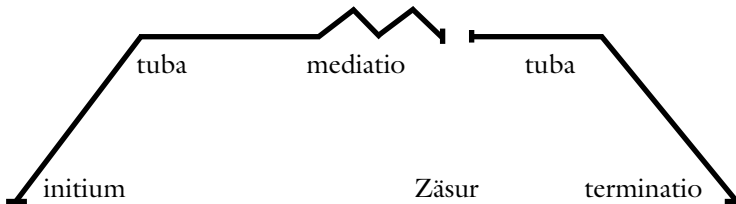


Abbildung 1: Grundstruktur des psalmodischen cantus firmus¹⁴

Gemäß seiner Anlage ist jeder Psalmvers in zwei Teile gegliedert: initium + tuba – mediatio // tuba + terminatio bzw. finalis. Das initium wird nur beim ersten Vers gesungen, die folgenden beginnen mit der tuba. Dabei wird der Rezitationston jeweils entsprechend der Anzahl der nicht von den anderen Melodieteilen abgedeckten Silben des Psalms wiederholt. Die finalis leitet vom Rezitationston zum Anfangston der anschließend gesungenen Antiphon über (zur tonalen Disposition vgl. Tabelle 2).

Psalmton	Kirchenton	tuba	finalis
I.	dorisch	<i>a</i>	<i>d</i>
II.	hypodorisch	<i>f</i>	<i>d</i>
III.	phrygisch	<i>b/c</i>	<i>e</i>
IV.	hypophrygisch	<i>a</i>	<i>e</i>
V.	lydisch	<i>c</i>	<i>f</i>
VI.	hypolydisch	<i>a</i>	<i>f</i>
VII.	mixolydisch	<i>d</i>	<i>g</i>
VIII.	hypomixolydisch	<i>c</i>	<i>g</i>

Tabelle 2: Tonale Verortung der Psalmodie

¹⁴ Entnommen aus J. Meinholz, *Untersuchungen* (wie Anm. 3), S. I.

Die Komponisten des 15. Jahrhunderts gehen mit dieser »Vorgabe«, die – wie eingangs erwähnt – allenfalls nur latenten Einfluss auf Melodiegestalt, Länge, Stilmittel und Form des Ganzen hat, erwartungsgemäß unterschiedlich um. Gemeinsam ist ihnen in der Regel nur die Diskantlage des cantus firmus, die sich bisweilen noch im 16. Jahrhundert findet. Ihre Selbstverständlichkeit in der polyphonen Umsetzung korreliert wohl nicht zufällig mit der quasi monodischen, von einer zumal hohen Stimme vorgetragenen Hymnusfaktur. Marias Text wird stimmlich grundiert und nicht umrahmt, und das dafür maßgeblich geeignete Satzmodell ist der insbesondere von Dufay kultivierte Fauxbourdon-Satz. Im Vorfeld dieser Tendenzen zur latenten Profilbildung im *Magnificat* begegnen freilich zahlreiche Werke – etwa in den vierstimmigen *Magnificat* von Petrus Johannes de Quatris –, die ihre Verwandtschaft zu genuin motettischen Prinzipien nicht verleugnen können: Eingelagert in den Tenor, läuft der cantus firmus nur in den Rahmenteilen eines Verses nachvollziehbar ab; seine Mitte ist hingegen gekennzeichnet von rhythmisch-melodischer Sektionierung von cantus-firmus-Abschnitten, die sowohl homöorhythmische, homorhythmische, isorhythmische als auch isomelodische Kennzeichen aufweisen. Inwieweit diese Beispiele repräsentativ für das *Magnificat* um 1400 sind, kann aus der schmalen Quellenbasis freilich nicht gefolgert werden, ohne konstruiert zu wirken. Vielmehr lässt sich umgekehrt festhalten, dass motettische Struktur-Prinzipien der Repetition und Binnengliederung sogar in die psalmodische Präsentation im *Magnificat* Eingang fanden: Das repetierende Moment der Psalmodie wurde hier quasi kompositorisch substantiviert.

Dufays Fauxbourdon-Gestaltung des *Magnificat*, die für mehrere Dekaden vorbildhaft werden sollte, weist kaum Ansätze zur Parzellierung des cantus firmus auf, der in seiner Zwei- bzw. Vierteiligkeit weitgehend unangetastet bleibt und sich allenfalls an den Zäsuren imitatorisch gelockert gibt. Erst die Generation nach Dufay widmet die vier Hauptteile des cantus firmus immer öfter zu vier Binnenimitations-Abschnitten pro Vers um, die zur Durcharbeitung des Materials neigen und entsprechend nun auch Textpassagen, die nicht auf das jeweilige initium fallen, akzentuieren können. Wortgruppen-Imitationen, Doppelchörigkeit und tonale Verlagerungen sind die angewandten Mittel, die in den Werken Ockeghems und Busnois' erstmals ein mehrfaches Aufbrechen tonaler und formaler Achsen andeuten und schließlich durchsetzen. Die psalmodische Fixierung insbesondere der tuba-Abschnitte wird, wenn nicht aufgehoben, so doch gelockert, und die durch den Textverlauf gesteuerte formale Anlage an beliebigen Punkten geweitet und interpretiert. Hier, etwa um die Mitte des 15. Jahrhunderts, treten im *Magnificat* immer mehr Individualismen zutage, die

sich nicht allein aus einer kompositionsgeschichtlichen Weitung der Parameter erklären lassen, erst recht, wenn man die frühen, rhythmisch strukturalisierten Entwürfe um 1400 mitbedenkt, die ja wohl kaum als rudimentäre Vorstadien bezeichnet werden können. Wenn hier mithilfe der zunehmend perfektionierten imitatio-Technik das polyphone Gewebe beginnt, den psalmodischen, homophonen, satztechnisch daher vertikalen Rahmen zu dehnen und in eine horizontal geschichtete Formation umzulenken, dann geschieht das nicht von selbst aus dem Material heraus. Auch wäre es geradezu ahistorisch und der liturgischen Verortung der Gattung unangemessen, von einer absichtsvollen Lösung aus rituellen Verpflichtungen zu sprechen, die der Komponist als Künstler im emphatischen Sinne nun anstrebe. Die Funktion ist die Legitimation dieser, wie jeder anderen geistlichen Gattung, und nicht ihr Antagonist. Was hier mit den neuen Satztechniken im *Magnificat* sukzessive entsteht, ja sie womöglich erst inspirierte (worüber nur spekuliert werden kann), ist eine latente innere Umwertung des Verhältnisses von Text und Musik, nicht zuletzt von Ritus und Kunst. Waren die heute bekannten frühen Entwürfe des *Magnificat* um 1400 zwar durch kunstvolle Techniken aufgefallen, in denen anspruchsvolle musikalische Proportionen gestiftet wurden, denen der Text zu folgen hatte, und waren Dufays Entwürfe von dem Bemühen um eine volle klangliche Stütze des Oberstimmen-gelagerten, weitgehend unangetasteten cantus firmus getragen, so drängte ab der Jahrhundertmitte zunehmend die *Interaktion* von Text und Musik, und damit weitläufig von Ritus und Kunst in den Vordergrund. Die Narrativität der biblischen Szene wird quasi musikalisch erobert. Besonders wirkmächtige Zeilen – wie etwa »Esurientes implevit bonis« – werden in zahlreichen *Magnificat* semantisch pointiert umgesetzt, tonale Erweiterungen des Psalmton-Raumes bis hin zu seiner partiellen Suspendierung verraten – erst recht in Steigerungsabschnitten – dramaturgische Absichten, und die geradezu ausufernde formale Variantenbildung durch Parzellierung, Kombinatorik und Wiederholungen von Abschnitten deuten auf individuelle Akzentuierungen des Textes hin.

Diese beinahe schon improvisiert klingende Struktur des *Magnificat*, die sich im 15. Jahrhundert auszuprägen begann und sich im 16. Jahrhundert quasi pluralisierte, mündete hingegen nicht oder nur äußerst selten in zwei- bis dreiteilige Großformen,¹⁵ die man getrost als Motette bezeichnen könnte. Das liegt weniger an der strukturellen Qualifikation der Gattung als an der ihr invarianten funktionalen Bindung an den strophisch geformten Text, der wegen der rituel-

15 Beispiele aus dem 16. Jahrhundert dafür wären die *Magnificat* von Gasparo Alberti oder Valentin Rab.

len Konstante keine Kürzungen oder Interpolationen erlaubte. Ganz gleich, wie akzentuiert mancher Vers gestaltet und welches interpretatorische Übergewicht ihm damit gegeben sein mochte, der Verlauf der zwölf Verse blieb zwingend, ob alternierend oder auskomponiert.

*

Dass die skizzierten Entwicklungen in der *Magnificat*-Interpretation im 15. Jahrhundert Konsequenzen für ihre rituelle Funktion hatten, der sie entstammten und stets zugehörten, ist sicher unbestritten. Diese Konsequenzen sind hingegen – wie bereits mehrfach angedeutet – kaum funktions-störend, sondern stets -befördernd gewesen. Das betrifft im Wesentlichen drei Aspekte:

Durch den Pluralismus in der *Magnificat*-Auslegung im 15. Jahrhundert wurde eine Variabilität im Tagesprotokoll geschaffen, die zwar stets funktionale Garantie bot, zugleich aber eine ästhetisch ansprechende Abwechslung generierte, eine Abwechslung, die einem literarischen Textgehalt angemessen war, der als »marianisches Hohelied« galt und mit Konnotationen wie »bemerkenswert«, »geistvoll«, »lieblich« geradezu nach multipler künstlerischer Huldigung verlangte.

Diese »Individualisierung des Ritus« machte schließlich eine künstlerische Profilbildung möglich, was spätestens um 1500 als ein wesentlicher Antrieb eines Komponisten gelten durfte. Indem das *Magnificat* neben dem rein kirchlichen Ritus auch zunehmend Medium privater Andachtsräume wurde, konnten diese künstlerischen Profile auch vielfältigt und exportiert werden, was der Ruhmsicherung diente. Und schließlich, indem Marias Gebet, das als Vorgebet zugleich allen in den Mund gelegt ist, allegorische Qualität qua musikalischer Interpretation erhält, steigert dies die symbolische Vermittelbarkeit der Aussage an den Adressaten respektive die Gemeinde. Marias Vermittlerkompetenz, ihre Funktion als »mediatrix« zwischen Gott und den Menschen, wird dadurch akzentuiert, und mit ihr zugleich – und das ist entscheidend – der ekklesiale Aspekt: Maria als »mater ecclesia«, als Identitätsfigur der Institution Kirche selbst, erhält damit umso mehr Profil und Wirkungsmacht.

Für die Deutung des *Magnificat* aus musikologischer Perspektive haben diese enge Verwobenheit von Funktion und Struktur, von Text und Musik, von Ritus und Kunst ebenfalls nicht unerhebliche Konsequenzen. Die isolierte Betrachtung nur der kompositorischen Entwicklung vernachlässigt nicht nur den engen Zusammenhang der sich im Spannungsfeld von Psalmodie und Polyphonie ereignenden Interpretation. Darüber hinaus tendiert sie beinahe zwangsläufig zu einer teleologischen Deutung, die Kontinuitäten und Normen konstruiert, um

der Pluralität von Erscheinungsformen, die nicht zuletzt in den Choraltraktaten dokumentiert ist, mit komplexitätsreduzierender Systematik zu begegnen. Dies erscheint gerade im *Magnificat*, das sich gegenüber Rubrizierungen allzu sperrig erweist, denkbar ungeeignet: Polare Differenzierungen wie Norm und Abweichung, Zentrum und Peripherie, Universalismus und Regionalismus greifen hier schlicht zu kurz.

Das lässt sich an einer Kategorie am besten demonstrieren, die im *Magnificat* quasi ad absurdum geführt wird, betrachtet man sie allein aus musikalischer Perspektive: der Zyklus. Vielmehr wäre, wenn überhaupt, von gleich mehreren zyklischen Ebenen zu sprechen: dem ›kleinen‹ Zyklus der Versvertonung mit seiner zyklischen, kreisförmig zur finalis des Psalmtons zurückkehrenden Form, dem ›mittleren‹ Zyklus eines *Magnificat* mit den zwölf Versen in alternierender oder gar abwechselnd wiederkehrender Strophenform und schließlich dem ›großen‹ Zyklus – und in dieser Definition ist er für das *Magnificat* am gebräuchlichsten –, der eine zyklische Werkgruppe des *Magnificat* in allen acht Psalmtonen in systematischer Stufenfolge meint. Auf allen drei Ebenen mögen fraglos Aspekte des Zyklischen – sei es die Finalbezogenheit, seien es motivische, formale oder besetzungstechnische Proportionen, seien es tonale Verlaufsskizzen – eine Rolle spielen. Von einem großformal ambitionierten, ›zyklischen‹ *Magnificat* zu sprechen, ginge jedoch an der Sachlage vorbei. Nicht zuletzt deshalb existieren beim *Magnificat* jene schon bei der ›zyklischen‹ Messe verwundert bäugten, äußerst häufigen Einzelüberlieferungen von Abschnitten in Drucken und Handschriften bis in das 17. Jahrhundert hinein.¹⁶ Sie korrespondieren im Hinblick auf das *Magnificat* mit der noch ungeklärten Praxis, Wiederholungsmodelle zu komponieren (Vers 2 = Vers 8, Vers 4 = Vers 10, Vers 6 = Vers 12),¹⁷ was, wenn schon nicht auf ein Bedürfnis, so doch den Brauch schließen lässt, Einzelverse des *Magnificat* frei kombinieren zu können. Dem tradierten Geschichtsbild einer zyklischen Form fügt sich dies nicht ein: Hier liegt offenbar eine außerordentlich umfangreiche und anspruchsvolle Gattung vor, der die scheinbar so dominanten ›großformalen‹ Ambitionen des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts wenn nicht fremd, so doch zumindest nicht verpflichtend waren. Die formalen Ergebnisse lassen sich hier schlicht nicht von den funktionalen Konzessionen und Variablen lösen.

16 Vgl. etwa die Sammeldrucke von Petrejus (RISM 1541²), Gardano (RISM 1543¹⁹) oder Montanus (RISM 1549¹⁶).

17 Vgl. Winfried Kirsch, Art. »Magnificat«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausg., hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 5, Kassel und Stuttgart 1996, Sp. 1572–1579: Sp. 1575f.

So scheint zusammenfassend die Untersuchung der marianischen Funktionalisierung des *Magnificat*, die die musikalische Interpretation erst ermöglichte, wenn nicht gar verlangte, weitaus ertragreicher zu sein als bloß seine Abschweifungen auf gattungshistorischer Ebene zu akzentuieren. Verankert in seinem Ritus, eröffnete das literarisch anspruchsvolle *Magnificat* Möglichkeiten zur künstlerischen Intensivierung seiner ekklesiologischen Aussage einerseits, zur Distribution der so gestifteten rituellen Kunst in sämtliche Bereiche der privaten und institutionellen Andachtskultur hinein andererseits. Dass dieses keine Sonderform von etwas Übergeordnetem, sondern eine Kunstform eigener Prägung darstellt, sollte deutlich geworden sein. Motette und *Magnificat* teilen kaum einen imaginären gattungsspezifischen Ort (so die Motette selbst überhaupt über einen solchen verfügt). Genau genommen sind sie nicht einmal im Sammelbegriff ›mittellanger‹ Tonstücke (›motetus‹) subsumierbar, da das *Magnificat* seine zeitgenössischen Motetten im Umfang oft weit überragt. Am ehesten verbindet beide so etwas wie ein »motettisches Bewusstsein«,¹⁸ wie Peter Gülke dies bezeichnet hat, eine Entwicklung und Interpretation von kompositorischen, oft textbezogenen Techniken und Strukturmerkmalen aus demselben zeithistorischen Fundus, der ebenso der Messkomposition offen stand. Dass die funktionalen Kontexte des *Magnificat* bis in die Kirchenväterzeit und die Anfänge der Liturgie überhaupt zurückreichen, weist es – anders als die Motette – als genuin liturgische und zugleich ältere Gattung aus. So teilt es eher mit der Messe des 15. Jahrhunderts einen künstlerischen Aufschwung, nämlich die Expansion musikalischer Mittel im rituellen Gefüge. Während die Messe hingegen stets eine *res sacra* höchsten gottesdienstlichen Ranges blieb, konnte das *Magnificat* seinen Ort zugleich in der privaten Frömmigkeit finden, was seinen Tendenzen zur dramaturgisch adäquaten Dehnung der psalmodischen Gestalt entgegenkam, einer Dehnung, die im Kontext einer Messe schlicht undenkbar gewesen wäre. Hier konnten nun die neuen motettischen Techniken dienstbar gemacht werden: Das »motettische Bewusstsein« polyphoner Kunst begann in rituell determinierter Musik wirksam zu werden. Wenn das *Magnificat* also Teil hatte an einer Phase der Normierung und Pluralisierung der Motette im 15. Jahrhundert, wie sie im vorliegenden Band diskutiert wird, so besetzt es allenfalls den Platz eines ambitionierten, ja geradezu unersättlichen Importeurs von motettischen Initiativen und Impulsen, um seinen varianten Prämissen Nahrung zu geben. Das macht es zwar keineswegs zu einer Sonderform der Motette, stellt umgekehrt aber klar, dass sich überhaupt nur im

18 Vgl. dazu die Überlegungen zu Dufays »motettischem Bewusstsein« in: Peter Gülke, *Guillaume Du Fay. Musik des 15. Jahrhunderts*, Stuttgart und Kassel 2003, S. 420–435.

»cantus mediocris« als rituell unabhängiger Form ein derart großer Fundus an Verfahren entwickeln konnte, aus dem sämtliche Gattungen des 15. Jahrhunderts schöpften. Wieviel daraus in die liturgisch fest verankerten Gattungen diffundieren konnte, hing ganz und gar von deren funktionaler Ausdifferenzierung und Verortung ab, war aber stets definiert von ihren rituellen Strukturen. Schaut man unter diesen Bedingungen auf die musikalischen Gattungen bis 1500, so zeichnet sich ab, dass ihre formale Pluralisierungsbereitschaft steigt bei Abnahme ihrer rituellen Verpflichtungen, soll heißen: Hat eine Motette keinen festen liturgischen Ort, sondern bleibt funktional variabel, so kann sie weitaus mehr Verfahren erproben und verwerfen als eine Messe oder ein *Magnificat*. Das klingt banal, macht aber darauf aufmerksam, dass sich derartige künstlerische Pluralisierungen nicht *gegen* rituelle Grenzen richten, sondern zunächst einmal nur dort entstehen, wo *keine sind*. Angesichts dessen wäre grundlegend über musikhistoriographische Binsenwahrheiten nachzudenken, nach denen künstlerische Entfaltung und Originalität angeblich erst aus der Herausforderung erwachse, gegen funktionale Korsette anzuarbeiten. Um 1400 begann der Ritus sukzessive, Kunst zum Zwecke des »laus Dei« einzulassen, Kunst, die bereits um ihn herum existierte und die ihn – langfristig – zu individualisieren begann.

Inga Mai Groote

›Kernrepertoire‹ und regionale Traditionen
Die Motettenüberlieferung in einigen Handschriften
um 1500 und das Gattungsverständnis

Eine der möglichen Perspektiven auf die Konstitution einer Gattung ist die Herausbildung eines Repertoires, das als gattungstypisch erkennbar ist. Die Distribution ›der Motette‹ um 1500 in Gänze nachzuzeichnen, ist an dieser Stelle selbstverständlich nicht möglich; dennoch soll die Überlieferungslage einen Ansatzpunkt bilden, um sich dem Problemfeld von ›Normierung und Pluralisierung‹ auf der Ebene des Repertoires anzunähern, wenn auch mit vorerst zahlreichen Verallgemeinerungen. Die folgenden Überlegungen sollen sich darauf konzentrieren, inwieweit Perspektiven auf die Verbreitung, besonders das Verhältnis von Kernrepertoire und regionalen Besonderheiten, zum Verständnis der Gattungsentwicklung und des Gattungsbewusstseins beitragen können. Daher sollen neben gut bekannten Handschriften auch weniger prominente Quellen herangezogen werden (eine systematische Auswahl ist jedoch nicht intendiert), an denen die jeweiligen motettischen Anteile betrachtet werden, und zwar sowohl im Hinblick auf das enthaltene Repertoire und seine Schwerpunktbildung als auch auf die Anordnung in den Quellen, die auf ihre Aussagekraft im Hinblick auf ein Gattungsverständnis befragt werden soll.

Die Begriffe ›Kern‹ und ›regional‹ dürfen dabei selbstverständlich auch nicht dazu verleiten, Vorstellungen von Zentrum und Peripherie, und besonders nicht aus moderner Perspektive, unkritisch zu projizieren (gerade Zentraleuropa wurde aus der Sicht des 20. Jahrhunderts zu oft als ›Rand‹ wahrgenommen).¹ Eine weitere methodische Schwierigkeit bildet die Vielfalt der Funktionen oder Absichten, die bei der Entstehung dieser Quellen wirkten: Es wird daher auch zu berücksich-

1 Zur Dialektik von regionaler Diffusion und gemeinsamen Traditionen in der europäischen Musikgeschichte vgl. Reinhard Strohm, »Centre and periphery: mainstream and provincial music«, in: *Companion to Medieval and Renaissance Music*, hrsg. von Tess Knighton und David Fallows, London 1992, S. 55–59: »local idiosyncrasies«, die durch eine »mainstream tradition« eingefasst werden.

tigen sein, ob es sich um für den Gebrauch, möglicherweise an einer konkreten Institution, bestimmte Handschriften handelt, oder um Repertoiresammlungen, die eher Archivcharakter haben und mitunter historisch-retrospektive Züge annehmen können.

Den untersuchten Quellen liegt dabei offensichtlich eine relativ enge Definition der ›Motette‹ zugrunde, da andere ›kleinere‹ Formen, die sich liturgisch und textlich absondern lassen (wie Magnificat, Responsorien, Hymnen etc.), in den meisten Fällen getrennt erscheinen – dies gilt zumindest hinsichtlich der Anlage der Quellen (soweit nachvollziehbare systematische Züge erkennbar sind), auch wenn terminologisch klare Bezeichnungen selten sind.² Ein wichtiger Faktor für diese faktische Trennung sind sicherlich die bekannten Beschränkungen zur Verwendung von Motetten im liturgischen Rahmen gewesen.³ Besondere Aufmerksamkeit soll hier zudem denjenigen Fällen gewidmet werden, in denen über den Befund der Handschrift hinaus zeitgenössische Indizes oder Inhaltsverzeichnisse Aufschluss über das zugrunde liegende Gattungsverständnis geben:⁴ Das prominenteste – allerdings vor dem Untersuchungszeitraum liegende – Beispiel dafür ist wohl die um 1440 entstandene Handschrift Modena B (I–MOe X.1.11), deren Rubrik für die Motetten (»Hic incipiunt motteti«) nur eine Stelle in einem differenzierten Gattungssystem (neben Hymnen, Te Deum, Psalmen, Benedicamus, Magnificat, Antiphonen, Responsorien) besetzt, mit einer weiteren Unterscheidung zwischen kontinentalen und englischen Werken.⁵ Da jedoch Vertonungen liturgischer Texte ebenfalls im Motettenteil erscheinen, ist zu vermuten, dass auch kompositorische Kriterien ausschlaggebend waren; jenseits von Mehrtextigkeit dürften es vor allem die mehrteiligen Werke sein, die Texte

2 Zur verbreiteten ›Gleichgültigkeit‹ der Quellen gegenüber Gattungsfragen vgl. jedoch Margaret Bent, »The late medieval motet«, in: Companion (ebda.), S. 114–119: S. 118.

3 Für das 14. Jahrhundert bekanntlich gipfelnd in der Bulle *Docta Sanctorum*; für einen Überblick s. Franz Körndle, »Die verbotene Gattung« und »Der Begriff Motette«, in: *Messe und Motette*, hrsg. von Horst Leuchtmann und Siegfried Mauser, Laaber 1998 (Handbuch der musikalischen Gattungen, 9), S. 91–107: Tinctoris' Definition sei kirchenrechtlich unangreifbar, da unter »magnus« die liturgische Musik erfasst sei (inklusive Proprium, sowie die selbstständigen Bestandteile der Liturgie, nämlich Hymnus, Magnificat, Nunc dimittis, Responsorien, Antiphonen), ebda., S. 100. Vgl. zur Gattungsdefinition auch Ludwig Finscher und Annegrit Laubenthal, »Cantiones quae vulgo motectae vocantur«. Arten der Motette im 15. und 16. Jahrhundert«, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Ludwig Finscher, Laaber 1990 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 3.2), S. 277–320.

4 Laurenz Lütteken, »Wege zur Musik: Überlegungen zu Indices oberitalienischer Handschriften der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts«, in: *Studien zur italienischen Musikgeschichte*, 15.1; *Analecta musicologica*, 30.1, Laaber 1998, S. 15–40: S. 30–33.

5 Abbildung in: *Messe und Motette* (wie Anm. 3), S. 112f.

kombinieren und damit zu lang oder liturgisch ›stundenübergreifend‹ würden.⁶ Eine genauere Untersuchung würde auch lohnen, inwieweit einzeln überlieferte Ausschnitte aus Sätzen über liturgische Texte als interpolierte Motetten einzuordnen sind, wenn sie in entsprechendem Umfeld erscheinen.⁷ Pragmatisch wurde im Folgenden bei der Bestimmung der Stücke in der Regel den Angaben in den einschlägigen Repertorien gefolgt.

Ob ein Kernrepertoire existierte, ließe sich in einem weiteren Schritt auch durch einen Abgleich mit Erwähnungen konkreter Motetten in theoretischen und anderen Texten vornehmen, bei denen zu erwarten wäre, dass sie den relevanten Werkbestand ebenfalls kennen. Diese für das 16. Jahrhundert sicherlich plausible Annahme setzt allerdings voraus, dass bereits ein (wenn auch mit Unschärfen) umschreibbarer Werkbestand durch viele Akteure als mustergültig anerkannt wird. Für den Zeitraum des späten 15. Jahrhunderts und auch die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts ist jedoch zu bezweifeln, ob diese Mechanismen bereits vollständig ausgebildet waren: Bezeichnend sind hierfür die beiden von Tinctoris als Muster der *varietas* gepriesenen Motetten,⁸ *Clangat plebs* von Johannes Regis und *Congaudebant* von Antoine Busnois. Erstere ist jedoch gerade nicht auffällig häufig überliefert,⁹ die zweite offenbar ganz verloren. In seinem *Proportionale musices* bespricht Tinctoris – allerdings kritisch – eine weitere Motette von Busnois.¹⁰ In Ramos de Pareias *Musica practica* (1482) wird mit *Tu lumen* ein eige-

6 Vgl. Charles Hamm und Ann B. Scott, »A Study and Inventory of the Manuscript Modena, Biblioteca Estense, a. X.1.11 (ModB)«, in: *Musica Disciplina* 26 (1972), S. 101–143, und die Diskussion bei Franz Körndle, »Hic Incipiunt Motetti«. Kriterien zur Gattungsbestimmung«, in: *Messe und Motette* (wie Anm. 3), S. 109–138: S. 113f.

7 Edward R. Lerner, »Some Motet Interpolations in the Catholic Mass«, in: *Journal of the American Musicological Society* 14 (1961), S. 24–30, insbes. S. 28. So steht *Christus surrexit* in D–Mbs. Mus. ms. 3154 wie in CS–HK II A 7 in einer Folge für Ostern, *O crux ave* (aus *Vexilla regis*) in D–DI, Ms. Mus. 1 D 506 (olim Annaberg 1126) und E–SE, Ms. s. s. ebenfalls isoliert in einer liturgischen Folge. Ebenso könnten die herausgelösten Hymnenstrophen in Rhau *Sacrorum hymnorum liber primus* von 1542 für eine derartige Verwendung gedacht sein, siehe Andreas Capellus' *O lux beata* in Georg Rhau, *Sacrorum hymnorum liber primus. Erster Teil: Proprium de tempore*, hrsg. von Rudolf Gerber, Leipzig 1942 (Erbe deutscher Musik 21), S. 79f.

8 Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, in: ders., *Opera theoretica*, hrsg. von Albert Seay, Bd. 2, [Rom] 1978 (Corpus scriptorum de musica, 22), S. 156.

9 Die *Motet Database* verzeichnet nur vier zudem recht benachbarte Treffer (I–Rvat 234, I–Rvat 15 und 16, *Motetti a cinque libro primo* RISM 1508¹).

10 Johannes Tinctoris, *Proportionale musices*, in: ders., *Opera theoretica* (wie Anm. 8), S. 52. Zu identifizieren als *Gaude caelestis*, vgl. Sean T. Gallagher, *Models of Varietas: Studies in the Style and Attribution in the Motets of Johannes Regis and His Contemporaries*, PhD diss. Harvard University, Cambridge, Mass. 1998, S. 247f.

nes Werk erwähnt,¹¹ Ornithoparchus (*Musicae active micrologus*, 1517)¹² berichtet abstrakt, Ockeghem habe eine 36-stimmige Motette geschrieben.¹³ An anderen Stellen steht offenbar eher ein Definitionsversuch im Vordergrund, so bei einer Seitenbemerkung von Stefano Vanneo (*Recanetum de musica aurea*, 1533, im Zuge der Erläuterung von »canones«) – »Motettus autem, ne praetermittatur quid sit, omnis fertur cantilena sacrae paginae continens uerba«¹⁴ –, die lediglich auf die Verwendung geistlichen Textes abzielt. Bei Paolo Cortese – einem Nicht-Musiker – scheint wiederum eine gattungsmäßige Dreiteilung im Vordergrund zu stehen; er erwähnt in den *De cardinalatu libri tres* (1510) als Arten von Gesängen »litoria«, »praecentoria« und »carmina«: Die lateinischen Marginalien zu dieser Passage – »Misse«, »Motetti«, »Cantilene«¹⁵ – machen deutlich, dass hier Musikgattungen, und zwar in einer an Tinctoris erinnernden Unterteilung gemeint sind. (Versteht man »litorius« als »zum Sühner gehörig« und »praecentorius« als »zum Vorspielen gedacht«, liegt aber wohl auch hier die Unterscheidung liturgisch – nichtliturgisch zugrunde.) Hingegen vermischt – allerdings mehr als eine Generation später, 1552 – die Aufzählung »berührender« Stücke im Vorwort zu Reuschs *Zehen deudscher Psalmen* verschiedene Arten der Psalmvertonung: Genannt sind neben Josquins *De profundis* Martin Luthers *Aus tiefer Not*, Wolfgang Heintz' *Wär Gott nicht mit uns* und zwei nicht eindeutig einem Komponisten zugewiesene Psalmen, *Domine, non secundum* (für den beispielsweise Josquin, Greiter oder Stoltzer in Frage kämen) und *Nos autem gloriari* (eventuell von Johann Walter). Diese Auswahl zielt offenbar eher auf den Wert der verwendeten Texte, der Psalmen, zur Erbauung und religiösen Unterweisung ab; das entspricht einer zu dieser Zeit gängigen Verwendung von Motetten, bezieht sich jedoch nicht auf ein übergreifendes Kernrepertoire. Vereinzelte Instan-

11 *Musica practica Bartolomei Rami de Pareia Bononiae, impressa opere et industria ac expensis magistri Baltasaris de Hiriberia MCCCCLXXXII: Nach den Originaldrucken des Liceo musicale mit Genehmigung der Commune von Bologna*, hrsg. von Johannes Wolf, Leipzig 1901 (Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft. Beihefte, 2), S. 91.

12 Andreas Ornithoparchus, *Musice active micrologus, liber quartus*, Leipzig 1517, Reprint New York 1973, fol. Kij v.

13 Möglicherweise das 1542 gedruckte *Deo gratias*; die »Tat« selbst war auch anderen Zeitgenossen bekannt, vgl. Reinhard Strohm, *The Rise of European Music 1380–1500*, Cambridge 1993, S. 480.

14 Stefano Vanneo, *Recanetum de musica aurea*, Rom 1533, Reprint Bologna 1969, fol. 62v (»Als Motette aber, damit nicht übergangen werde, was das sei, gilt jeder Gesang mit Text aus der heiligen Schrift«).

15 Zit. nach Nino Pirrotta, »Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy«, in: *Journal of the American Musicological Society* 19 (1966), S. 127–161: S. 142f.

zen lassen aber doch Ansätze einer kanonischen Repertoirebildung zu, so die Reihe von Kompositionen Josquins, die in Teofilo Folengos *Opus macaronicum* [1520] genannt werden:¹⁶ *Beata*, *Huc me sidereo*, *Se congié*, *Praeter*, *Miserere* – die Aufzählung konzentriert sich auf Motetten, die zumindest fallweise im Kernrepertoire nachgewiesen werden können, aber auch hier handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um eine ursprünglich lokale Tradition, da die Entstehung dieser Psalmkompositionen als ferraresische Besonderheit erscheint, und der Autor Folengo ebenfalls diesem Feld zuzurechnen ist.¹⁷ Diese Auswahl findet aber ebenfalls einen späten Nachklang – wiederum im Abstand einer Generation – in der Aufzählung von Stücken in einer Motette auf Josquin aus Mantua, in der die Titel *Stabat mater*, *Inviolata*, *Salve regina* und *Miserere* in den Text interpoliert sind.¹⁸ Eine gewisse Skepsis, inwieweit Kernrepertoirebildung und Kanonisierung von exemplarischen Werken der Gattung Motette konform gehen, mag also berechtigt sein.

1. Was ist ›Kernrepertoire‹? Überlieferungsmuster

Als Ansatz für die Untersuchung der Überlieferungswege bietet sich das Konzept des ›Kernrepertoires‹ an, mit dem versucht werden soll, die bevorzugt überlieferten Werke zu identifizieren. Exemplarisch ist dieses Konzept von Jennifer Thomas bei ihrer Untersuchung der Motettenüberlieferung des gesamten 16. Jahrhunderts angewendet worden,¹⁹ unter Berufung auf »core repertory«-Studien auf dem Gebiet der Hymnologie – dies unterstreicht bereits, dass mit diesem Ansatz versucht werden kann, eine Situation anzugehen, in der es schwer möglich ist, einzelne Akteure und ihre Einflussbereiche deutlich zu beschreiben, und stattdessen das Zusammenwirken in größerer Perspektive untersucht werden soll.²⁰ Die

16 Ludwig Finscher, »auss sunderem lust zu den überschönen worten«. Zur Psalmkomposition bei Josquin Desprez und seinen Zeitgenossen«, in: *Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, hrsg. von Hartmut Boockmann u. a. (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philol.-histor. Klasse, 3.208), Göttingen 1995, S.246–261: S.248.

17 Ebda.

18 Albrecht Dunning, »Josquini antiquos, Musae, memoremus amores. A Mantuan Motet from 1554 in Hommage to Josquin«, in: *Acta Musicologica* 41 (1969), S.108–116.

19 Jennifer S. Thomas, *The Sixteenth-Century Motet: a Comprehensive Survey of the Repertory and Case Studies of the Core Texts, Composers and Repertory*, PhD diss. University of Cincinnati 1999, S.414–417.

20 Zur Abfrage des Repertoires ist dabei die von Jennifer Thomas angelegte *Motet Database* extrem hilfreich, <http://www.arts.ufl.edu/motet/default.asp> (15.7.2011).

Absicht bei der Analyse eines Kernrepertoires ist dabei, keine späteren Annahmen zurückzuprojizieren, sondern vom Überlieferungszustand der Quellen auszugehen: »core repertory« ist dann »a nucleus of works that appear most often in surviving sources«.²¹ Das bedeutet eine quantifizierbare Untersuchung dessen, was in einer historischen Situation wertgeschätzt wurde und deshalb überliefert wurde; der Überlieferungszustand wird zum Beleg für die Relevanz. Dieser Ansatz setzt eine möglichst weitgehende Vollständigkeit der Quellen – bzw. eine gute bibliographische Erschließung ihrer Inhalte – und eine anschließende Standardisierung der Daten voraus, um die Ergebnisse verknüpfen zu können. Bei einer Anwendung dieses Ansatzes auf einen früheren Zeitabschnitt – hier die Jahrzehnte um 1500 – und handschriftliche Überlieferung verstärken sich allerdings auch die möglichen Kritikpunkte. Häufigere Benutzung kann für Musikhandschriften auch ihren Verlust bedeuten, und die Problematik unterschiedlicher Handschriftentypen ist in der Auswertung schwer abzubilden: ein institutionsgebundenes Chorbuch wird liturgischen Bedürfnissen folgen, während »private« Kompilationen wahrscheinlich weniger Gattungseinschränkungen unterliegen; die Frage von »Faszikelmanuskripten«, späteren Kompilationen und anderen Überlieferungsformen ist ebenfalls schwer zu berücksichtigen.²² Besonders der Faktor der Einzelüberlieferung (also für den tatsächlichen Gebrauch kopierte Einzelstücke) ist kaum rekonstruierbar – wäre aber womöglich einer der wichtigsten Faktoren, um die tatsächliche Präsenz und Akzeptanz eines Stückes nachweisen zu können; da bei diesen Kopien aber häufig von einem Verlust auszugehen ist, können auch sie nicht berücksichtigt werden.

Thomas hat unter ihren Erkenntnisinteressen auch solche formuliert, die das Gattungsverständnis betreffen: Ist das Kernrepertoire ein lediglich statistisches Produkt oder gibt es Muster in der Verbreitung und Konstitution, gibt es typische Charakteristika? Die Ergebnisse ihrer Untersuchung des 16. Jahrhunderts – sie basieren auf insgesamt 50 000 Nachweisen – seien kurz resümiert: Zum Kernbestand werden Werke gerechnet, die mindestens zwanzigmal erscheinen;

21 J. S. Thomas, *The Sixteenth-Century Motet* (wie Anm. 19), S. 415.

22 Für ältere Beispiele vgl. Charles Hamm, »Manuscript Structure in the Age of Du Fay«, in: *Acta musicologica* 34 (1962), S. 166–184, der vom Faszikel als Normalfall für Überlieferung und Gebrauch ausgeht; größere Kompilationen entstehen erst in zweiter Linie; zum Status der Trienter Codices als längerfristig zusammengestelltes »Lehrerexemplar« vgl. Reinhard Strohm, »Zur Entstehung der Trienter Codices: Philologie und Kulturgeschichte«, in: *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. von Martin Stachelin, Wiesbaden 1998 (Quellenstudien zur Musik der Renaissance, 3; Wolfenbütteler Forschungen, 82), S. 11–20.

für das ganze 16. Jahrhundert ergibt sich so ein Repertoire von 54 Motetten von 23 Komponisten in 539 Quellen. Die Werke stammen von Josquin, Verdelot, Févin, Clemens non Papa; zwei weitere, *Jerusalem luge* und *In te Domine*, haben widersprüchliche Zuschreibungen. (Thomas demonstriert allerdings auch, dass zwischen heutigem ›Standardrepertoire‹ – also dem, was als repräsentativ für moderne Anthologien ausgewählt wurde – und dem auf dem beschriebenen Weg aus den Quellen für das 16. Jahrhundert erschlossenen Kernrepertoire nur wenige Übereinstimmungen bestehen.²³)

Aus dem ausgehenden 15. Jahrhundert sind nach den Ergebnissen ihrer Studie dabei jedoch nur drei Werke so häufig überliefert, dass sie in diese Kategorie Eingang finden: Josquins *Ave maria ... virgo serena* (NJE 23.6), Agricolas *Si dedero* und Josquins *Stabat mater* (NJE 25.8). Deren Überlieferung konzentriert sich zunächst auf italienische Quellen (Florenz, Ferrara, Rom, Bologna), allerdings mit einer auffälligen nordalpinen Ausnahme: Das *Ave Maria* erscheint auch in D–Mbs, Mus. ms. 3154 (dem Chorbuch des Nikolaus Leopold), außerdem in D–LEu, Ms. 1494 (dem so genannten Apel-Codex), D–B, Mus. 40021 (in Kontrafaktur) sowie im Codex Specíálník (CZ–HKm, II A 7)²⁴ und in PL–Wu 5892 (olim Breslau 2016). Insgesamt ist Josquins Satz siebenundzwanzigmal nachgewiesen, so dass diese frühe Häufung von fünf Nachweisen zumindest eine bemerkenswerte Anomalie darstellt. Dasselbe Stück zeigt allerdings auch chronologische Probleme auf: Akzeptiert man, dass Papierdatierung und Kompositionszeit zusammenfallen, stellte dies Stück einen extrem frühen Ausnahmefall dar; mit der Neudatierung der Schreibens um ein Jahrzehnt nach der Papierdatierung fügt es sich überzeugender in die biographischen Daten und Josquins Kontakte mit Mailand ein.²⁵

Thomas' Resultate für das gesamte 16. Jahrhundert zeigen ein deutliches Übergewicht des deutschsprachigen Raums, inklusive Österreich und Schweiz: Hier sind 46 % der Kernrepertoirenachweise lokalisiert, bei 41 % der Gesamtdaten; und in Italien tragen 22 % der Quellenbelege nur 15 % des Kernrepertoirebestands. Aus diesem Ungleichgewicht leitet Thomas die unterschiedliche Rolle der einschlägigen Manuskripte ab: In Italien haben Studien – allerdings in enger umgrenzten Gebieten – gezeigt, dass weniger Mehrfachüberlieferungen gewollt gewesen seien und sich stattdessen ein häufigerer Repertoireaustausch beobach-

23 Neben – wiederum – Josquins *Ave Maria* erschiene hier Lassos *Tristis est anima mea*.

24 J. S. Thomas, *The Sixteenth-Century Motet* (wie Anm. 19), S. 422.

25 Vgl. Joshua Rifkin, »Munich, Milan, and a Marian Motet: Dating Josquin's *Ave Maria ... virgo serena*«, in: *Journal of the American Musicological Society* 56 (2003), S. 239–350, und David Fallows, *Josquin*, Turnhout 2009, S. 60–65.

ten lasse. Die deutschen Quellen hätten hingegen ab den 1530er Jahren deutlich zugenommen und dann auch eine größere Zahl von Werken eingeführt. Dieser Befund ist allerdings auch zu den von Strohm skizzierten Unterschieden in der institutionellen Struktur in Beziehung zu setzen: Die günstigen materiellen Bedingungen in Italien (und Spanien) förderten, dass sich gerade hier die musikalischen Aktivitäten besonders fruchtbar entwickelten.²⁶ Für das mittlere 15. Jahrhundert lässt sich die weite Verfügbarkeit von Repertoire beispielhaft an den Trienter Codices zeigen, die aus einer musikalisch sehr aktiven, aber nicht vorrangig kreativen städtischen Umgebung stammen und die nicht nur auf die Resultate überregionaler Handels- und Reisewege verweisen, sondern auch auf die Existenz eines »inner network« von musikalischen Institutionen.²⁷

2. Quellenbefunde

Die erwähnte erste Anomalie, die deutschen frühen Josquin-Nachweise, stellen dabei auch schon die Verbindung zu einer möglichen Quellenauswahl her. Den Ausgangspunkt sollten einige Handschriften bilden, die nicht rein liturgisch bestimmt sind und nicht direkt von einer konkreten Institution und ihren Bedürfnissen abhängig sind, sondern eher Repertoire-Sammlungen darstellen. Dies wirkt sich – angesichts des neben- bis außerliturgischen Standorts der Motette – wohl in der Regel positiv auf die Präsenz dieser Gattung aus.

Diese Gruppe von Handschriften, die bekannte Konstellation München – Berlin – Leipzig – Warschau, steht bekanntermaßen in enger Beziehung zueinander: Sie hat überdies den Vorteil, dass zumindest teilweise ihre Kompilatoren und Schreiber verortbar sind, besonders die Figuren der beiden Magistri Nicolaus Apel (der ab 1492 in Leipzig studierte und mit dieser Universität verbunden blieb) und Nicolaus Leopold (der als Schulmeister in Innsbruck wirkte). D-B 40021 stammt wahrscheinlich aus dem sächsischen Raum und wurde in Leipzig gebunden; für PL-Wu 5892 lässt sich ein Ursprung im schlesischen Bereich vermuten (wahrscheinlich Breslau oder Nysa als bischöfliche Residenz, wo auch Figuralmusik gepflegt wurde); und auch hier liegt es nahe, einen Kompilator anzunehmen, der in Verbindung mit einer Kathedrale oder Stiftskirche stand und auf diesem Wege Zugang zum Repertoire hatte, dieses jedoch nicht für die Institution sammelte, sondern seine Handschrift als Repositorium anlegte.²⁸ In

26 R. Strohm, *The Rise* (wie Anm. 13), S. 10.

27 Ebda., S. 511.

28 Ryszard J. Wiczorek, *Musica figurata w Saksonii i na Śląsku u schyłku XV wieku: studia nad*

diesen Handschriften machen tatsächlich die Motetten einen relativ hohen Anteil aus, mindestens ein Drittel (nach der Census-Zählung²⁹):

D–Mbs 3154: 64 Motetten (+ 2 Motetti-missales-Zyklen) / 191 Stücke

D–B 40021: 58 Motetten / 151 Stücke

D–LEu 1494: 46 Motetten / 178 Stücke

PL–Wu 5892: 45 Motetten / 98 Stücke

Diese Quellen sind gut bearbeitet, und bereits von Martin Just als ein besonderer Typus charakterisiert worden, der nicht nur über seine regionale Nähe begründbar sei.³⁰ Es sind »kleine« Folio-Formate (also noch keine Chorbücher); sie sind über längere Zeiträume entstanden, von mehreren Schreibern angelegt und – ähnlich wie die Trienter Codices – auf jeden Fall kompilatorisch.³¹ Damit folgt der Charakter dieser Sammlungen einer grundsätzlich anderen Logik als von Anfang an für den Bedarf einer bestimmten Institution oder einen Auftraggeber konzipierte Manuskripte. Reinhard Strohm hat diskutiert, wie sich in diesen Handschriften gerade die Werke von zehn Komponisten konzentrieren. Es sind (in der Reihenfolge der Anzahl von Werken): Heinrich Isaac, Alexander Agricola, Obrecht, Josquin, Johannes Martini, Gaspar Werbeeke, Loyset Compère und Johannes Ghiselin. Dabei dürfte Isaacs Präsenz teilweise durch direkte Kontakte und brieflich übersandte Kompositionen (zumindest in den sächsischen Quellen) zu erklären sein, während für Agricola (ebenfalls bevorzugt in sächsischen Quellen) und Obrecht trotz der großen Zahl verschiedener Werke keine direkten deutschen Kontakte bekannt sind, und Martinis Präsenz im Leopold-Codex eine Singularität darstellt.³²

Nichtsdestotrotz sind Planmäßigkeiten auch in der Anlage dieser Handschriften zu beobachten, die Aufschlüsse über die Behandlung der Gattungen durch

repertuarem kodeksów menzuralnych Berlin 40021, Leipzig 1494 i Warszawa 5892, Posen 2002, z. B. S. 682.

29 *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550*, 5 Bde., Neuhausen-Stuttgart 1979–1988.

30 Martin Just, »Bemerkungen zu den kleinen Folio-Handschriften deutscher Provenienz um 1500«, in: *Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquins Desprez*, hrsg. von Ludwig Finscher, München 1981 (Quellenstudien zur Musik der Renaissance, 1; Wolfenbütteler Forschungen, 6), S. 25–43.

31 Die Schwierigkeiten einer Funktionsbestimmung betont noch einmal Thomas Schmidt-Beste, »Private or Institutional – Small or Big? Towards a Typology of Polyphonic Sources of Renaissance Music«, in: *Journal of the Alamire Foundation* 1 (2009), S. 13–26; S. 21f.

32 Zur Diskussion dieser Befunde siehe R. Strohm, *The Rise* (wie Anm. 13), S. 515–517.

die Kompilatoren geben können. Einen Ausgangspunkt kann die Berliner Handschrift D–B Ms. 40021 bilden; in ihren 151 Stücken überliefert sie überwiegend geistliches Repertoire und nennt zu 70 davon die Komponisten; Motetten bilden fast genau ein Drittel (neben vor allem 17 Messen/Messproprium-Vertonungen, 31 Hymnen/Magnificat; 25 deutschen/textlosen Stücken).³³ 18 Schreiber waren beteiligt, die Papiere sind auf einen Zeitraum zwischen 1485 und 1500 zu datieren.³⁴ An diesem Manuskript lassen sich sogar Überlieferungswege konkretisieren, da einige der spät eingefügten Stücke auf gefalzten Blättern notiert sind und damit wohl als Briefe verschickt wurden (Isaac), was ein Hinweis auf den »personalen Faktor« in der Zirkulation ist. Aber auch in der Anordnung der Stücke in den Faszikeln ist es möglich, eine gewisse Konsistenz der Behandlung von Motetten zu beobachten, zumindest im älteren Bestand der Handschrift: Sie konzentrieren sich auf bestimmte Lagen, während ansonsten das Prinzip vorherrscht, größere Stücke an den Anfang der Lagen zu stellen.³⁵ Als regionaler Bezug lässt sich einerseits die Serie der Nürnberger Kompositionen für den Heiligen Sebald verstehen, andererseits deuten die übrigen inhaltlichen Verweise auf Mitteldeutschland. Zieht man die liturgisch zuordnungsfähigen Texte ab, verbleiben fünf Motetten über Antiphonen,³⁶ eine über einen Psalmvers (Nr. 102: *Stabat virgo*) und 20 »allgemein-geistliche Motetten«³⁷:

9: *Ave Christi caro immolata*

25: *Naturae genitor*

45: *Ave splendor patris*

67: *Ave Jesu Christe* H. F. [Finck]

83: *Gaude virgo gloriosa*

96: *Salve corpus Christi*

—

33 Die Angaben zu den Quellen folgen – soweit nicht anders angegeben – der Census-Katalogisierung.

34 Martin Just, *Der Mensuralkodex Mus. ms. 40021 der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin. Untersuchungen zum Repertoire einer deutschen Quelle des 15. Jahrhunderts*, Tutzing 1975 (Würzburger musikhistorische Beiträge, 1), und *Der Kodex Berlin 40021: Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin Mus.ms. 40021*, hrsg. von Martin Just, Kassel 1990 (Das Erbe deutscher Musik, 76–78).

35 Vgl. die Rekonstruktion von M. Just, *Der Kodex Berlin*, ebda., S. 46.

36 16: *Sancta dei Genitrix*; 21: *Ecce dilectus meus*; 65: *O quam glorifica*; 66: *O Jesu pie*; 91: *Corde et lingua*.

37 Die Übersicht bei M. Just, *Der Kodex Berlin* (wie Anm. 33), S. 62, verwendet die Gliederung nach Satzarten: überwiegend homophon – »mit wechselndem Satzbild« – mit cantus firmus.

18: <i>Verbum incarnatum</i>	[Josquin, kontraf. <i>Ave Maria</i>]
20: <i>O sacrum mysterium</i>	[Ghiselin]
101: <i>Vulnerasti cor meum</i>	
103: <i>Ave Maria, gratia</i>	[Compère]
106: <i>Mente tota</i>	[Josquin, 5. Teil von <i>Vultum tuum</i>]

—

6: <i>Fa mi fa re ut</i>	
62: <i>Virgo sub aetheriis</i>	[Agricola]
64: <i>Ave quae subliminaris</i>	[Agricola]
75: <i>Iam fulsit sol</i>	
88: <i>Iam insignis oritur</i>	
89: <i>Ut mi fa re ut</i>	
92: <i>Vocum modulatio</i>	[Isaac, <i>O decus ecclesiae</i>]
95: <i>Mi la sol fa re ut</i>	

Auf die Motetten bezogen, ist einmal eine Schicht »regionaler« Kontakte zu erkennen (besonders mit D–LEu 1494; hierzu zählen auch lokale Namen wie »Gerstenhans«), daneben wird aber auch Kernrepertoire tradiert: Compères *Ave Maria*, Josquins *Mente tota*, Josquins *Ave maria ... virgo serena* (allerdings kontrafiziert als *Verbum incarnatum* – was sich als Beispiel für die Aneignung eines beliebten Satzes lesen lässt). Die genauen Wege der Überlieferung bleiben allerdings weiterhin unbekannt. Immerhin sind zwei thematische Schwerpunkte zu erkennen, neben marianischen Texten ist eine weitere Gruppe »in honorem S. Sacramenti« zu identifizieren (die sogar textlich zusammenhängen).³⁸

Im sogenannten Chorbuch des Nikolaus Leopold (D–Mbs, Ms. mus. 3154) zeigen sich ebenfalls Ansätze einer Ordnung nach Gattungen: Auf einen Block Messen (24 Zyklen) folgen ein ähnlicher Block Hymnen und die beiden Gruppen von Motetti missales.³⁹ Dass hier die *Motetti missales* zusammenstehen, ist ein Hinweis darauf, dass sie in ihrer Ersatzfunktion wie Messen behandelt wurden (also nicht unbedingt ein besonderes Motetten-Modell sein sollten).

Das Repertoire deckt insgesamt über 40 Jahre ab (Bezüge zum Bischof Matthäus Lang verweisen auf ein Enddatum 1505). Insgesamt ist das anonyme

38 M. Just, Der Kodex Berlin (wie Anm. 33), S. 256–269.

39 Thomas L. Noblitt, »Das Chorbuch des Nikolaus Leopold (München, Staatsbibliothek, Ms. 3154): Repertorium«, in: *AfMw* 26 (1969), S. 169–208.

und noch nicht identifizierte Repertoire hier deutlich höher;⁴⁰ möglicherweise dokumentieren sich aber auch Interaktionen zwischen Kernrepertoire und lokalen Kompositionen, interpretierte man die Folge Busnois, *In hydraulis* – anonym, *Ave mundi spes* als Reaktion des unbekanntes Komponisten auf ein weithin bekanntes Stück.⁴¹ Zuzuweisen sind einige Isaac-Sätze und Josquins *Ave Maria*. Dabei wäre auch die lokale Überlieferung noch genauer zu betrachten, da beispielsweise *Benedicta semper sancta* von »G.F.« noch 1549 wieder in Leipzig kopiert wird.⁴²

In PL–Wu 5892⁴³ ist zu beobachten, dass die Reihenfolge der Faszikel mit Messen oder anderen größeren Formen wie Magnificat beginnt; schon Fritz Feldmann plädierte für formale Ordnungsprinzipien (abgesehen von der chronologischen Schichtung) und wies beispielsweise für die Hymnen auf die zusammenpassenden liturgischen Verwendungstermine hin.⁴⁴ Es sind verschiedene Motettentypen vertreten, mit und ohne Cantus firmus, darunter eine relativ hohe Zahl von Unica neben bekannten Werken wie Josquins *Ave Maria ... virgo serena* (als drittes Stück überhaupt), Weerbekes *Anima mea liquefacta*, Compères *Ave Maria* und *Crux triumphans*, oder Rupschs *Maria salve virginum*.⁴⁵ Unter den Unica fällt aber auch *Venus stella splendens* des Berners Bartholomeus Frank auf, der mehrere gleichartige Motetten geschrieben hatte (1494 für den Bischof von Sion,⁴⁶ zwei weitere Pendants finden sich in CS–HK II A 7 und in D–As, 4^o

40 Ausführlich zu *Ave mundi spes Maria* neuerdings Wolfgang Fuhrmann, »Ave mundi spes Maria«. Symbolik, Konstruktion und Ausdruck in einer Dedikationsmotette des frühen 16. Jahrhunderts«, in: *Die Habsburger und die Niederlande. Musik und Politik um 1500*, hrsg. von Jürgen Heidrich, Kassel 2010 (Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik 8, 2008/2009), S. 89–127.

41 So die Vermutung von R. Strohm, *The Rise* (wie Anm. 13), S. 532, der auch auf die »Reminiscenzen« an Josquins *Illibata* verweist.

42 Th. L. Noblitt, *Das Chorbuch* (wie Anm. 38), S. 174; der Satz ist weiterhin in PL–Wu 5892 vertreten. Zur möglichen Verbindung dieses Stücks mit der Leipziger Liturgie (Niederknien zur Elevation) vgl. R. Strohm, *The Rise* (Anm. 13), S. 526–529. Noblitt vermutet daher besonders für die anonymen Stücke eine Herkunft aus dem deutschsprachigen Raum, zumal auch deutsche Liedmelodien verwendet werden.

43 R. J. Wiczorek, *Musica figurata* (wie Anm. 28). Zu den enthaltenen Messen im Kontext der utraquistischen Tradition, siehe Lenka Mráčková, »Kodeks wrocławski w kontekście życia muzycznego utrakwistycznych Czech około 1500 roku«, in: *Muzyka* 52 (2007), 2 = 205, S. 3–20.

44 Fritz Feldmann, *Der Codex Mf. 2016 des Musikalischen Instituts bei der Universität Breslau: eine paläographische und stilistische Beschreibung*, Breslau 1932, S. 81–110, insbes. S. 96.

45 Zur Übersicht F. Feldmann, ebda., S. 129–140; für eine ausführliche Übersicht der Konkordanz und Identifikationen der Texte, s. R. J. Wiczorek, *Musica figurata* (wie Anm. 28), S. 589–603.

46 Fritz Feldmann, »Alte und neue Probleme um Codex 2016 des Musikalischen Instituts bei der Universität Breslau«, in: *Festschrift Max Schneider zum achtzigsten Geburtstag*, hrsg. von Walther Vetter, Leipzig 1955, S. 49–66: S. 50–52, und R. Strohm, *The Rise* (wie Anm. 13), S. 518.

Ms. 25); in allen verwendet er dieselbe Strukturierung des Tenors (jeweils nach einem klaren Prinzip konstruiert, mit Wiederholung in kleineren Notenwerten in *Venus stella splendens* über die gespiegelte Skala ut re mi fa fa mi re ut). Die Wiederholung des Einfalls kann auch als Beispiel für ›Normierung‹ eines idiosynkratischen Modells gelten, und das Resultat war für die Zeitgenossen als »mutete« zu identifizieren.⁴⁷

Festzuhalten ist, dass alle bisher behandelten Handschriften nicht für die Praxis gedacht waren, sondern als Repertoiresammlung, mindestens halbprivat, und damit – diese These unterstützt auch Wieczorek – als zukünftige Vorlage gedacht seien, entweder für weitere Abschriften, oder auch als *exempla classica*. Zudem deuten die Überlieferungsbefunde im Detail darauf hin, dass die Quellenabhängigkeiten nur auf der Ebene der Stücke bestehen, nicht auf derjenigen der Sammelbände,⁴⁸ notwendigerweise, wenn über längeren Zeitraum kompiliert wurde. Damit hat aber bereits das einzelne Werk eine größere Selbständigkeit gewonnen.

Stellt man diese Situation einigen Beispielen des frühen 16. Jahrhunderts aus der gleichen Region gegenüber, lassen sich schon deutliche Veränderungen in der Zirkulation erkennen. Ebenfalls aus dem mitteleuropäischen Raum stammen der sogenannte »Grüne Codex« der Viadrina (PL–WRu, Ms. I.F.428), die Handschrift D–DI, Ms. mus. 1/D/505 und der sogenannte Pernner-Codex (D–Rp, C 120). Der Grüne Codex ist nicht genau datiert, aber nach Staehelin in das zweite bis dritte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts einzuordnen (möglicherweise bestehe ein Zusammenhang mit Universitätsmessen; die Präsenz des Heiligen Rochus kann auf die Pest von 1516 verweisen). Es ist eine systematisch angelegte Handschrift für liturgische Zwecke, ergänzt durch einige ›Mustermotetten‹ und einige bislang nicht zugewiesen. In der Struktur der Handschrift zeigt sich eine deutliche Anordnung nach Messzyklen zu verschiedenen Festen, die vier Fünftel des Inhalts ausmachen, mit zwei eingeschobenen Blöcken von Hymnen

47 Auf dem Sioner Blatt erscheint die Bezeichnung zweimal – allerdings mit erkennbaren begrifflichen Unschärfen, die im zweiten Fall auch der poetischen Form geschuldet sein können: Die Überschrift lautet »Hie volget nach ein nūw Mutet oder Cantilen ...«, im deutschen Gedicht auf den Empfänger schreibt Frank »[Auf das Wappen] Ich getichtet hab zu dieser fart / Ein Muteten und melody / Uß musica der kunst gar fry«, vgl. Arnold Geering, *Die Vokalmusik in der Schweiz zur Zeit der Reformation. Leben und Werk von Bartholomäus Frank, Johannes Wannemacher, Cosmas Alder*, Aarau 1933, S. 121, 123. Vgl. auch Martin Staehelin, »Neues zu Bartholomäus Frank«, in: *Festschrift Arnold Geering zum 70. Geburtstag. Beiträge zur Zeit und zum Begriff des Humanismus vorwiegend aus dem Bereich der Musik*, hrsg. von Victor Ravizza, Bern und Stuttgart 1972, S. 119–128.

48 R. J. Wieczorek, *Musica figurata* (wie Anm. 28), S. 683.

und Magnificat.⁴⁹ Die Motetten (20 von 72 Stücken, bei einer engen Definition ohne genaue liturgische Bestimmung) sind einzeln eingestreut bzw. bilden eine kleine Gruppe am Ende des Manuskripts: Das würde wiederum dafür sprechen, dass sie paraliturgisch sind und nach Platz und Gelegenheit eingetragen wurden.

24: *O praeclara stella maris / Haec est quae gaudia* (Kontrafaktur *Ma bouche rit*)

34: *O caro sanctissima*

35: *O redemptor humani generis*

19–25: *Patris sapiencia*

Compère

102: *O mitis mater* [Konkordanz: *Si dormiero*]

118: *Propter gravamen / Piissima mater misericordiae* Compère⁵⁰

122: *Ave Maria gratia plena / Sancte Michael ora...* Compère⁵¹

123: *Ave domina sancta Maria*

126: *In amara crucis ara*

Josquin (4. Teil von
Qui velatus)

134: *Te igitur clementissime ac conditor*

135: *Absente Thoma discipulis / Alta dispensatione factum / Nisi videro et teti-
gero / Dicunt Thomae discipuli*

136: *Sacra tu nobilis quae superas / Tu laudum carmina*

Während die ersten Stücke keine Konkordanzen haben (und die Messen eher andere regionale Parallelüberlieferungen, beispielsweise in Annaberg), ist für die spätere Motettengruppe wohl eine Art Kernrepertoireeffekt anzunehmen: Hier sind einerseits überregional bedeutende Komponistennamen zuweisbar (Compère, Josquin, Isaac), und zudem handelt sich um häufiger überlieferte Stücke; gerade Compères *Ave Maria* gehört zum schon in der älteren Quellengruppe häufig erscheinenden Bestand. Da für die Werke von Compère und Josquin allerdings auch schon Petrucci-Drucke existieren, wäre genauer zu prüfen, ob sie von der Drucküberlieferung abhängen.

49 Zum Inhalt Martin Staehelin, *Der Grüne Codex der Viadrina: Eine wenig beachtete Quelle zur Musik des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts in Deutschland*, Mainz 1971 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Geistes- und Sozialwissenschaftliche Klasse, 10, Jg. 1970).

50 Konkordanzen in E-Bbc 454, I-Rvat 15, I-Fn 27, CH-SGs 530, F-CA 128; Petrucci (RISM 1502¹).

51 Konkordanzen in E-Bbc 454, D-B 40021, PL-Wu 5892, Mi2267, I-Rvat 234, I-Sc K.I.2, I-VEcap 758, E-SE s. s., CH-SGs 530, RISM 1502¹.

Die Handschrift D–Dl 1 D 505⁵² (zwischen 1510 und 1530 anzusetzen) folgt in ihren über 160 Werken ebenfalls einer inhaltlichen Gliederung: Messen und andere liturgische Gattungen finden sich im ersten Teil der Handschrift, gewissermaßen abgeschlossen durch die Obrecht/Longeval-Passion; erst danach erscheinen die Motetten, zusammen mit zahlreichen anderen ›kleineren‹ Sätzen, Hymnen etc.:

112: <i>Planxit autem David</i>	[Josquin]
113: <i>Liber generationis</i>	[Josquin]
117: <i>Dilectus meus</i>	
124: <i>Scimus quoniam diligitis</i>	Josquin [?]
126: <i>Si oblitus fuero</i>	Obrecht [Ninon le Petit]
127: <i>In diebus illis Petrus et Johannes</i>	
129: <i>In illo tempore</i>	
132: <i>Diffinivit catholica ecclesia</i>	
144: <i>Sancti spiritus... illustrator</i>	[Isaac]

An erster Stelle stehen in dieser Sammlung zwei ›große‹ Motetten Josquins, allerdings ohne Autorenangabe; hingegen werden Josquin für *Scimus quoniam diligitis*⁵³ und Obrecht fälschlich für Ninon le Petits *Si oblitus fuero* genannt. An Zuschreibungen erscheinen im Codex ansonsten nur niederländische Namen⁵⁴ – ein Hinweis darauf, dass deren Autorisierung schon weiter fortgeschritten ist? Die übrigen Motetten hingegen bleiben nicht nur anonym, sondern auch ohne Konkordanzen (mit Ausnahme von Isaacs *Sancti spiritus*, der einzigen weiteren zuschreibbaren Motette, in Basel). *Scimus* erscheint auch in Rhaus *Symphoniae incundae* (1538), dann aber nur noch in D–LEu, Ms. 51, so dass dafür eine lokale und vom Druck beeinflusste Überlieferung anzunehmen ist.

Eine ähnliche Kombination von Werkgruppen zeigt auch der sogenannte Codex Pernner (D–Rp, C 120): Entstanden zwischen 1518 und 1521, orientiert sich sein Repertoire nach den Untersuchungen Rainer Birkendorfs an der kaiserlichen Kapelle, ungefähr hälftig zwischen weltlichem und geistlichem Repertoire aufgeteilt; auffällig ist der mit der Nähe zum kaiserlichen Hof erklärbare Schwerpunkt auf Kompositionen Senfls (also einer auf eine institutionelle

52 Zu Inhalt und zu Konkordanzen s. Thomas L. Noblitt, »Manuscript Mus. 1/D/505 of the Sächsische Landesbibliothek Dresden (olim Annaberg, Bibliothek der St. Annenkirche, Ms. 1248)«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 30 (1973), S. 275–310.

53 Zweifelhaft, unter Verwendung von *De tous biens pleine*.

54 Th. L. Noblitt, Manuscript Mus 1/D/505 (wie Anm. 51), S. 271.

Rückbindung zurückführbare regionalen Komponente).⁵⁵ Auch hier besteht die Möglichkeit, dass die Auswahl von den Motteten im Druck des *Liber selectarum cantionum* (1520) beeinflusst ist. Hervorzuheben ist aber der doppelte Fokus: Als Ergänzungen zu Senfl erscheinen vor allem andere ›gewichtige‹ Werke (Josquins *De profundis*, *Praeter rerum seriem*, *Inviolata*, *Mente tota*). Damit hat sich bei Pernner von den vorgestellten Beispielen wohl am deutlichsten in der einzelnen Quelle konstituiert, was Thomas als Kernrepertoire identifiziert hat (*De profundis*, *Praeter rerum*).

Ein Blick auf andere geographische Regionen kann diese Befunde abrunden: Neben den zahlreichen gut bekannten Quellen aus den Städten mit wichtigen musikalischen Institutionen in Italien (Rom, Florenz, etc.)⁵⁶ seien hier zwei Beispiele – eine liturgische und eine nichtliturgische Sammlung – aus weniger prominenten Kontexten herangezogen: Die Siener Handschrift I–Sc, Ms. K.I.2⁵⁷ mit überwiegend liturgischem Repertoire entstand für die Kapelle der Kathedrale und ist seit 1485 in den Inventaren nachgewiesen. Die auf den ersten Blick ›umgekehrt‹ wirkende Anordnung nach Gattungen (Psalmen – Hymnen – Magnificat – Motetten – Messen) erklärt sich daraus, dass der Codex zwei Handschriften mit einer späteren Ergänzung vereinigt; immerhin ist aber aus den Inventarbeschreibungen erkennbar, dass die Bände ursprünglich nach Gattungen angelegt waren. Motetten machen 21 von 92 Stücken aus; darunter fällt eine Gruppe der Josquin-Generation auf:

<i>O virginum praeclara</i>	Weerbeke
<i>Virgo Maria</i>	Weerbeke
<i>O genitrix gloriosa</i>	Compère
<i>Ave Maria/Sancte Michael</i>	Compère
<i>Si oblitus</i>	Ninon
<i>Psallite noe</i>	Ninon
<i>Sancti Dei omnes</i>	Mouton

55 Nach Rainer Birkendorf, »Bemerkungen zur Entstehung des Codex Pernner, Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek Cod. ms. C. 120«, in: *Gestalt und Entstehung* (wie Anm. 22), S. 169–177.

56 Jon Banks, *The Motet as a Formal Type in Northern Italy ca. 1500*, New York 1993, behandelt I–Fn, Panc. 27, I–Bc Q 18 und I–Bc Q 19 mit einem weiten Verständnis von Motetten, versucht allerdings streckenweise vor allem ein ciceronianisches ›rhetorisches‹ Strukturmodell (mit einer klaren Untergliederung *exordium – narratio – conclusio*) zu erproben, vgl. insbes. S. 57–65.

57 Frank D’Accone, »A Late 15th-Century Siense Sacred Repertory: MS K.I.2 of the Biblioteca Comunale, Siena«, in: *Musica Disciplina* 37 (1983), S. 121–170.

Alle Komponisten lassen sich jedoch hier im weiteren Sinne als ›regional‹ erklären und hatten Verbindungen nach Italien (lediglich Mouton ist erst seit 1515 dort präsent); dennoch sind von Weerbeke und Compère die am häufigsten überlieferten Werke enthalten. Auch in der Handschrift I-VEcap 758 (ca. 1500), die nur Motetten und Vesperrepertoire enthält, erscheinen in der Motettengruppe (die Motetten erscheinen in diesem Falle im ersten Teil des Codex, 27 Werke) die gleichen Werke von Compère.⁵⁸ In den von Giovanni Spataro der Kapelle von S. Petronio in Bologna vermachten Chorbüchern finden sich nicht nur seinem Testament entsprechende gattungsorientierte Beschreibungen der Inhalte (etwa »multi psalmi: hymni: Magnificati: Moteti: et alcune Messe«, »alcune Misse, Magnificati: et etiam Mutetti« oder »pleno di varie Misse: con alcuni Motetti: et psalmi integri et senza organo in choro cantati«⁵⁹), sondern gerade in I-Bsp XXXXV (einem allerdings späten, wahrscheinlich auf den Beginn der 1530er zu datierenden Band) eine Anordnung nach Gattungen, beginnend mit einer Gruppe von dreizehn Marienmotetten. Darin stehen – auf den Beginn konzentriert – fünf Werke von Spataro selbst, neben jeweils einer von Lhéritier, Willaert und Mouton: die regionale Komponente scheint deutlich im Vordergrund zu stehen.

Spanien gilt in der Regel als entfernt von den zentralen europäischen Entwicklungen. Nichtsdestotrotz konnte sich das europäische Machtzentrum durch Herrscherbesuche zeitweilig auch auf die iberische Halbinsel verlagern, und speziell das Treffen des Ordens vom Goldenen Vlies 1519 in Barcelona ist als möglicher Anlass für den Transfer flämischen Repertoires diskutiert worden. Daher sollen abschließend drei Sammlungen aus Barcelona, Segovia und Tarazona betrachtet werden.

Barcelona 454 (E-Bbc. Ms. 454), von dessen vier Teilen der erste vermutlich um 1510 zu datieren ist (nur dieser wird hier berücksichtigt) und zugleich eine starke Konzentration auf Motetten zeigt, stellt eine der umfangreichsten spanischen Quellen dar.⁶⁰ Nach Ros-Fábregas gibt es jedoch keine eindeutigen

58 Compère: *Ave Maria gratia plena/Sancte Michael; Sile fragor; Suscipe Dei mater; Crux triumphantans decus; Jesus dignum nomen*; Brumel: *Regina caeli; Resurrexit sicut dixit* (beide Texte auch noch einmal in anonymen Sätzen); Rupsch: *Maria salve virginum*; Werbeeke: *Mater digna dei*.

59 Frank Tirro, *Renaissance Musical Sources in the Archive of San Petronio in Bologna*, Bd. 1: *Giovanni Spataro's Choirbooks*, Neuhausen 1986 (Renaissance Manuscript Studies, 4), S. 16–18, aus den Beschreibungen der Codices A.XXXXV, A.XXXXVI und A.XXXI in Spataros Testament von 1527.

60 Informationen nach Emilio Ros-Fábregas, *The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454: Study and Edition in the Context of the Iberian and Continental Manuscript Tradition*, PhD diss. City University of New York 1992; zur Datierung, Bd. 1, S. 124–127. Möglicherweise gelangten Teile der ältesten Schicht im Kontext des Besuchs Philipps des Schönen nach Barcelona, ebda. S. 109f.

Muster in den Überlieferungsvarianten im Vergleich mit zentraleuropäischen Quellen und keine Hinweise auf eine bestimmte Institution, die den Transfer des Repertoires gelenkt hätte.⁶¹ Abgesehen vom Befund, dass in diesem ältesten Teil der Handschrift die niederländischen Werke besser überliefert sind als die von spanischen Schreibern in den späteren Teilen aufgezeichneten, zeigen sich auch mit anderen untereinander eng verwandten europäischen Quellengruppen keine besonders deutlichen Beziehungen, so dass von unterschiedlichen Traditionen für die einzelnen Stücke auszugehen ist.⁶² Die Konsistenz, mit der sich jedoch die Auswahl von Motetten präsentiert, kann als zusätzliches Indiz gewertet werden, dass die Konstitution des Kernrepertoires tatsächlich unabhängig von konkreten Überlieferungswegen möglich war: Am Beginn dieses ältesten Teils erscheinen spanische (Petrus de Monte/Cubells, *Benedicamus*, Illarius, *O admirabile commercium*) und anonyme Sätze neben mehreren Magnificat und Hymnen, bevor als auffällig geschlossener Block die Motetten der niederländischen Komponisten folgen, beschlossen durch ein Werk in zumindest spanischer Fassung:⁶³

50: <i>Ave Maria gratia plena</i>	[Josquin]
51: <i>Ave Maria gratia plena</i>	[Compère]
52: <i>O intemerata / O Maria</i>	[Josquin]
53: <i>Anima mea liquefacta</i>	[Weerbeke]
54: <i>Sile fragor</i>	[Compère]
55: <i>Propter gravamen</i>	[Compère]
56: <i>O bone Jesu</i>	Peñalosa [Anchieta/Compère/Ribera]

Die Handschrift Segovia (E–SE, Ms. s. s.), die E–Bbc 454 am nächsten steht und von Ros-Fábregas auf 1495–1497 datiert wird, ist nach Gattungen strukturiert, mit vierstimmigen Messen und *Salve regina*, Magnificat und Motetten am Beginn der Handschrift und einer ebenso angelegten dreistimmigen Sektion nach einer Gruppe von vierstimmigen weltlichen Sätzen.⁶⁴ Unter den zuschreibbaren internationalen Motetten erscheinen vor allem Obrecht und Josquin.

61 Ebda., S. 292–298.

62 Ebda., S. 366f.; lediglich mit I–Rvat, Ms. 15 ergeben sich engere Beziehungen.

63 Zählung nach ebda., S. 263–268; von den verschiedenen Schlüssen zu *O bone Jesu* sei der auf G ursprünglich Compère zuzuschreiben, während diejenigen auf C in den spanischen Quellen spätere Varianten darstellen.

64 Norma K. Baker, *An Unnumbered Manuscript of Polyphony in the Archives of the Cathedral of Segovia: Its Provenance and History*, PhD diss. University of Maryland 1978, S. 83f., und E. Ros-Fábregas, *The Manuscript Barcelona* (wie Anm. 59), S. 206–223.

<i>Inter praeclarissimas / Ego propter / Tranquillitate et pace</i>	Obrecht
<i>Mille quingentis / Ceciliae</i>	Obrecht
	(Gedenkkomposition für seinen Vater ⁶⁵)
<i>Ave maria / Ave vera virginitas</i>	Josquin
<i>O intemerata / O Maria</i>	Josquin
<i>Salve virgo / Ora precor</i>	?Isaac
<i>Omnis spiritus</i> (nur 2- bis 4-stimmig)	Obrecht
<i>Benedicamus</i>	Obrecht

Im Vergleich zeigt sich eine ähnlich deutliche Abtrennung der eindeutig liturgischen Gattungen auch in Ms. 2/3 aus Tarazona (E-TZ, Ms. 2/3) (es ist allerdings deutlich später, entweder auf Peñalosas Zeit in Sevilla in den 1520er Jahren oder als retrospektive Kompilation sogar auf die 1540er/1550er Jahre zu datieren⁶⁶). Nach 18 nach Festen geordneten Hymnen bildeten 3- und 4-stimmige Magnificat, Messen und Allelujas (ebenfalls nach dem Kirchenjahr) die größten Repertoiregruppen, dazu Asperges, Responsorien und am Schluss der Handschrift Lamentationen. Die Motetten stehen an vorletzter Stelle, wiederum geordnet nach Drei- und Vierstimmigkeit. Die überwiegende Mehrheit stammt nun allerdings von spanischen Komponisten (neben Peñalosa z.B. Dalva und Escobar); enthalten sind allerdings zwei aus dem internationalen Repertoire: »Luiseth« (Compères) *Ave Maria* und ein einem »Jusquin« zugeschriebenes *Ave festiva ferculis* (im Index fälschlich als »Ave festiva corporis«). Interessant ist allerdings – falls tatsächlich Josquin Desprez gemeint war – dass seine Wirkung in Spanien noch in den 1520er Jahren relativ beschränkt war. Kenneth Kreitner unterstreicht in seiner Diskussion von *Ave festiva* – zusammen mit einer Bestandsaufnahme der älteren spanischen Quellen –, dass die große Josquin-Begeisterung in Spanien erst später einsetzte und rekonstruiert ein begrenztes Repertoire, das um die Mitte der 1520er Jahre nachweislich bekannt war – und das an Motetten nur *Ave Maria ... virgo serena*, *Domine non secundum* und *Vultum tuum deprecabuntur* (nebst einer Fehlzuschreibung von Peñalosas *Sancta mater istud*

65 R. Strohm, *The Rise* (wie Anm. 13), S. 487f.

66 Vgl. *Obras a tres voces del ms. 2-3 (ss. XV-XVI) de la Catedral de Tarazona. Motetes, Antífona, Magnificat y Misas*, hrsg. von Alonso de Alba und Pedro Calahorra Martínez, Zaragoza 2007; *Autores hispanos de los siglos XV-XVI de los Ms. 2 y 5 de la Catedral de Tarazona. Obras de Antonio de Ribera...*, hrsg. von Pedro Calahorra, Zaragoza 1995; zur Datierung, E. Ros-Fábregas, *The Manuscript Barcelona* (wie Anm. 59), S. 244.

agas) umfasste.⁶⁷ Ist diese Handschrift aufgrund ihrer Anordnung wohl eher für den liturgischen Gebrauch bestimmt gewesen, so zeigt sich doch wiederum, wie Ausschnitte des Kernrepertoires erhalten bleiben, in Verbindung mit regionaler Motettenproduktion.

3. Indizes und Verzeichnisse

Die grundlegenden Ausführungen von Laurenz Lütteken zur Einführung von Indizes für Musikhandschriften haben unterstrichen, wie stark dieses Phänomen im 15. Jahrhundert seinerseits an eine regionale (nämlich die spezifisch oberitalienische) Situation und das sich in diesem Kontext entwickelnde Textverständnis rückgebunden war.⁶⁸ Lässt sich für diese frühere Phase die Einführung des Suchinstruments als Indikator für den Status der Kompositionen als genuin musikalische Texte heranziehen, so bieten vergleichbare Paratexte für die hier betrachtete Zeit auch Material für die Bestimmung dessen, was eine Motette sei – hier sollen die Indizes darauf befragt werden, inwieweit sie Hinweise auf Gattungskonventionen geben (die Gattung diente schon im Index von I-MOe, X.1.11 als Organisationskriterium, verfeinert durch die Hinzufügung von Autornamen und Notencipit, mit einer engen Definition von »Motetten«⁶⁹). Bei den hier betrachteten Indizes handelt es sich um relativ einfachere Formen, die unterhalb der Gattungsebene in planvoll angelegten Manuskripten die Reihenfolge im Codex wiedergeben.

So enthält D-B Mus. 40021 einen in vier Kategorien angelegten Index (»Offitia – Muteti et alia – Magnificat – Cantica. hymni sequentie«). Bereits Martin Just hat nachdrücklich darauf verwiesen, dass diese Gruppierung nicht weit von Tinctoris' bekannter Unterscheidung von Gattungen nach Stilebenen entfernt ist, in der dem »motetum« die mittlere Lage zwischen »missa« und »cantilena« zukommt.⁷⁰ Dabei ist wohl für den Besitzer der Berliner Handschrift auch eine Definition der Motette ex negativo anzunehmen.⁷¹ Die übrigen Kategorien sind

67 Kenneth Kreitner, »Ave festiva ferculis« and Josquin's Spanish Reputation«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 128 (2003), S. 1–29.

68 L. Lütteken, Wege zur Musik (wie Anm. 4), S. 30. Zu frühen Beispielen (und der Gattungsordnung »motez« / »balades et rondeaus« des Trémoille-Manuskripts) s. Margaret Bent, »Indexes in Late Medieval Polyphonic Music Manuscripts. A Brief Tour«, in: *The Medieval Book. Glosses from Friends & Colleagues of Christopher De Hamel*, hrsg. von James H. Marrow, Richard A. Linenthal und William Noel, Houten 2010, S. 196–207: S. 199.

69 Ebda., S. 31f.

70 M. Just, Der Kodex Berlin (wie Anm. 33), S. 43–45, 52–55.

71 Ebda., S. 54f.

deutlicher und vor allem über ihren liturgischen Ort bestimmbar; unter ›Motetten und anderes‹ kann jedoch eine Vielzahl von Stücken fallen. Der Berliner Index bestätigt also eine Tendenz, unter ›Motetten‹ eher Stücke ohne konkrete liturgische Festlegung zu verstehen.

Die späte Handschrift E-TZ Ms. 2/3 hat eine vergleichbare, zweifarbig geschriebene »Tabla«, in der die Gattungsüberschriften und Komponistennamen rot ausgezeichnet sind:⁷² »Hymnos – Magnificas a tres – Magnificas a quatro – Asperges – Missas a tres – Missas a quatro – Resposos pro defunctis – Salves – Alleluyas a tres boses – Motetes a tres – Motetes a quatro – Lamentationes a quatro«. Sie ist also wiederum nach liturgischen Gattungen geordnet und nimmt, soweit nötig, die Stimmenzahl als zusätzliches Unterscheidungsmerkmal zur Untergliederung auf.

Ähnlich wie die spanischen Quellen präsentieren sich auch einige aus Frankreich stammende Quellen – GB-Cmc, Ms. 1760 ist ebenfalls strikt nach geistlichen und weltlichen Texten getrennt, wie auch später die Newberry-Oscott-Stimmbücher, die nach zwei Gruppen Motetten (4- bzw. 5- bis 6-stimmig) die Madrigale anschließen und zahlreiche Motetten mit politischen Bezügen (also: ›regionale‹ Besonderheiten) beinhalten.⁷³ GB-Cmc 1760 entstand dabei für einen englischen Empfänger und kann auf ca. 1509 datiert werden.⁷⁴ Auffällig ist die Gliederung der »Tabula huius codicis«⁷⁵: Über dieser Überschrift erscheint »In laudem celestie regine«, die Überschrift selbst findet ein Gegenstück in der »Tabula Carminum« für den französischen Teil der Sammlung; dazwischen steht die Gruppe »Tabula alioru[m] v[er]bor[um] a3«, die ebenfalls noch Motetten, aber in reduzierter Stimmenzahl enthält.⁷⁶ Der französische bzw. Pariser Ursprung manifestiert sich in der Bedeutung von Antoine de Févin und Mathieu Gascongne (für die die Handschrift die Hauptquelle darstellt) und der Präsenz anderer mit dem französischen Königshof verbundener Komponisten wie Johannes Prioris, Johannes Mouton und Josquin.⁷⁷ Die marianische Inschrift

72 Autores hispanos (wie Anm. 65), S. 17–21.

73 Vgl. Theodore Dumitrescu, *The Early Tudor Court and International Musical Relations*, Aldershot 2007, insbes. S. 121–123.

74 *Cambridge, Magdalene College Pepys MS 1760*, eingeleitet von Howard Mayer Brown, New York 1988 (Renaissance Music in Facsimile, 2).

75 Ebda., fol. 2^v–3^v.

76 Févin, *O preclara stella maris*; Gascongne, *Dulcis mater dulci nato*; Prioris, *Ave Maria gratia dei*; Févin, *Inclita pura sanctissima virgo*; Gascongne, *Nigra sum*; Obrecht, *Parce domine populo meo*.

77 Siehe Cambridge, Magdalene College (wie Anm. 73). fol. v–vi.

passt auf jeden Fall zum ersten Teil der Motetten; dass er systematisch angelegt ist, zeigt sich auch daran, dass erst später und en bloc andere Texte oder Heilige erscheinen.

Soweit sich dies anhand der vorgestellten kleinen Auswahl von Fällen schlussfolgern lässt, bleibt also die Gattungsunterscheidung in den unterschiedlichen Handschriftentypen einigermaßen stabil: Die unterschiedlichen Zweckbestimmungen der Manuskripte haben damit zumindest wenig Auswirkungen auf die Motettendefinition; sie bleibt auf die nichtliturgischen Werke fokussiert. Ähnliche Hinweise auf eine Trennung von liturgischer Verwendung und Motettenrepertoire lassen sich auch in ›privateren‹ Quellen wiederfinden. Sie deutet sich auch in F–Pn, Rés. Vm⁷ 676 an:⁷⁸ Im Oktober 1502 wurde dieses Manuskript wahrscheinlich für einen jungen Sänger angelegt (der Name Ludovicus Millias erscheint auch in Anredeform und ersetzt eine »Sopranus«-Angabe); bekannt ist es vor allem für die hier überlieferten Frottole, und an einigen Texten lassen sich regionale Bezüge zu Ferrara beobachten. Die Komponisten stammen ebenfalls allerweitestgehend aus dieser Region.⁷⁹ Unter den Kompositionen mit lateinischem Text (von insgesamt 15 sind neun marianischen Inhalts) fällt auf, dass zu einigen liturgische Angaben notiert wurden,⁸⁰ vermutlich um sie von den freien (also eigentlichen?) Motetten zu unterscheiden – die sich dann auf *Gratis accepistis* mit den von Bridgman konstatierten savonarolischen Bezügen, den textlosen Isaac-Satz *Absque verbis*, Agricolas *Si dedero* und gegebenenfalls die anonymen Antiphonen beschränken würden. Um 1530 bis 1540 dürfte die handschriftliche Ergänzung zu einem zeitgenössischen Verdelot-Sammelband entstanden sein (F–Pn, Rés. Vmd. 32); es ist ein Anhang zu einer Sammlung von gedruckten Alt-Stimmbüchern von Verdelot-Drucken mit Madrigalen und Motetten. Auf 17 Madrigale folgen ein lateinischer weltlicher Text (*Incipit mesti litui querela*), sechs Motetten (*Aspice domine*, Jacquet; *Si bona suscepimus*, Verdelot; *Nigra sum*, Lhéritier; *Verbum iniquum*; *Si quis diligit me*, Maistre Jhan; *Salvum me fac domine*) und ein (bis auf den Beginn *Olae*⁷) untextiertes Stück. In der Quelle

78 Nanie Bridgman, »Un Manuscrit Italien du début du XVI^e siècle à la Bibliothèque nationale (Département de la musique, Rés. Vm.7 676)«, in: *Annales Musicologiques* 1 (1953), S. 177–267 und 4 (1956), S. 259–261.

79 Ebd., S. 184.

80 Neben drei *Magnificat* sind die mit Verwendungsangaben versehenen Stücke: *Benedictus* (Faksimile S. 10) »In Matutina ad laud. psal.« / zu *O gloriosa regina* »Laus Virginis marie«; textiert nur Cantus, *Alleluia* (S. 84) »in resurrectione«, *Benedicamus* (S. 88) »pascale«; zu *Sumens illud ave* »Hymnus in festis Virginis marie« (S. 178); *Kirie eleison* (S. 184), mit Litanei »et sic procedit per ordinem de sanctis in sc. is usque in finem«; weiterhin sind drei *Magnificat* (36, 57, 63) enthalten; Bridgman zählt *Sumens illud ave* (84) als »motet pour l'annonciation«.

ist nur zu Verdelot der Autornamen angegeben. Die Auswahl an Texten für die Motetten deutet aber wieder auf ein Andachtsinteresse hin (hier allerdings in Absetzung von weltlichem Madrigalrepertoire), möglicherweise sogar mit reformatorischem Akzent.

Wir haben für das 16. Jahrhundert eine bessere Vorstellung davon, wie dort Autorisierungsstrategien für Repertoire verlaufen können: Publikation im Druck ist einer der wichtigen Faktoren – und es ist naheliegend, seit dem ›Ereignis Petrucci‹ tatsächlich einen Wandel der Rezeption anzunehmen (auf diesen Impuls folgen dann etwas später in Deutschland normative Publikationen wie der *Liber selectarum cantionum* von 1520 oder das *Novum et insigne opus musicum*), der unter anderem die seit dem 15. Jahrhundert auch in den Handschriften zunehmende systematische Autorzuweisung fördert (bezeichnenderweise existieren keine vollständig anonymen Mess- und Motettendrucke; selbst die Angabe ›incerti auctoris‹ versucht diese Leerstelle prinzipiell zu füllen).⁸¹ Im publizierten Material bestehen dann vermutlich durchgehend zwei Stränge nebeneinander: einerseits Anthologien oder affirmative Gesamtausgaben (die einem Kernrepertoire zuzurechnen wären) sowie Werke, die mehrfach aufgelegt wurden und auf bestehende Nachfrage seitens möglicher Käufer hoffen konnten – und andererseits regionale und lokale Perspektiven und Seitenzweige. Für diesen Anteil des Repertoires stehen die oft einzige Veröffentlichung bleibenden Einzeldrucke lokaler Komponisten, die eingestreuten Publikationen von Schülern in Veröffentlichungen ihrer Lehrer, ›vanity prints‹, die durch einen Patron finanziert wurden und daher nicht auf eine Nachfrage reagierten, sondern eher dem Wunsch nach Dokumentation des Singulären gehorchten. In den Handschriften sind entsprechende Typen schwieriger zu unterscheiden, da Auftraggeberschaft und Adressaten in der Regel schlechter zu erkennen sind.

Diese Zirkulations-Phänomene können durch wertende Autoritäten verstärkt werden, durch Kanonisierung von Beispielen bei Theoretikern und die Bestätigung einer relevanten Auswahl durch wiederholte Zitierung als Exempel – die Rezeption Josquins als Muster mit einem relativ kleinen Kernrepertoire seiner eigenen Motetten bietet dafür gute Beispiele. Gerade sein *Ave Maria... virgo serena* hingegen wirft mit seiner beständigen Präsenz in den Handschriften und

81 Michele Caella, »›Praestantissimi artifices‹: Musikalische Autorschaft in der Druckkultur der deutschsprachigen Länder (ca. 1507–1550)«, in: *Niveau Nische Nimbus. Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen*, hrsg. von Birgit Lodes, Tutzing 2010 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte, 3), S. 113–133: S. 116.

dem Fortleben in den Drucken die Frage auf, in welchem Verhältnis seine Kernrepertoire-Qualität zur Kanonisierung des mit dem Autornamen Josquin verbundenen Idioms steht. Diese Vermutung, dass ein zusätzliches Kanonisierungsphänomen ausschlaggebend war, scheint durch ein Gegenbeispiel gestützt zu werden: Ein weiteres marianisches Stück, Compères *Ave Maria*, erweist sich in den Jahren um 1500 als ebenso dominant – verschwindet aber, trotz der Aufnahme in Petruccis *Motetti A*, nach E-Tc 21 (um 1540) und der Sicher-Tabulatur (CH-SGs 530, 1521–1531), aus den Quellen. Diese Motette hat aber nicht nur eine gewisse Vorbildfunktion für Josquins Satz gehabt, sondern wohl durch ihre Art der Kombination von textlichem und musikalischem Material grundsätzlich paradigmatische Qualitäten für den Austausch von (nord- und südeuropäischen) kompositorischen Idiomen gehabt.⁸² Dass sie dennoch in den Hintergrund trat, mag damit erklärbar sein, dass sie keine Josquin entsprechende Resonanz in anderen Medien fand. Auch Compères übrige Motetten zeigen durchaus ähnliche Überlieferungsmuster, so dass auch hier ihrem möglichen Modellcharakter für die betrachtete Zeit weiter nachgegangen werden sollte.⁸³

Gleichzeitig illustriert ein anderes Stück des Kernrepertoires, Agricolas *Si dedero*,⁸⁴ dass dennoch die Gattungszuordnung als Motette in vielen Quellen nicht im Vordergrund steht: Dieser Satz ist meistens nur mit Textmarken überliefert (in 21 Quellen bis ca. 1530 erscheint er nur zweimal vollständig textiert, dreimal zumindest mit einer textierten Stimme),⁸⁵ zudem entwickelt sich ein Netzwerk von kompositorischen Nachahmungen (*Si bibero*, *Si dormiero* etc.)⁸⁶ Damit ist er musikalisch Kernrepertoire, lässt jedoch seinen ursprünglichen Gattungskontext unklarer werden. Vergleichbar, allerdings unter gewissermaßen umgekehrten Vorzeichen, scheint auch die Tatsache, dass Agricolas *Caecus non*

82 Zu Umfeld und Kontexten vgl. Jennifer Bloxam, »La Contenance Italienne«: The Motets on »Beata es Maria« by Compère, Obrecht and Brumel«, in: *Early Music History* 11 (1992), S. 39–89.

83 Die wichtigsten Nachweise wären: *Sile fragor*: CZ-HKm II A 7, E-Bc 454, I-Rvat 15, I-Rvat 234, RISM 1502¹ (*Motetti A*). *Ave Maria gratia plena*: CH-SGs 530, D-B 40021, E-Bc 454, E-SE s. s., E-Tc 21, I-Rvat 15, I-Rvat 234, I-Sc K.I.2, PL-Wu 5892, PL-WRu I.F.428, RISM 1502¹. *Sancte Michael*: D-B 40021, E-Bc 454, E-SE s. s., E-Tc 21, I-Rvat 234, I-Rvat 15, I-Sc K.I.12, PL-Wu 5892, PL-WRu I.F.428, RISM 1502¹. *Crux triumphans*: F-Pn 1597, I-Rvat 15, I-Fn 232, PL-Wu 5892, *Motetti A*; Rhau 1538. *Jesus dignum nomen*: I-Fn 232, I-Rvat 15, CH-SGs 463 (*Tschudi-Liederbuch*); RISM 1502¹; RISM 1538¹ (Rhau, *Selectae harmoniae*).

84 Der Text ist Psalm 131: 4 und war ursprünglich Teil einer Komplet; der gleiche Text erscheint auch im zweiten Teil von Josquins *Que vous madame/In pace*.

85 Nigel Davison, »Continental Cousins of the In Nomine Family?«, in: *The Music Review* 52 (1991), S. 1–11; Quellenübersicht S. 8–10.

86 Ebda.

indicat, das üblicherweise als textloses, wenn nicht sogar instrumentales Stück eingeordnet wird, in den ›deutschen‹ Quellen um 1500 früh und mit lateinischen marianischen Texten, also motettisch erscheint: in D–B 40021 als *Regali quam decet*, in D–LEu 1494 als *Gaude virgo splendens*, in D–Mbs 3154 als *Gaudent in celis*, in CZ–HKm II A 7 als *Ave ancilla* – Elders vermutete sogar einen Zusammenhang zwischen der Hexachordstruktur des cantus firmus und einer ›scala celestis‹.⁸⁷

Als ein deutliches Ergebnis lässt sich festhalten, dass die Quellen um 1500 Sätze über Hymnen oder Proprietexte in der Regel nicht als Motetten aufgefasst haben und damit ein Bewusstsein für einen Gattungsunterschied bestanden zu haben scheint. Womöglich wäre es daher ein sinnvolles Kriterium, mehrdeutige Texte im Rahmen einer Quelle gemäß ihrer Lokalisierung als liturgisches oder nichtliturgischen Repertoire als »Motette« zu interpretieren. Die Kombination von Kernrepertoirestücken mit der lokalen und regionalen Produktion kann dann darüber hinaus Aufschluss über die Modellfunktion der jeweils zugänglichen Kernrepertoiresätze als normativen Faktoren geben.

87 Willem Elders, *Symbolic Scores. Studies in the Music of the Renaissance*, Leiden 1993, S.89, und zu dieser Werkgruppe insgesamt Warwick Edwards, »Agricola's Songs Without Words. The Sources and the Performing Traditions«, in *Alexander Agricola. Musik zwischen Vokalität und Instrumentalismus*, hrsg. von Nicole Schwindt, Kassel 2007 (Trossinger Jahrbuch für Renaisancemusik, 6), S.83–121.

Personenregister

- Agricola, Alexander 133, 135, 148ff.
Alberti, Leon Battista 24
Albrecht II. von Habsburg, römisch-
deutscher König (als Abrecht V.
Herzog von Österreich) 50
Ambrosius von Mailand 95
Anchieta, Juan de 144
Apel, Nicolaus 134
Aristoteles 24, 31
Augustinus 73, 77, 90
Aurelio, Giovanni 33
Baron, Hans 50
Bartholomeus da Bologna 20
Bartolomeo da Sanvito 27
Battre, H. 51
Baxandall, Michael 65, 68f.
Bellini, Giovanni 29
Bembo, Bernardo 27, 31
Bembo, Pietro 16, 18f., 22, 24, 31f.
Benjamin, Walter 18, 21
Bent, Margaret 40, 51
Bernhard von Clairvaux 69f.
Bessler, Heinrich 40f., 88
Birkendorf, Rainer 141
Blackburn, Bonnie J. 61
Blume, Clemens 44
Boethius 79
Bonaventura (Giovanni di
Fidenza) 69ff., 77, 90
Bosso, Matteo 90ff.
Botticelli, Sandro 109
Bracciolini, Poggio 27
Brassart, Johannes 41
Brunelleschi, Filippo 38
Bruni, Leonardo 50
Burstyn, Shai 95
Busnois, Antoine 9, 49, 52, 121, 129
Bussi, Giovanni Andrea 25
Calvin, Jean 94
Campagnola, Giulio 15, 17, 19, 29f., 32f.
Capello, Guglielmo 27
Castellanus, Petrus 15, 27
Cicero 19, 25, 30
Ciconia, Johannes 8, 41f., 50f.
Clemens non Papa 133
Compère, Loyset 49, 53, 55, 135, 137f.,
140, 142ff., 150
Cortese, Paolo 130
Cubells, Père 144
Dalua (de Alba, Alonso Perez) 145
Dammann, Rolf 9
Dante Alighieri 31
David von Augsburg 90
Decembrio, Angelo 26f.
Demosthenes 30
Donato, Girolamo 31f.
Donatus 25
Dreves, Guido Maria 44
Dufay, Guillaume 7ff., 11, 13, 36, 38ff.,
45ff., 49ff., 53, 62, 65, 121f.
Dunstable, John 7f., 41, 48, 51, 55, 62,
88
Dürer, Albrecht 18, 27, 29
Elders, Willem 151
Erasmus von Rotterdam (Desiderius
Erasmus) 18
E. S., Meister 22ff., 27
Escobar, Pedro de 145
Eugen IV., Papst 8, 47
Feragut, Beltrame 42, 50
Févin, Antoine de 133, 147
Ficino, Marsilio 92, 109
Filelfo, Francesco 25
Finck, Heinrich 136
Folengo, Teofilo 131
Frank, Bartholomeus 50, 138
Frye, Walter 8, 36f., 53, 55, 76
Gardano, Antonio 124
Gascogne, Mathieu 147
Gauricus, Pomponius 30

- Geiler von Kaisersberg 21
»G. F.« 138
Ghiselin, Johannes 135, 137
Giorgione (Giorgio da Castelfranco) 29
Gonzaga (Familie) 17
Gregor von Nyssa 90
Gregoris, Giovanni de 17
Gregoris, Gregorio de 17
Greiter, Matthias 130
Grenon, Nicolas 41
Griffo, Francesco 16f., 27, 30f.
Guarino Veronese 27
Gülke, Peter 125
Gutenberg, Johannes 24f.
Hammerschmidt, Jennifer 110
Harrison, Frank Llewellyn 40
Haydn, Joseph 82
Heinrich IV., König von England 100
Heintz, Wolfgang 130
Herbenus, Matthias 93f.
Homer 30
Hubertus de Salinis 42
Hugo, Victor 18
Hyatt Mayor, Alpheus 21
Ignatius von Loyola 87
Illarius, Johannes 144
Illing, Karl-Heinz 114
Isaac, Heinrich 62, 105ff., 135f., 138,
140f., 145, 148
Israhel van Meckenem 23
Jacquet von Mantua 148
Johannes XXIII., Papst 49f.
Johannes de Quadris 9, 121
Johannes de Lymburgia 42
John of Lancaster, Herzog von
Bedford 51
Josquin Desprez 38, 40, 65, 109, 130f.,
133ff., 137f., 140f., 144ff., 147, 150
Just, Martin 135, 146
Kandinsky, Wassily 18
Kirsch, Winfried 114
Kolb, Anton 17
Konrad von Sweynheym 25
Kethan, Johannes 17
Krautheimer, Richard 20
Kreitner, Kenneth 146
Laktanz 25
Lampertus, Johannes 26f.
Lang, Matthäus 137
Lantins, Arnold de 42
Lantins, Hugo de 42
Lascaris, Constantinos 31
Lasso, Orlando di 133
Legrant, Guillaume 7
Leo X., Papst 32f.
Leopold, Nicolaus 133f., 137
Lhéritier, Jean 143, 148
Ludwig II. (Louis de Male), Graf von
Flandern 50
Luther, Martin 130
Lütteken, Laurenz 65, 146
Maffei, Celso 77, 90, 92, 110
Maistre Jhan 148
Manetti, Giannozzo 75
Mantegna, Andrea 17, 29f.
Manutius, Aldus 15ff., 25, 27, 30ff.
Marc, Franz 18
Margarete von Anjou 7
Martin V., Papst 7
Martini, Johannes 135
Medici, Lorenzo de' 92
Meinholz, Josef 114
Meister der Lucialegende 35, 55
Meister mit dem gestickten Laub 37
Millias, Ludovicus 148
Montanus, Jacobus 124
Mouton, Jean 143, 147
Nikolaus V., Papst 26
Nikolaus von Kues (Cusanus) 24f.
Ninot le Petit 141f.
Obrecht, Jacob 135, 141, 144f.
Ockeghem, Johannes 9, 49, 55, 121,
130
Origenes 90
Ornithoparchus, Andreas 130
Pannartz, Arnold 25
Peñalosa, Francisco de 144f.
Perino del Vaga 28
Petrarca, Francesco 16, 27, 31
Petrejus, Johannes 124
Petrucci, Ottaviano 10, 15ff., 19, 24, 27,
30ff., 140, 149f.

- Petrus de Alliaco 70ff., 74, 77, 80, 87
 Petrus de Monte 144
 Petrus Wilhelmi von Graudenz 10, 48
 Piccolomini, Enea Silvio 24
 Pico della Mirandola, Giovanni
 Francesco 19, 92
 Pietzsch, Gerhard 37
 Pierre d'Ailly (s. Petrus de Alliaco)
 Pius II., Papst 24
 Platon 20
 Plinius d. Ä. 27
 Plummer, John 96, 99
 Poliziano, Angelo 92
 Power, Lionel 55
 Prioris, Johannes 147
 Pyamour, John 100
 Pythagoras 79
 Quintilian 24
 Raffael (Raffaello Sanzio) 28f., 32f., 94
 Raimondi, Marcantonio 17ff., 29, 32
 Ramos de Pareja, Bartolomé 129
 Regis, Johannes 9, 129
 Reusch, Johannes 130
 Rhau, Georg 141
 Ribera, Antonio de 144
 Rimbertainus, Bartholomaeus (Rimbertaini,
 Bartolomeo) 77ff., 80, 90
 Ritter, Andreas 48
 Ros-Fábregas, Emilio 143f.
 Rudolf von Biberach 90
 Rupsch, Conrad 138
 Savonarola, Girolamo 77, 94
 Schering, Arnold 88
 Schönberg, Arnold 18
 Senfl, Ludwig 141f.
 Sigismund von Luxemburg, römisch-
 deutscher Kaiser und König von
 Ungarn 51
 Sixtus IV., Papst 61
 Snow, Robert 54
 Sölle, Dorothee 118
 Spataro, Giovanni 143
 Staehelin, Martin 139
 Steno, Michele 51
 Stoltzer, Thomas 130
 Strohm, Reinhard 134f.
 Thomas von Aquin 77
 Thomas, Jennifer 131f., 142
 Thukydidēs 26
 Tinctoris, Johannes 16, 43, 73, 74, 76,
 80, 93, 113f., 116, 128ff., 146
 Touront, Johannes 55
 Tromboncino, Bartolomeo 29f.
 Ungaro, Jacomo 17
 Valla, Lorenzo 26f.
 Vanneo, Stefano 130
 Vasari, Giorgio 28ff.
 Verardus, Conradus 24
 Verdelot, Philippe 133, 148
 Vergil 19, 30
 Walter, Johann 130
 Warnke, Martin 65
 Weerbeke, Gaspar van 100ff., 110, 135,
 138, 142ff.
 Weyden, Rogier van der 110
 Wiczorek, Ryszard J. 139
 Wiesenfeldt, Christiane 96
 Willaert, Adrian 143
 Wylkynson, Robert 81ff.
 Zwingli, Huldrych 94

Die Kunst des Ensemblespiels



»... eine verlässliche,
kluge, zur Weiterarbeit
anstiftende Studie...«
(Concerto)

Kai Köpp
**Handbuch
historische
Orchesterpraxis**

**Barock – Klassik –
Romantik**

377 Seiten; gebunden
ISBN 978-3-7618-1921-0

Dieses Handbuch bietet einen Überblick über die Kunst des Ensemblespiels in Barock, Klassik und Romantik. Behandelt werden die Themen Besetzung, Aufstellung und Orchesterleitung, im Zentrum steht aber die Frage nach der Spielpraxis: Wie versteht ein Orchestermusiker des 17. bis frühen 19. Jahrhunderts die Anweisungen in seiner Orchesterstimme, und wie führt er sie aus?

Durch diesen neuen Fokus ist das Buch auch als ein Grundkurs in historischer Aufführungspraxis zu verstehen. 14 Fallbeispiele aus drei Epochen eröffnen zudem die Möglichkeit, die Informationen aus den zeitgenössischen Repertoires heraus zu erschließen.



Bärenreiter
www.baerenreiter.com