

troja 2012

Musikalische Performanz
und päpstliche Repräsentation um 1500

Jahrbuch für Renaissancemusik

Band 11 2012

Herausgegeben von Jürgen Heidrich,
Klaus Pietschmann und Nicole Schwindt

Musikalische Performanz und päpstliche Repräsentation in der Renaissance

Herausgegeben
von
Klaus Pietschmann



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Praha

Die Drucklegung des Bandes wurde dankenswerterweise von der
GERDA HENKEL STIFTUNG, Düsseldorf, 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.

© 2014 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Umschlaggestaltung: Richter Werbeagentur GmbH (unter Verwendung des Freskos
Allegorie der Musik von Pinturicchio, Rom, Vatikanpalast, Appartamento Borgia,
Abdruck mit Genehmigung des Servizio Fotografico Vaticano)
Satz: Stephan Münch
Druck und Bindung: Beltz Bad Langensalza GmbH, Bad Langensalza
ISBN 978-3-7618-2363-7
www.baerenreiter.com

Inhalt

Einführung	7	Klaus Pietschmann
<hr/>		
»Pastoris vita exemplum est aliis« – Päpstliche Repräsentation als Instrument der Kirchenreform	17	Nikolaus Staubach
»Suavibus plena sonis et cantibus« – Musik in der römischen Kunst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts	45	Philine Helas
Klingende ›maiestas papalis‹ zwischen Hermeneutik und Präsenz – Raum-, Zeit- und Medialitätskonzepte papstbezogener Kompositionen um 1400	91	Fabian Kolb
Mit Pauken und Trompeten – Strategien und Dokumentation des zeremoniellen Einsatzes von Musik am Papsthof des ausgehenden 15. Jahrhunderts	139	Melanie Wald-Fuhrmann
Die Verschriftlichung des Ephemereren – Zur Überlieferung von Gelegenheitsmusik im Fondo Cappella Sistina	155	Thomas Schmidt-Beste
Zwischen kirchlicher Liturgie und korporativer Frömmigkeitspraxis – Motetten am Papsthof der Renaissance	185	Jörg Bölling
Weerbeke at Rome – The Making of a Papal Composer	227	Agnese Pavanello
<hr/>		
Freier Beitrag		
Neoplatonismus und musikalische Erzählung – Bemerkungen zum ästhetischen Hintergrund der niederländischen Fantasie für Tasteninstrumente um 1600	253	Arnfried Edler
Register	279	

Klaus Pietschmann

Einführung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

12 Zitiert nach: ebda., S. 13.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nikolaus Staubach

»Pastoris vita exemplum est aliis« Päpstliche Repräsentation als Instrument der Kirchenreform*

Seit Benedict XIV. machen die Päbste bisweilen Promenaden zu Fuße in der Stadt, die zu ihrer Zerstreung und Gesundheit so nöthig sind. Der Stolz der Römer ist aber so groß, daß ihnen diese Spaziergänge sehr mißfallen, weil solche nach ihrer Meynung die päpstliche Würde herabsetzen. Sie scheuen sich in derjenigen Person, die ihnen hier irdische, und nachher jenseit des Grabes auch himmlische Freuden verschaffen kann, einen Menschen zu erblicken, der so wie sie zu Fuße geht. Diesen Gedanken der Ähnlichkeit zu schwächen, war sonst immer die päpstliche Politik, daher man auch die sonderbare Ceremonie einführte, daß die Päbste nicht allein bey Feyerlichkeiten, sondern sogar bey dem Gottesdienst in der Kirche, von einem Altar zum andern auf Menschenschultern getragen werden.¹

Der ehemalige preußische Offizier Johann Wilhelm von Archenholz, der einige Jahre früher und erheblich weniger enthusiastisch als Goethe Italien bereist hat, registriert hier nicht ohne Ironie, wie die Päpste seiner Zeit durch das Missverhältnis zwischen fürstlicher Repräsentationspflicht und bürgerlichem Rekreationsbedürfnis ihre Reputation bei den Stadtrömern gefährdeten. Ganz ähnlich wie diese Kritiker hatte sich rund dreieinhalb Jahrhunderte zuvor der Florentiner Lapo da Castiglionchio über die Vorstellung mokiert, ein Papst solle sich in buchstäblicher Nachfolge Jesu wie ein gewöhnlicher Mensch fortbewegen:

Wer wäre heutzutage so fromm, so heilig, so von der Volksmeinung unberührt, dass er einen Papst, der in schlichtem Gewand mit wenigen schäbigen Begleitern barfuß oder auf einem Esel daherkäme wie die alten Väter, auch nur aufsuchen oder anreden wollte, von Verehrung oder Unterwerfung ganz zu schweigen? Wer würde ihm nicht seine Eignung zum päpstlichen Titel und Rang absprechen, wer nicht sein Erscheinen mit Spott und Gelächter begleiten?²

* Dieser Beitrag ist entstanden, bevor durch die Resignation von Papst Benedikt XVI. und den Amtsantritt seines Nachfolgers der hier behandelte Gegensatz päpstlicher Repräsentationsstile eine unerwartete Aktualität erhielt. Gegen den allgemeinen Beifall, mit dem dieser Wechsel begrüßt wird, verdient die Tradition der »majestas papalis« eine besondere Würdigung.

1 Johann Wilhelm von Archenhol[t]z, *England und Italien*, 5 Bde., Leipzig 1787, Bd. 5, S. 144.

2 Christopher S. Celenza, *Renaissance Humanism and the Papal Curia. Lapo da Castiglionchio the Younger's »De curiae commodis«*, Ann Arbor 1999 (Papers and Monographs of the American

Lapos provokante Fragen führen in das Zentrum jener breiten und vielstimmigen Kontroverse über die Zukunft der Kirche, die in der Epoche zwischen Schisma und Reformation die abendländische Christenheit bewegte. Sein Dialog »Über die Annehmlichkeiten der römischen Kurie« (*De curiae commodis*), den er im Sommer 1438 in Ferrara verfasst und dem Papstneffen Francesco Condulmer gewidmet hat, markiert nicht nur eine entscheidende Phase im Konflikt Eugens IV. mit dem Basler Konzil, sondern steht zugleich paradigmatisch für die gegensätzlichen Strategien und Argumente zur Reform oder Restauration des in seiner moralischen Autorität erschütterten und in seinen materiellen Ressourcen bedrohten kirchlichen Leitungsamtes.

Seit den Jahrzehnten des Avignon-Papsttums hatten sich die allgegenwärtigen Klagen über Missstände in der Kirche immer stärker auf den kurialen Fiskalismus mit seinem Gebührensystem und der als simonistisch empfundenen Praxis der Ämter- und Pfründenvergabe fokussiert, so dass der Papsthof schließlich zum Inbegriff von Habgier und Verschwendung, Luxus und Laster werden konnte. Im Ruf nach einer »Reform an Haupt und Gliedern« fand diese Kritik ihren emblematischen Ausdruck. Die von der Paulinischen Organ-Metaphorik (1 Cor. 12,12–27) inspirierte Devise *in capite et membris* legte die Erwartung nahe, dass die Heilung des Hauptes eine Genesung des Leibes der Kirche zur Folge haben werde.³ Und in der Tat lassen sich im Reformdiskurs des 15. Jahrhunderts verschiedene Modelle oder Konzeptionen ausmachen, die einen Wirkungszusammenhang zwischen *caput* und *membra* beschreiben. Gemeinsam ist ihnen die Annahme, dass eine Reform von Papst und Kurie das Ansehen Roms wiederherstellen und die Christenheit zum besseren verändern könne, wenn sie in Stadt und Erdkreis mit den Medien der Repräsentation und Kommunikation publik gemacht würde.⁴ Da diese Modelle allerdings in der Überlieferung weder explizit be-

Academy in Rome, 31), cap. VIII 48, S. 214: »Quis enim his temporibus est tam religiosus, tam sanctus, tam a vulgi opinione abhorrens, qui pontificem humili veste, paucis comitibus et iis quidem sordidis et nudis pedibus incedentem vel asello insedentem more priscorum patrum non dico venerari atque adorare velit, sed adire aut alloqui? Quis qui pontificis nomine et honore dignum putet, qui non risu praetereuntem cavillisque prosequatur?«

3 Vgl. Karl Augustin Frech, *Reform an Haupt und Gliedern. Untersuchung zur Entwicklung und Verwendung der Formulierung im Hoch- und Spätmittelalter*, Frankfurt am Main u. a. 1992 (Europäische Hochschulschriften, Reihe III, Bd. 510).

4 Vgl. zum Folgenden Nikolaus Staubach, »Honor Dei« oder »Bapsts gepreng«? Zur Reorganisation des Papstzeremoniells in der Renaissance«, in: *Rom und das Reich vor der Reformation*, hrsg. von Nikolaus Staubach, Frankfurt am Main u. a. 2004 (Tradition – Reform – Innovation, 7), S. 91–136; ders., »Zwischen Basel und Trient. Das Papstzeremoniell als Reformprojekt«, in:

nannt noch systematisch umrissen und abgegrenzt sind, müssen sie aus programmatischen Texten unterschiedlicher Provenienz und Zeugnissen der päpstlichen Herrschaftspraxis abstrahiert werden. Dabei bietet es sich an, nach Inhalt und Funktion in idealtypischer Vereinfachung drei Reformmodelle zu unterscheiden:

1. Virtus-Repräsentation, ein Assimilationsmodell;
2. Majestas-Repräsentation, ein Distinktionsmodell;
3. Indulgenz-Propaganda, ein Partizipationsmodell.

I. Virtus-Repräsentation – ein Assimilationsmodell

Mit der Forderung an den Papst, seine Lebensführung so zu gestalten, dass er und sein Hof zum sittlichen Vorbild und Muster für alle Christen werden könnten, kam ein Grundsatz antiker Herrscherethik zu neuer Beachtung, der seit der Patristik für die Inhaber geistlicher Leitungsämter galt und im Frühmittelalter auch auf Könige und Fürsten übertragen worden war.⁵ Seine prägnanteste Formulierung sind die im Mittelalter sprichwörtlich gewordenen Claudian-Verse: »Componitur orbis/ regis ad exemplum. Nec sic inflectere sensus/ humanos edicta valent, ut vita regentis« – »Der Erdkreis formiert sich nach dem Beispiel des Königs, und kein Gesetz vermag den Sinn der Menschen so zu beeinflussen wie das Leben des Herrschers.«⁶

Demnach folgt aus der Sonderstellung des Pontifex als öffentlicher Person und der normativen Kraft seines Beispiels nicht nur der kategorische Imperativ, dass er keine moralischen Freiheiten in Anspruch nehmen darf, die dem gewöhnlichen Menschen versagt sind. Vielmehr hat seine demonstrativ zur Schau gestellte Tugend auch einen aktiv bessernden Einfluss auf

Nach dem Basler Konzil. Die Neuordnung der Kirche zwischen Konziliarismus und monarchischem Papat (ca. 1415-1475), hrsg. von Jürgen Dendorfer und Claudia Märtil, Münster 2008 (Pluralisierung & Autorität, 13), S. 385–416; ders., »Virtus oder Majestas? Kurialer Luxus als Kontroversthemata im Reformdiskurs des 15. Jahrhunderts«, in: *Pompa sacra. Lusso e cultura materiale alla corte papale nel basso medioevo (1420-1527)*, hrsg. von Thomas Ertl, Rom 2010, S. 55–85.

- 5 Zur Tradition dieses Ideals vgl. Nikolaus Staubach, *Rex christianus. Hofkultur und Herrschaftspropaganda im Reich Karls des Kahlen*, Teil II, Köln u. a. 1993 (Pictura et Poesis, 2/II), S. 11–19; ders., »Quasi semper in publico. Öffentlichkeit als Funktions- und Kommunikationsraum karolingischer Königsherrschaft«, in: *Das Öffentliche und Private in der Vormoderne*, hrsg. von Gert Melville und Peter von Moos, Köln u. a. 1998, S. 577–608: S. 578f.; ders., »Einführung«, in: *Exemplaris Imago. Ideale in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von Nikolaus Staubach, Frankfurt am Main u. a. 2012 (Tradition – Reform – Innovation, 15), S. 7–16.
- 6 Claudian, *De quarto consulatu Honorii*, v. 299–301. Vgl. *Proverbia sententiaeque latinitatis mediæ aevi*, hrsg. von Hans Walther, Bd. 4, Göttingen 1966, S. 555, Nr. 26481.

das Volk und ist somit ein wesentliches Element seiner päpstlichen Herrscherfunktion. Der Hirt soll nicht den Abstand zur Herde möglichst vergrößern, sondern muss die Gläubigen sich angleichen, so dass sie gewissermaßen alle sagen können: ›Wir sind Papst‹.

Es ist kein Zufall, dass die Virtus-Repräsentation in den Forderungskatalogen der konziliaren Bewegung eine besondere Rolle spielt.⁷ Schon das Kirchenreform-Programm, das Pierre d'Ailly im Spätjahr 1416 auf dem Konstanzer Konzil vorlegte, macht die prägende Wirkung moralischer Vorbildlichkeit zum Kernargument und Leitmotiv.⁸ Grund für den desolaten Zustand der Kirche sei der Verfall der Sitten: »In jedem Stand, ob geistlich oder weltlich, hat sie die Schönheit der Tugenden von sich geworfen und ist in die Schändlichkeit aller möglichen Laster verfallen.«⁹ Um das schlechte Ansehen der römischen Kurie, ihre *infamia*, zu tilgen, sei eine Verhaltensänderung notwendig, heißt es dann. Ein Wort Augustins soll die Bedeutung der moralischen Reputation unterstreichen: »Qui famam suam negligit, crudelis est« – »Grausam ist, wer nicht auf seinen guten Ruf achtet.«¹⁰ Was damit gemeint ist, zeigt der Kontext des Zitats: Tugend und moralische Integrität dürfen nicht persönlicher Besitz des eigenen Gewissens bleiben, sondern müssen bekannt gemacht und zur Nachahmung für andere bereitgestellt werden.¹¹

Angesichts der Tatsache, dass der Finanzbedarf der römischen Kurie zu den allgemein am stärksten beklagten Missständen gehört, fordert der Kardinal eine drastische Reduzierung des Aufwands für pompöse Standesreprä-

7 Vgl. etwa Johannes Helmrath, »Reform als Thema der Konzilien des Spätmittelalters«, in: *Christian Unity. The Council of Ferrara-Florence 1438/39-1989*, hrsg. von Giuseppe Alberigo, Leuven 1991 (Bibliotheca Ephemeridum Theologicarum Lovaniensium, 97), S. 75–152; ders., »Theorie und Praxis der Kirchenreform im Spätmittelalter«, in: *Rottenburger Jahrbuch für Kirchengeschichte* 11 (1992), S. 41–70; Alexander Patschovsky, »Der Reformbegriff zur Zeit der Konzilien von Konstanz und Basel«, in: *Reform von Kirche und Reich zur Zeit der Konzilien von Konstanz (1414-1418) und Basel (1431-1449)*, hrsg. von Ivan Hlaváček und Alexander Patschovsky, Konstanz 1996, S. 7–28; Jürgen Dendorfer, »Veränderungen durch das Konzil? Spuren der Wirkungen des konziliaren Zeitalters auf die Kurie unter Papst Eugen IV.«, in: *Das Ende des konziliaren Zeitalters (1440-1450)*, hrsg. von Heribert Müller, München 2012 (Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien, 86), S. 105–132.

8 Petrus de Alliaco, *De reformatione ecclesie*, in: *Quellen zur Kirchenreform im Zeitalter der großen Konzilien des 15. Jahrhunderts*, I. Teil, hrsg. von Jürgen Miethke und Lorenz Weinrich, Darmstadt 1995 (Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters, 38a), S. 338–377.

9 Ebda., S. 338: »Ecclesia ... in omni tam spirituali quam seculari statu abiecto decore virtutum in variam cecidit turpitudinem viciorum.«

10 Ebda., S. 342.

11 Augustinus, *Sermo* 355,1, Migne PL 39, Sp. 1569.

sensation und mahnt den Papst an seine Pflicht, nach dem Muster Christi, dessen Stellvertretung er innehat, allen seiner Leitung Anvertrauten ein Beispiel an Demut und Tugend zu geben (»*exemplum humilitatis et forma virtutis ad instar Christi*«).¹² In gleicher Weise ruft er auch die weltlichen Häupter der Christenheit dazu auf, ihr Volk nicht durch schlechte Sitten zu verderben, sondern zusammen mit ihrem Hof als Vorbild eines maßvollen und untadeligen Lebens zum Guten anzuleiten. Bekräftigt wird ihre Verantwortung mit dem einschlägigen Claudian-Vers: »*Regis ad exemplum totus componitur orbis*.«¹³ Da die Kirche eine solche moralische Reformleistung der Fürsten aber nicht erzwingen kann, muss sie sich auch in dieser Hinsicht auf ihre eigene Vorbildlichkeit verlassen – bewirken doch Beispiele mehr als Mahnworte. Und nichts ist so geeignet, die Laien zum Guten oder Schlechten zu bewegen, wie das Verhalten der Geistlichen.¹⁴

Auch auf dem Basler Konzil ist das Funktionsmodell der Virtus-Repräsentation rezipiert worden. Die heterogenen Einzelbeschlüsse der 23. Session (26. März 1436) haben ein gemeinsames Ziel: die *reformatio in capite*. Deren Notwendigkeit wird veranschaulicht mit einem der *caput*-Symbolik entsprechenden physiologisch-medizinischen Bild: »Wenn das Haupt leidend ist, greift die Krankheit bald auf den ganzen Körper über.«¹⁵ Maßgeblicher für die folgende Argumentation ist jedoch die Vorstellung eines wahrnehmungspsychologisch-moralischen Wirkungszusammenhangs zwischen der Spitze und den unteren Stufen der gesellschaftlichen Hierarchie, der seine Dynamik durch Exemplarität und Imitation, Vorbild und Nachahmung entfaltet. Für den Papst ergibt sich aus diesem Konnex die Verpflichtung, nicht nur die großen äußeren und inneren Gefährdungen der Kirche – Türkenkrieg und Konflikte der christlichen Fürsten untereinander – im Auge zu behalten, sondern sich auch um das Nächstliegende zu kümmern:

Der Papst soll sein Haus, seine Familia und die römische Kurie ... beispielhaft ordnen und wirklich reformieren, damit aus dieser Reform des Hauptes aller Kirchen die untergeordneten Kirchen einen Quell der Sittenreinheit schöpfen können. ... Denn alles was dort geschieht, wird leicht als Beispiel genommen. ... Das päpstliche Haus und die Kurie sollen wie ein reiner Spiegel sein, in den alle hineinschauen, um ihr Leben nach seinem Beispiel auszurichten.

12 Petrus de Alliaco, *De reformatione ecclesie* (wie Anm. 8), S. 350; vgl. Matth. 11,29.

13 Ebda., S. 370–372.

14 Ebda., S. 374.

15 *Conciliorum oecumenicorum decreta*, hrsg. von Giuseppe Alberigo u. a., Freiburg/Br. 1962, S. 473: »Unde fit ut languescente capite reliquum postea corpus morbus invadat.«

»Pontificalis domus ac curia tanquam speculum mundum esse debet, in quo omnes prospicientes ad eius exemplum se componant et vivant«, so heißt es wiederum in Anspielung auf das Claudian-Zitat.¹⁶ Das Postulat, durch die moralische Integrität seiner Persönlichkeit und seines Hofes normbildend für die Gesamtkirche zu wirken, impliziert, dass der Papst wie der König *persona publica* ist, die von allen gesehen und angeschaut werden kann. Das Konzept liefert also gewissermaßen eine funktionale Begründung monarchischer Repräsentation: Selbstdarstellung ist eine erste Herrscherpflicht. Die konkreten Reformforderungen der Konzilsväter entsprechen dieser Konsequenz. Der Papst soll den Christen, die ihn aus aller Welt besuchen wie ihren gemeinsamen Vater, vor allem den Armen und Unterdrückten, bereitwillig Zugang und Audienz gewähren und sich an Sonn- und Feiertagen zur öffentlichen Messfeier einfinden. Dabei geht es nicht um die Zurschaustellung von Würde und Macht, sondern um die Erfüllung jenes Programms, das durch die Namen und Titel seines Amtes – »papa« / »pater«, »pastor«, »servus servorum Dei« u.a. – vorgegeben ist. Daher soll er unangemessenen Aufwand bei sich und den Seinen unterbinden, jedoch für eine würdige Gestaltung des Gottesdienstes Sorge tragen. Entsprechendes wird auch von den Kardinälen gefordert, die gleichfalls an die Programmatik ihrer Amtsbezeichnung erinnert werden, »cardines«, Angeln und Stützen der Kirche zu sein.¹⁷

Wenn die Konzilsväter Papst und Kardinäle zu einer exemplarischen, tadelfrei-integren Lebensführung ermahnen, so ist dies zweifellos eine Reaktion auf die verbreitete zeittypische Kritik an den Zuständen der römischen Kurie. Mit ihrem Rückgriff auf das altkirchlich-frühmittelalterliche Konzept der Tugendrepräsentation setzen sie jedoch das bloß defensive Anliegen der Vermeidung übler Nachrede in eine positiv-aktive Pastoralaufgabe um. Dies geht so weit, dass sie sogar die naturgemäß dem Blick der Öffentlichkeit entzogene Intimsphäre der Kirchenfürsten nicht von der Forderung nach Vorbildlichkeit und moralischer Erbauungswirkung ausnehmen. So rezipieren sie das Dekret einer römischen Synode des Jahres 595, in dem Gregor d. Gr. bestimmte, dass zur persönlichen Bedienung des Papstes nicht mehr Laien (»pueri saeculares«), sondern nur noch Kleriker und Mönche zuzulassen seien. Nicht der Sachgehalt dieser längst obsoleten Vorschrift, sondern ihre Begründung war wohl für die Übernahme entscheidend. Da das Leben des Papstes seinen geistlichen Zöglingen als sittliches Vorbild dienen sollte,

16 Ebda., S. 473f.

17 Ebda., S. 474–480.

müssten sie ihn auch in seinem privatesten Bereich, buchstäblich aus der Kammerdienerperspektive, kennenlernen, um von seinem erzieherischen Einfluss zu profitieren.¹⁸

Das Ansehen der Kurie durch einen strengeren Lebensstil zu verbessern war eine Forderung, die auch den Päpsten einleuchten musste. So erließ Martin V. im April 1425 eine Reformkonstitution, die bereits in der Einleitung das für alle Stände der Christenheit geltende Programm moralischer Vorbild- und Erbauungsfunktion formuliert: »Was ist einer heilsamen Ausbreitung des kirchlichen Lebens förderlich, was dem Stand derer angemessen, die sich dafür einsetzen? Und wie müssen sie zur Erbauung ihrer selbst und derjenigen, für die sie ein Vorbild sind, ihr Tun und Verhalten ausrichten?«¹⁹

Da die Öffentlichkeitswirkung und die daraus folgende ethische Verantwortung einer Person der Höhe ihrer Stellung entspricht, werden die Kardinäle in besonderem Maße zu einem makellosen Lebenswandel verpflichtet. Wie das Laster selbst müssen sie auch den Anschein des Lasters vermeiden und sich den Menschen so präsentieren, dass man um ihrer Taten willen Gott zu preisen vermag. Für den Fall, dass sie den Anforderungen ihres Standes nicht genügen, droht der Papst in sarkastischer Umkehr des *exemplum*-Motivs mit Maßnahmen, die sie zu einem abschreckenden Beispiel für andere machen sollen.

Die eigene Person blieb allerdings bei den päpstlichen Reformbekundungen vorerst ausgespart. Erst im Pontifikat Pius II. kam das Thema wieder in vollem Umfang zur Geltung. Hatte Enea Silvio Piccolomini sich vor seiner Papstwahl noch als entschiedener Verteidiger eines kurialen Triumphalismus engagiert, so wurde er jetzt gewissermaßen von seiner konziliaren Vergangenheit eingeholt. Jedenfalls ist es bemerkenswert, dass die drei Entwürfe zu einer Reform der römischen Kurie, die in seinem Auftrag bzw. unter seinem Namen entstanden, allesamt das in Basel propagierte Konzept der Tugend-

18 Ebda., S. 480. Vgl. Gregor d. Gr., *Registrum* V 57a, MGH Epistolae I, S. 363. Unmittelbare Quelle für diese Bestimmung des Basler Dekrets war das *Decretum Gratiani* (c. 57 C. II q. 7), wie das anschließende Zitat aus demselben Kontext (c. 60 C. II q. 7) zeigt.

19 Johann Joseph Ignaz von Döllinger, *Beiträge zur politischen, kirchlichen und Cultur-Geschichte der sechs letzten Jahrhunderte*, Bd. 2, Regensburg 1863, S. 335–344: S. 335; Teiledition in: *Quellen zur Kirchenreform im Zeitalter der großen Konzilien des 15. Jahrhunderts*, 2. Teil, hrsg. von Jürgen Miethke und Lorenz Weinrich, Darmstadt 2002 (Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters, 38b), S. 152–163. Vgl. Birgit Studt, *Papst Martin V. (1417-1431) und die Kirchenreform in Deutschland*, Köln u. a. 2004 (Forschungen zur Kaiser- und Papstgeschichte des Mittelalters, 23), S. 375–382.

repräsentation vertreten. In besonders origineller Weise zeigt dies die Reformbulle, die Nikolaus von Kues für seinen auf die Cathedra Petri erhobenen Freund Aeneas–Pius entworfen hat.²⁰

Das Leitmotiv dieses eigenwilligen Dokuments ist der Begriff *forma*, den man hier wohl am besten mit ›Norm‹ oder ›Ideal‹ übersetzen kann. Er begegnet unter zwei gegensätzlich-komplementären Aspekten. Einerseits besteht die Gesamtheit der *ecclesia militans* aus einer Vielzahl von unterschiedlichen Lebens-Formen, die als Ämter, Stände oder Berufe durch jeweils spezifische Regeln, Initiationsriten und Verpflichtungserklärungen – Eide, Gelübde, Versprechen – definiert sind. ›Reform‹ bedeutet demnach, die Angehörigen aller Standesgruppen der Christenheit zu der für sie verbindlichen *forma vivendi* zurückzuführen und anzuhalten, wie es der programmatisch gedeuteten Etymologie ihrer verschiedenen Amtstitel und Standesbezeichnungen entspricht. Andererseits sind alle Christen als Träger des Christus-Namens unterschiedslos dazu berufen, christusförmig zu werden. In diesem Sinne ist Reform also ein Prozess dynamischer Veränderung auf ein gemeinsames, die Differenzierung zwar nicht aufhebendes, aber transzendierendes Ideal hin: »omnes christiformes efficiamur et quisque in ordine suo«. ²¹ Dem Papst kommt in diesem Reformmodell die Aufgabe zu, analog der Heilvermittlung Christi in christusförmiger Exemplarität den Prozess der Angleichung durch Nachahmung zu bewirken:

Wir, die wir an die Stelle der Apostel getreten sind, müssen, um die anderen nach unserem Vorbild mit der Gestalt Christi zu bekleiden, in besonderer Weise vor allen übrigen christusförmig sein.²²

20 Nicolaus de Cusa, *Reformatio generalis*, in: ders., *Opera omnia*, Bd. XV: *Opuscula III*,2, hrsg. von Hans Gerhard Senger, Hamburg 2007, S. 19–57. – Vgl. dazu Morimichi Watanabe, »Nicholas of Cusa and the reform of the Roman Curia«, in: *Humanity and divinity in Renaissance and Reformation. Essays in honor of Charles Trinkaus*, hrsg. von John W. O'Malley u. a., Leiden u. a. 1993 (Studies in the history of Christian thought, 51), S. 185–203; ders. und Thomas M. Izbicki, »Nicholas of Cusa, A general reform of the Church«, in: *Nicholas of Cusa on Christ and the Church*, hrsg. von Gerald Christianson und Thomas M. Izbicki, Leiden u. a. 1996 (Studies in the history of Christian thought, 71), S. 175–202; Jürgen Miethke, »Reform des Hauptes im Schatten des Türkenkreuzzugs. Die Vorschläge eines Domenico de' Domenichi und Nikolaus von Kues an Pius II. (1459)«, in: Nach dem Basler Konzil (wie Anm. 4), S. 121–139; Jürgen Dendorfer, »Die Reformatio generalis des Nikolaus von Kues zwischen den konziliaren Traditionen zur Reform in capite und den Neuansätzen unter Papst Pius II. (1458-1464)«, in: *Renovatio et unitas – Nikolaus von Kues als Reformier. Theorie und Praxis der reformatio im 15. Jahrhundert*, hrsg. von Thomas Frank und Norbert Winkler, Göttingen 2012 (Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung, 13), S. 137–155.

21 Nicolaus de Cusa, *Reformatio generalis* (wie Anm. 20), S. 23.

22 Ebd., S. 24: »Qui igitur in locum apostolorum successimus, ut alios nostra imitatione formam [var. lect.: forma] Christi induamus, utique prioriter aliis christiformes esse necesse est.«

Im engeren Sinne auf eine Reform der Kurie ausgerichtet ist die Denkschrift, die der päpstliche Diplomat und gelehrte Bischof von Torcello Domenico de' Domenichi im Auftrag von Pius II. ausgearbeitet und wohl im Sommer 1459 auf dem Kongress zu Mantua dem Papst vorgelegt hat.²³ Wie bei Cusanus spielt auch hier das Motiv der Vorbildverantwortung eine zentrale Rolle, allerdings zunächst negativ gewendet als Begründung für den dramatischen Ansehensverlust Roms in der abendländischen Christenheit. So sieht Domenichi in den aktuellen Schwierigkeiten und Rückschlägen der päpstlichen Einigungspolitik im Kampf gegen die Türken, wie sie auf dem Mantuaner Kongress schonungslos zutage traten, die unmittelbare Folge kurialer Missstände und einen Beweis für die Notwendigkeit der Reform. Durch ihre persönlichen Sünden, Fehler und Versäumnisse hätten Papst, Kardinäle und Prälaten eine spezifische Funktion ihres geistlichen Leitungsamtes vernachlässigt, ja geradezu in ihr Gegenteil pervertiert – die Pflicht, als Norm des christlichen Lebens und »Muster der Herde« (»forma gregis«, 1 Petr. 5,3) die Gläubigen auf dem Weg der Nachahmung zum Heil zu führen. Erst von einer Korrektur dieses Fehlverhaltens sei daher eine Wiederherstellung der päpstlichen Autorität zu erwarten:

Deshalb verliert die Römische Kurie Autorität und Vertrauen, weil sie durch schlechte Beispiele den Völkern und Fürsten Ärgernis bereitet und ihnen ein Beispiel zum Verderben wird, zumal jenen, die an diese Kurie gekommen sind und solche Schändlichkeiten bei vielen gesehen haben. ... Durch die hässlichen und unreinen Sitten von Kurialen, Klerikern und vor allem Prälaten hat die kirchliche Disziplinargewalt ihre Kraft verloren und sind Gehorsam und Ergebenheit vor dem Heiligen Stuhl geschwunden. ... Ein Beispiel dafür war neulich zu sehen, als die Fürsten die Aufforderung, Vertreter oder Botschafter zur Beratung über den Kampf gegen die Türken oder vielmehr über die Verteidigung der Christenheit zu entsenden, ignoriert und verschmäht haben. ... Das geschah doch wohl nur wegen ihrer Verachtung für Lebensführung und Handlungsweise der Prälaten, die offenbar ihre eigenen Interessen und nicht die Sache Christi verfolgen. ... Daher muss der Papst durch eine Korrektur den Gott der Götter versöhnen. ... Das wird übrigens auch den Pontifex selbst wieder an Ruf und Namen ehrwürdig

23 Hier benutzt in der Ausgabe: Dominicus de Dominicis, *Tractatus de reformationibus Romanae Curiae*, Brescia 1495. Das Werk umfasst 22 »considerationes«, nach denen im folgenden zitiert wird. Einen stellenweise abweichenden Text bietet Franco Gaeta, »Domenico Domenichi, »De reformationibus Romanae Curiae«, in: *Annali dell' Università degli Studi dell'Aquila* 1 (1967), S. 89–123: S. 95–122. – Vgl. Hubert Jedin, *Studien über Domenico de' Domenichi (1416-1478)*, Wiesbaden 1958 (Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse 1957, 5), S. 247–250; Heribert Smolinsky, »Dominici, Domenico«, in: *Dizionario biografico degli Italiani*, Bd. 40, Rom 1991, S. 691–695; Miethke, Reform (wie Anm. 20).

und berühmt machen bei Fürsten und Völkern, so dass sie sein Joch bereitwillig auf sich nehmen und den schuldigen Respekt und Gehorsam wahren.²⁴

Für den Papst bedeutet dies, dass seine Bereitschaft zur Selbstkorrektur und die Offenheit für die Stimmen kritischer Berater den notwendigen Reformprozess einleiten muss. Domenichi weiß sich hierin mit seinem Herrn einig und sieht in der Tatsache, dass er von ihm als Gutachter konsultiert wurde, den vielversprechenden Auftakt zu einer *reformatio in capite*, die durch Tugendrepräsentation zugleich auch Ruhm und Ehre des Pontifex und seines Hofes fördern und verbreiten soll:

Jene Reform und Korrektur betrifft in erster Linie den Papst, der sich als Haupt aller dafür einsetzen muss ... Wer aber andere korrigieren will, muss zuerst sich selbst und die Seinen ins Auge fassen ..., weil das Leben des Hirten für die anderen ein Beispiel ist [*pastoris vita exemplum est aliis*].²⁵

Glanz und Ruhm des römischen Pontifex werden in den so geläuterten und verklärten Gliedern widerscheinen ... Und so wird man in der ganzen Welt das Lob ihrer Tugenden verbreiten und ihre Ehre rühmen, und die Schmähungen und Klagen der Fürsten gegen sie werden aufhören, und die Ergebenheit der Völker wird zunehmen.²⁶

Mit seinem wohl in den letzten Lebensmonaten entstandenen eigenhändigen Reformentwurf (»Pastor aeternus«) hat Pius II. dann neben älteren Anregungen die Pläne des Cusanus und Domenichi verarbeitet und durch eine

- 24 Dominicus de Dominicis, Tractatus (wie Anm. 23), Consideratio II: »Propter hoc Romana curia perdit auctoritatem et fidem, dum per mala exempla populos et principes scandalizant et fiunt eis exemplum ad ruinam, et maxime eorum qui venerunt ad ipsam curiam et tot difformia in multis viderunt. ... Item per hanc deformationem et labem curialium et clericorum et maxime prelatorum enervata videtur censura ecclesiastica et diminuta obedientia ad sedem apostolicam et devotio ad illam. ... Exemplum patuit in preteritis, quia principes requisiti ut nuncios mitterent sive oratores suos pro tractando de expugnatione Turcorum seu potius pro defensione christianitatis, eos mittere neglexerunt et contempserunt. ... Quare hoc nisi ob contemptam vitam et opera prelatorum, qui videbantur querere que sua sunt, non que Iesu Christi. ... Ideo conari debet papa per correctionem placare Deum deorum. ... Hoc preterea reddet summum pontificem honorabilem et clarissimum fama et nomine apud principes et populos, et ut faciliter iugum eius suscipiant et debitam reverentiam ac obedientiam servent.«
- 25 Ebd., Consideratio III: »Ista enim reformatio et correctio primo pertinet ad papam, qui sicut caput aliorum eam debet agere et eidem intendere ... Sed qui alios corrigere vult, prius debet aspicere se et suos ..., quia pastoris vita exemplum est aliis.«
- 26 Ebd., Consideratio IV: »Splendor et gloria Romani pontificis in membris sic mundatis et clarificatis apparebit, ... quia sic per totum mundum divulgabuntur eorum virtutes et honor celebrabitur, et cessabunt detractiones et murmurationes contra eos principum, et populorum devotio augebitur.«

Fülle von Detailbestimmungen weitergeführt.²⁷ Auch hier ist die Hoffnung auf eine Verbesserung der päpstlichen Reputation ein zentrales Motiv. Daher macht er das Prinzip der ethischen Vorbildverantwortung zum programmatischen Ausgangspunkt und betont die Bereitschaft zur Selbstkritik und Selbstreform:

Die Menschen pflegen mehr auf Taten als auf Worte zu achten und sich in ihrer Lebensführung nach den Sitten derer zu richten, die ein Führungsamt haben. Im Wunsch, für die uns anvertraute Herde zu sorgen, wollen wir daher zunächst über uns selbst sprechen und den Gläubigen anzeigen, wie wir unser Amt auszuüben gedenken, damit die Schafe ihren Hirten erkennen und sich in seiner Nachahmung erheben und bessern. ... Je höher der Thron des Römischen Bischofs über alle erhaben ist, desto reiner und strahlender müssten seine Sitten sein. Daher wollen wir mit allem Eifer dem allmächtigen Gott ein reines Herz bewahren und gleichwohl allen die Freiheit einräumen, dass sie uns in Liebe gemäß der Vorschrift des Evangeliums zurechtweisen, wenn sie etwas Unrechtes an uns bemerken.²⁸

Im einzelnen trägt der Entwurf der Tatsache Rechnung, dass der Kostenapparat der Kurie und ihr üppiger Lebensstil am meisten zur Kritik Anlass gegeben haben. So will der Papst vor allem das Laster der *avaritia* meiden und die »Tochter der Geldgier«, die Simonie, bekämpfen.²⁹ Wie er selbst Zurückhaltung übt »im päpstlichen Ornat und anderen Gewändern, in der Einrichtung des Palastes und der Ausstattung der Pferde und des Gesindes«, so werden auch die Kardinäle und alle Kurialen strengen Auflagen zur Aufwandsbegrenzung unterworfen, die sowohl Personal, Hausrat, Kleidung und Schmuck wie auch die Tafelsitten – Unterhaltung, Geschirr, Weine, Speisen – und das Auftreten in der Öffentlichkeit betreffen. Insgesamt gilt der Grundsatz, »dass weder zuviel Hochmut Hass, noch zuviel Bescheidenheit Missachtung erzeuge.«³⁰

27 Rudolf Haubst, »Der Reformentwurf Pius' II.«, in: *Römische Quartalschrift* 49 (1954), S. 188–242.

28 Ebda., S. 205 und 208: »Solent ...facta homines magis quam verba spectare et secundum eorum qui praesident mores vitam suam redigere. Cupientes igitur ... commisso nobis gregi consulere, ... de nobis ipsis praefari decrevimus et quales in apostolatu nos exhibere velimus plebibus indicare fidelibus, ut cognoscentes oves pastorem suum ad eius imitationem sese erigant et emendent. ... Cumque Romanorum praesulem, quanto prae aliis sublimiorem sortitus est cathedram, tanto mundiorum et nitidiorum esse conveniat, studebimus omni conatu omnipotenti Deo castum servare pectus, et ... libertatem nihilominus unicuique facimus, si quid sinistri de nobis senserit, ut nos in caritate iuxta legem evangelicam commoneat.«

29 Ebda., S. 208.

30 Ebda., S. 209: »Praedecessorum nostrorum servabimus consuetudinem, quibus studium fuit ita res moderari, ne vel nimio fastu [odium (meine Ergänzung)] contraherent vel nimia humilitate contemptum.« Vgl. ebda., S. 211ff. (zur Lebensführung der Kardinäle) und 228ff. (über die Kurialen).

Das Projekt einer moralischen *reformatio in capite*, das auch nach dem Ende der Konzilsepoche kontinuierlich weiterverfolgt wurde, ist keineswegs bloße Rhetorik geblieben.³¹ Vielmehr ging es hier um die Lösung des vitalen Problems, wie der seit langem in allen Ländern der Christenheit verbreiteten Romkritik entgegenzuwirken und die Autorität des kirchlichen Leitungsamtes wiederherzustellen sei. Da die Gravamina der Landeskirchen vielfach mit moralischen Defiziten des Hauptes – insbesondere mit *avaritia* und *luxuria* – in Verbindung gebracht wurden, ließ sich der dringend nötige Meinungswandel nur von einem neuen Erscheinungsbild des Führungspersonals erhoffen. Dabei musste ein Kompromiss zwischen zwei möglichen Strategien gefunden werden, die durch ihre gegenläufigen Tendenzen einander zu widersprechen schienen. Die alte Forderung nach einer armen Kirche war von den konziliaren Reformern in die Empfehlung umformuliert worden, der Papst und seine Kardinäle sollten die *humilitas Christi* nachahmen, um so die Achtung der Gläubigen wiederzugewinnen und ihnen ein wirkungsvolles Beispiel zu allgemeiner Sittenverbesserung zu geben. Radikale Armut ließ sich jedoch weder mit den Aufgaben des universalen Hirtenamtes noch mit den zeitgenössischen Vorstellungen eines angemessenen gesellschaftlichen Auftretens vereinbaren. So musste man nach einem Lebensstil suchen, der sowohl als vorbildlich für alle gelten konnte wie auch dem hierarchischen Rang des Papstes und seines Hofes entsprach.

II. Majestas-Repräsentation – ein Distinktionsmodell

Der eingangs zitierte Dialog des Humanisten Lapo da Castiglionchio trägt eine so kompromisslose Verteidigung der römischen Kurie vor, dass man an der Ernsthaftigkeit seiner Argumentation zweifeln konnte.³² Doch ist es

31 Vgl. dazu Léonce Celier, »L'idée de réforme à la cour pontificale du concile de Bâle au concile de Latran«, in: *Revue des questions historiques* N. S. 42 (1909), S. 418–435; ders., »Alexandre VI et la réforme de l'église«, in: *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 27 (1907), S. 65–124; Hubert Jedin, »Analekten zur Reformtätigkeit der Päpste Julius' III. und Pauls IV.«, in: *Römische Quartalschrift* 42 (1934), S. 305–332, und 43 (1935), S. 87–156; Nelson H. Minnich, »Concepts of reform proposed at the Fifth Lateran Council«, in: *Archivum Historiae Pontificiae* 7 (1969), S. 163–251; Remigius Bäumer, »Leo X. und die Kirchenreform«, in: *Papsttum und Kirchenreform. Festschrift für Georg Schwaiger*, hrsg. von Manfred Weitlauff und Karl Hausberger, St. Ottilien 1990, S. 281–299; Jürgen Dendorfer, »Habita ... plenissima informatione«. Zur Kurienreform Papst Alexanders VI. (1497)«, in: *Information in der Frühen Neuzeit. Status, Bestände, Strategien*, hrsg. von Arndt Brendecke, Markus Friedrich und Susanne Friedrich, Münster 2008 (Pluralisierung & Autorität, 16), S. 84–108.

32 Richard Scholz, »Eine ungedruckte Schilderung der Kurie aus d. J. 1438«, in: *Archiv für*

durchaus nicht als Satire und Ironie zu verstehen, wenn hier der Reichtum des Papstes gerechtfertigt und sein Finanzbedarf begründet wird. Der Autor erklärt, nicht das Geld an sich sei schlecht, sondern nur sein Missbrauch, der aber gerade für den Pontifex eine weit geringere Gefahr bedeute als für alle anderen Menschen. Denn das Bewusstsein von der Würde seines Amtes und der Verantwortung seiner öffentlichen Stellung schütze ihn vor den Verlockungen des Lasters. Umso ausführlicher werden die positiven Möglichkeiten behandelt, die der Reichtum bietet – von der Mildtätigkeit über die Kirchen- und Kultförderung bis zur weltpolitischen Aktion. Wolle man den Papst auf die Armut Jesu und seiner Jünger verpflichten, so müsse man auch von ihm verlangen, Wunder zu tun und sich kreuzigen zu lassen. Mit den Zeiten hätten sich die Verhältnisse gewandelt und stellten neue Anforderungen. Gegenwärtig seien die Autorität und das Ansehen des Heiligen Stuhls von einer angemessenen Repräsentation abhängig, und wenngleich die persönliche Tugend des Papstes den höheren Wert darstelle, werde sie doch durch die Verfügung über materielle Mittel in ihrer Wirkung noch gesteigert:

Zwar will ich niemals leugnen, dass Tugend, Integrität, Heiligkeit und Frömmigkeit bei einem Papst an erster Stelle erforderlich sind ... Ist dies jedoch gegeben, dann wird er mehr Glanz entfalten und größere Autorität und Bewunderung bei allen Völkern genießen, wenn er zudem über Geldmittel verfügt. ... Die Religion Christi muss mit Aufwand geschmückt und mit Reichtum ausgestattet werden, damit sie nicht allein durch ihre Überzeugungskraft die Gemüter anzieht, sondern auch die Augen mit Pracht und Glanz gefangennimmt.³³

Laposs Apologie des Reichtums entspricht anscheinend genau dem Selbstverständnis der für ihren fürstlichen Repräsentationsaufwand vielfach kritisierten Renaissancepäpste. So heißt es in der berühmten Rede, die Nikolaus V.

Kulturgeschichte 10 (1912), S. 399–413, S. 408: »Die satirische Absicht ist hier unverkennbar.« Dagegen ders., »Eine humanistische Schilderung der Kurie aus dem Jahre 1438. Herausgegeben aus einer vatikanischen Handschrift«, in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* 16 (1914), S. 108–153, S. 114: »... zweifellos sehr oft ganz naiv und nicht im Sinne einer gewollten Satire zu verstehen«. Vgl. jetzt auch das differenzierte Urteil von Christel Meier in: Gerd Althoff und Christel Meier, *Ironie im Mittelalter. Hermeneutik – Dichtung – Politik*, Darmstadt 2011, S. 168f.

- 33 Celenza, Renaissance Humanism and the Papal Curia (wie Anm. 2), cap. VIII 26-27, S. 202–204 und VIII 46, S. 212: »Equidem numquam negabo virtutem, integritatem, sanctitatem, religionem in pontificibus primum esse oportere ...; ea vero cum assint, si ornentur copiis, magis elucescere et plus apud omnes gentes auctoritatis et admirationis habere. ... Christi religio ... exornanda est opibus, excolenda divitiis, ut non solum vi sua ad se animos pertrahat, verum etiam oculos splendore sui et fulgore perstringat.«

am Tag vor seinem Tod als Vermächtnis an die Kardinäle gerichtet haben soll:

Hört, ehrwürdige Brüder, die Gründe und betrachtet die Ursachen, die uns dazu bewegt haben, so viel Energie auf die Planung und Errichtung von Bauwerken zu verwenden. ... Dass der römischen Kirche die höchste und gewichtigste Autorität zukommt, sehen nur diejenigen ein, denen aus dem Studium der Schriftüberlieferung ihr Ursprung und ihr Wachstum vertraut sind. Das große Heer des leseunkundigen und ahnungslosen Volkes aus allen Nationen aber hört zwar immer wieder aus dem Mund der gelehrten und kundigen Männer, wie groß und bedeutsam jene Geschichte sei, und scheint dem auch wie einer sicheren Wahrheit zuzustimmen; doch wenn sie nicht zugleich auch durch sichtbare und bedeutende Dinge beeindruckt werden, beruht diese Zustimmung auf recht schwachen Fundamenten und gerät mit der Zeit so sehr ins Wanken, dass sie am Ende in nichts zusammenstürzt. Wenn aber jene auf die Unterweisung gelehrter Männer gegründete Volksmeinung durch große Bauwerke und dauerhafte Monumente, die beinahe wie ewige und von Gott geschaffene Zeugnisse wirken, täglich mehr bekräftigt und gestützt wird, so dass sie sich jedem vermittelt, der jetzt oder künftig diese erhabenen Denkmäler betrachtet, dann wird sie zur unerschütterlichen Überzeugung heranwachsen und mit einer geradezu rührenden Frömmigkeit verinnerlicht werden.³⁴

Den imposanten Eindruck der Bauwerke ergänzte und steigerte Nikolaus durch die Prachtentfaltung des Gottesdienstes, und so wirkte auf die Gläubigen gewissermaßen im Gleichklang die sensuell-symbolische Doppel-Botschaft der Monumente und der Paramente. Sein Biograph schreibt:

Den kirchlichen Zeremonien widmete er sich mit bewundernswerter, peinlicher Sorgfalt und größter Genauigkeit, und auf dass sie vom christlichen Volk mit ehrfürchtigerem Staunen und andächtigerer Frömmigkeit verfolgt würden, gestaltete er sie prachtvoll durch Teppiche, Vorhänge und Decken, silberne und goldene Gefäße sowie seidene, gold- und perlenbestickte Priestergewänder, die man gewöhnlich Paramente nennt. ... Wo immer daher die Menschen die so schönen und würdigen Gottesdienste betrachteten, wurden sie so sehr von Bewunderung, Staunen und Devotion ergriffen, dass sie hier in unserer irdischen, streitenden Kirche gleichsam ein Abbild der triumphierenden Kirche im Himmel zu erkennen glaubten.³⁵

Für Enea Silvio Piccolomini war die Verteidigung der päpstlichen Finanzressourcen ein geeignetes Mittel, um sich selbst als Kandidaten für die Petrusnachfolge zu qualifizieren. Einem Kritiker des kurialen Ausbeutungs- und Verschwendungssystems warf er vor, die Forderung nach einer armen

34 Giannozzo Manetti, *Vita Nicolai V. Summi Pontificis*, in: *Rerum Italicarum Scriptores*, hrsg. von Ludovico Antonio Muratori, Bd. 3, 2, Mailand 1734, Sp. 907–960: Sp. 949f.

35 Ebd., Sp. 923.

Kirche laufe auf ihre Zerstörung hinaus. Denn der Papst könne seine vielfältigen Aufgaben als Richter der Welt nicht ohne erhebliche Geldmittel erfüllen. Außerdem müsse die äußere Erscheinung eines Menschen in ihrem Aufwand der Würde seines Standes entsprechen, die Tugend der *humilitas* dagegen betreffe allein seine innere Haltung. Nicht zuletzt resultiere der Finanzbedarf der Kurie aus der Vielzahl der hier Beschäftigten, die, nach Rangstufen und Ämtern gegliedert, neben der Erfüllung ihrer jeweiligen Aufgaben in ihrer Gesamtheit die Majestas des Papststoffs als Abbild der himmlischen Hierarchie repräsentierten:

Sähest du den Papst, wenn er die Messe zelebriert oder dem Gottesdienst beiwohnt, du würdest sicher zugeben, dass es nirgends solche Ordnung, nirgends solchen Glanz und solche Erhabenheit gibt wie beim römischen Bischof. Wenn du den Papst hoch oben auf seinem Thron sitzen sähest, während zu seiner Rechten die Kardinäle, zu seiner Linken die hohen Prälaten sitzen und daneben die Regionalbischöfe und -äbte und die Protonotare stehen und an ihren Plätzen die Gesandten von Königen und die hohen Herren, dort die Auditoren, hier die Kammerkleriker, dort die Prokuratoren der Orden, hier die Subdiakone und Akoluthen, während die zahlreichen sonstigen Teilnehmer auf dem Boden sitzen – wahrlich, du würdest die römische Hierarchie ein Abbild der himmlischen nennen. Alles ist hier wohl geordnet, alles nach Vorschrift und Satzung geregelt. Wenn gutgesinnte Menschen das sehen, dann können sie nicht anders als es loben.³⁶

In der politischen Traktatliteratur des 15. Jahrhunderts spielt der Begriff »Majestas« eine wichtige Rolle. Er bezeichnet die Angemessenheit aller Züge im Erscheinungsbild eines Fürsten, die für die Wirkung seiner Persönlichkeit auf die Menschen entscheidend sind: seine natürlichen und erworbenen Eigenschaften, aber auch Lebensstil und Ambiente sowie Auftreten und Benehmen, vom Ausdruck in Gestik, Mimik und Rede bis zur Kleidung und Haartracht.³⁷ In diesem Sinne betrifft die Diskussion um den materiel-

36 Aeneas Silvius, *Germania*, hrsg. von Adolf Schmidt, Köln und Graz 1962, III 42, S. 110: »Quodsi videres aut celebrantem Romanum pontificem aut divina audientem, fatereris profecto non esse ordinem, non esse splendorem ac magnificentiam nisi apud Romanum presulem. Cum sedentem in suo throno papam sublimem videres, cardinales a dextris sedentes, magnos prelatos a sinistris, astantes e regione episcopos et abbates ac protonotarios, et suum locum oratoribus regum, magnatibus suum, ibi auditores, hic clericos camere, ibi procuratores ordinum, hic subdiacones et acolitos, ceteram multitudinem humi sedere, profecto instar celestis ierarchie diceres Romanam curiam, ubi omnia ordinata, omnia ex prescripto statutoque modo disposita. Que profecto, cum boni viri intuentur, non possunt nisi laudare.«

37 Pontano behauptet in seinem Fürstentraktat (ca. 1464/65), dass der Gebrauch des »majestas«-Begriffs in diesem Bedeutungsumfang noch relativ neu sei und dass bei den antiken Autoren auch die Sache selbst keine Beachtung gefunden habe; siehe Giovanni Pontano, *De principe*, hrsg. von

len Repräsentationsaufwand der römischen Kurie einen wichtigen Aspekt der »majestas papalis«. Darüber hinaus geht es hier jedoch auch um die Würde und das Ansehen der Institution, zu deren Leitung der Pontifex berufen ist: seine Majestas ist zugleich die Majestas Christi und seiner Kirche.

Als fürstliche Qualität akzentuiert Majestas definitionsgemäß den Abstand zu den gewöhnlichen Menschen, zu dem der Herrschaft unterworfenen Volk. Da die Kirche jedoch kein bipolares, sondern ein hierarchisch vielfach gegliedertes System darstellt, ist es nicht ausreichend, den absoluten Vorrang des Papstes mit den zu Gebote stehenden Auszeichnungsformen der Macht und Würde zu betonen. Vielmehr muss die »majestas papalis« innerhalb eines Gesamtkonzepts von Dignitätsstufen zur Geltung kommen, das dem Anspruch genügt, Abbild der himmlischen Hierarchie zu sein. Das Projekt einer grundlegenden Zeremonialreform, das durch Innozenz VIII. inauguriert und unter seinen Nachfolgern weitergeführt und vollendet worden ist, sollte ein Distinktionssystem entwickeln, das den Angehörigen einer jeden Statusgruppe auf sinnlich erlebbare Weise die ihrem Rang gebührende Ehre (»debitus honor«) zuteilt.

Die Revision, Kodifizierung und praktische Umsetzung der Regeln des höfischen und liturgischen Zeremoniells an der römischen Kurie war ein Werk von drei nach Herkunft, Bildung und Charakter verschiedenen, ja gegensätzlichen Persönlichkeiten, die sich durch das gemeinsame, kollegial bzw. sukzessiv bekleidete Amt des *magister ceremoniarum* derselben Aufgabe verschrieben hatten: Agostino Patrizi Piccolomini, ehemaliger Sekretär und

Guido M. Cappelli, Rom 2003 (Testi e documenti di letteratura e di lingua, 22), cap. 46, S. 54: »Maxime autem opinionem tum subiectorum tum ceterorum hominum conciliabit ea quae nunc a quibusdam etiam non indoctis viris, quamvis parum proprie, 'maiestas' vocatur. Sed non sit mihi de verbo controversia; vulgus in hoc sequar, in quo veniam mihi dari a te postulo. Est autem ea principum propria comparaturque arte et diligentia multa habetque ortum a natura«. Ebda., cap. 75, S. 86: »Hanc conservandae augendaeque maiestatis partem ... video totam fuisse ab antiquis philosophis praetermissam; nullus enim quod extet aut ipse sciam aliquid de hoc praecepit.« – Bereits zu Anfang des 15. Jahrhunderts entstand der Dialog des Giovanni Tinto Vicini, *De institutione regiminis dignitatum*, hrsg. von Pasquale Smiraglia, Rom 1977 (Temi e testi, 23), der das Thema ganz ähnlich wie Pontano behandelt; vgl. cap. 6, S. 31–36: »De maiestate et habitu«, und cap. 7, S. 37–44: »De cultu orationis et vestium«. Auch in zwei wohl von Pontano beeinflussten politischen Traktaten der Folgezeit spielt es eine wichtige bzw. sogar beherrschende Rolle: Bartholomaeus Platina, *De principe*, hrsg. von Giacomo Ferrau, Palermo 1979 (Università degli studi di Messina. Studi e testi, 4), S. 84–87: »De maiestate et felicitate principis«, und Iuniano Maio, *De maiestate*, hrsg. von Franco Gaeta, Bologna 1956 (Scelta di curiosità letterarie inedite o rare. Dispensa, 250), passim. Vgl. auch die Traktate Pontanos über »liberalitas«, »beneficentia«, »magnificentia«, »splendor« und »conviventia«: Giovanni Pontano, *I trattati delle virtù sociali*, hrsg. von Francesco Tateo, Rom 1965.

Familiare Pius' II., sein jüngerer Amtskollege, der praktisch begabte, aber skrupellos-ehrgeizige Elsässer Johannes Burckardus, der vor allem durch seine chronique scandaleuse Alexanders VI. zu zweifelhafter Berühmtheit gelangt ist, und der mit diesem in wechselseitiger herzlicher Abneigung verbundene Bologneser Humanist Paris de Grassis, der das Zeremonialwesen zum Rang einer Wissenschaft zu erheben beanspruchte.³⁸

War im Rahmen der Kurienreformpläne das auf Imitabilität und Angleichung berechnete Konzept der Tugendrepräsentation handlungsleitend gewesen, so wird das Zeremoniell jetzt vornehmlich als Differenzierungssystem verstanden, das der Visualisierung der »majestas papalis« und der hierarchischen Ordnung von Kirche und Gesellschaft dient:

Es ist für die Wahrung und Mehrung der päpstlichen Majestät und der Autorität und Verehrung des heiligen Senats von Belang, wenn alles nach angemessener Ordnung und geziemendem Ritus vollzogen wird, wenn man den jeweiligen Umständen, Zeiten und Personen Rechnung trägt und einem jeden die ihm gebührende Ehre und zustehende Reverenz erweist.³⁹

Erleichtert wurde dieser Paradigmenwechsel allerdings durch die Tatsache, dass Majestas-Repräsentation und Tugend-Repräsentation keine absoluten Gegensätze bilden, sondern im Grunde Aspekte desselben pseudo-dionysischen Hierarchiemodells sind, das, wie gerade auch der Reformplan des Cusanus zeigt, die Komponenten von Distinktion und Assimilation, Abgrenzung und Aufstiegsförderung verbindet: »Alle sollen wir christusförmig werden und zwar ein jeder in seinem Stand.«⁴⁰

So sind die *cerimoniae* für Paris de Grassis zunächst, als Kulthandlungen verstanden, ein Mittel der Annäherung an die göttliche Sphäre:

38 Vgl. Staubach, Honor Dei (wie Anm. 4); Jörg Bölling, *Das Papstzeremoniell der Renaissance. Texte – Musik – Performanz*, Frankfurt am Main u. a. 2006 (Tradition – Reform – Innovation, 12); Marc Dykmans, *L'œuvre de Patrizi Piccolomini ou le cérémonial papal de la première Renaissance*, 2 Bde., Città del Vaticano 1980 und 1982 (Studi e Testi, 293/294), Bd. 1, S. 1*-97*. – Zu Paris de Grassis vgl. insbesondere Marc Dykmans, »Paris de Grassi«, in: *Ephemerides Liturgicae* 96 (1982), S. 407–482; 99 (1985), S. 383–417; 100 (1986), S. 270–333; Achim Thomas Hack, »Grassi, Paris de«, in: *Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon* Bd. 19, Herzberg 2001, Sp. 599–605; Jörg Bölling, »Cum gratia et decore.« Sull' estetica cerimoniale di Paride de Grassi«, in: *Accademia Raffaello. Atti e studi*, 2006, 2, S. 45–64.

39 Dykmans, *L'œuvre* (wie Anm. 38), Bd. 1, S. 5: »... spectare ad maiestatem apostolicam sacrique senatus auctoritatem venerationemque preservandam atque augendam, si suo ordine rituque decenti omnia peragantur, si rerum, temporum, personarum ratio habeatur, si cuique reddatur debitus honor et propria reverentia.«

40 Nachweis des Zitats oben Anm. 21.

Cerimonia ist die Wissenschaft vom richtigen Vollzug kultischer Verehrung, die entweder Gott durch die Menschen oder bisweilen einem Menschen um Gottes willen erwiesen wird. ... Durch sie allein, indem wir der göttlichen Majestät den schuldigen Dienst verrichten, können wir uns unter die himmlischen Heerscharen versetzen.⁴¹

Andererseits stärkt das Zeremoniell als universales Ordnungsprinzip die Achtung vor der geistlichen und weltlichen Obrigkeit und ist damit ein wichtiger Stabilisierungsfaktor aller legitimen Herrschaft. Für den Papst aber hat es darüber hinaus noch eine besondere Bedeutung, da es als Kultordnung und Religionspraxis unmittelbar seine oberpriesterliche Stellung betrifft. Daher scheut de Grassis sich nicht, ein sarkastisches Dictum über den Aberglauben der Menge, das er dem Alexander-Biographen Curtius Rufus verdankte, als positiven Beleg für den Nutzen der Zeremonien zu verwenden: Eine eingewurzelte Religion habe das Volk schon immer so tief beeindruckt und geprägt, dass es seinen Priestern mehr zu gehorchen bereit war als seinen Kaisern und Königen.⁴²

Damit die religiösen Zeremonien ihre Wirkung jedoch nicht verfehlen, müssen sie ein Arcanum bleiben, das vor Profanierung zu schützen ist. Als das Kurienzeremoniale ohne sein Wissen in Druck gegeben wurde,⁴³ intervenierte Paris de Grassis daher aufs heftigste bei Leo X. gegen diese Publikation, weil sie geeignet sei, das Ansehen des Papstes zu untergraben.⁴⁴

Eure Heiligkeit weiß, dass die ganze Autorität der römischen Bischöfe und die Erhabenheit des Heiligen Stuhls allein von der Gesinnung und Meinung der Fürsten und Prälaten abhängig sind: Wenn sie in den Päpsten nicht bloß sterbliche Menschen, sondern gewissermaßen Götter auf Erden sehen, dann unterwer-

41 Paris de Grassis, *De cerimoniis papalibus* cap. 1 und 4, ASV, Fondo Borghese I 568, fol. 1^{r-v} und fol. 16^r (bzw. nach neuer Follierung 5^{r-v} und 20^r): »Cerimonia est sacri cultus benegerendi scientia, quae vel Deo ab hominibus vel propter Deum quandoque homini exhibetur. ... Siquidem ea una est, per quam dum divine maiestati debitum cultus prestamus, nos ipsos in celestibus collocamus.«

42 Ebda., cap. 4, ASV Fondo Borghese I 568, fol. 14^r (bzw. nach neuer Follierung 18^v): »Ubi semel qualemcumque religionem profiteri coeperit gentium multitudo, melius suis sacerdotibus quam suis imperatoribus pareat.« Vgl. Curtius Rufus, *Historia Alexandri Magni* 4, 10, 7: »Nulla res multitudinem efficacius regit quam superstitio; alioqui impotens, saeva, mutabilis, ubi vana religione capta est, melius vatibus quam ducibus suis pareat.«

43 Cristoforo Marcello (Hrsg.), *Rituum ecclesiasticorum sive sacrarum ceremoniarum SS. Romanae Ecclesiae libri tres*, Venedig 1516, Nachdruck Ridgewood, N. J. 1965. Vgl. Dykmans, *L'œuvre* (wie Anm. 38), Bd. 1, S. 33*–42*.

44 Nach seinem *Diarium* gedruckt bei Jean Mabillon und Michel Germain, *Museum Italicum seu collectio veterum scriptorum ex bibliothecis Italicis*, 2 Bde., Paris 1724, Bd. 2, S. 587–592; Migne PL 78, Sp. 1401–1406.

fen sie sich ihnen freiwillig, gehorchen ihnen, achten und verehren sie, ja, beten sie sogar an. ... Wenn aber die Weihegeheimnisse vor aller Welt ausgebreitet und die heiligen Zeremonien publik gemacht werden, so wird alle Achtung gemindert und das päpstliche Ansehen muss leiden. Denn nun ist der höchste Pontifex dem Urteil jedes beliebigen Menschen aus dem Volk unterworfen.⁴⁵

Angesichts der Tatsache, dass Luther und seine Freunde das Zeremonienbuch schon bald als Beweismaterial gegen den römischen Antichrist benutzen sollten, der den Anspruch erhob, ein »deus in terris« zu sein, haben diese Worte fast etwas unfreiwillig Prophetisches.⁴⁶ Und doch ist es fraglich, ob man die Zeremonialreform mit ihrer Tendenz zur Majestas-Repräsentation als einen Irrweg und Misserfolg beurteilen darf, nur weil sie die Reformation nicht zu verhindern vermochte, sondern der Kritik am Papalsystem Vorschub zu leisten geeignet war. Denn für die Behauptung der Papstmonarchie im Zeitalter der europäischen Fürstenstaaten bedeutete das Zeremoniell des römischen Hofes einen nicht zu unterschätzenden Wirkungsfaktor. Dagegen blieb die reformatorische Zeremonialkritik eine Episode ohne nachhaltigen Einfluss. Zwar lag es den weltlichen Potentaten fern, den Papst als Gott auf Erden zu verehren, doch konnten sie seine zeremoniellen Ansprüche umso eher tolerieren, als sie zunehmend Gefallen daran fanden, sich selbst als »irdische Götter« feiern zu lassen.⁴⁷

45 Migne PL 78, Sp. 1403 A-B: »Novit jam pridem S. T. omnem Romanorum Pontificum auctoritatem, omnem majestatem hujus sacrosanctae sedis pendere ex animis opinionibusque principum et praelatorum. Dum enim illi summos Pontifices non tamquam mortales homines, sed tamquam deos in terris existimant et credunt, illis se sponte sua subjiciunt, illis parent, illos suspiciunt ac venerantur et etiam adorant. ... Quod si sacrorum arcana pandantur et sacrae publicentur ceremoniae, ilico futurum est ut omnis opinio minuatur, ut pontificia auctoritas elanguescat necesse est. Suberit extemplo summus Pontifex vel unuscujusque plebeii hominis censurae.«

46 Vgl. insbesondere die papstkritische Teilübersetzung von Wenzeslaus Linck, *Bapsts Geprenng auß dem Ceremonienbuch*, Straßburg 1539; dazu Staubach, Honor Dei (wie Anm. 4), S. 125ff.

47 Kritik an der papalistischen Zuspitzung der Formel »deus in terris«, die in übertragenem Sinne seit jeher für Priester und Bischöfe gebräuchlich war, übte bereits Ockham, *Dialogus* VII, 70, in: *Monarchia S. Romani Imperii*, hrsg. von Melchior Goldast, Bd. 2, Frankfurt am Main 1614, S. 734 f.: »Falsa et erronea aestimatio ... est multiplex. ... Unde quidam (ut audiivi) his temporibus publice dicunt, quod Papa est deus in terris, non quidem sicut omnes sacerdotes dicuntur dii, qui tamen peccare possunt, sed sic, ut male facere nequaquam possit et in terris omnia quae vult possit«. – Luther hat dann bekanntlich diesen Anspruch zum Hauptargument für die Verbrennung der päpstlichen Rechtsbücher gemacht: *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 7, Weimar 1897, S. 177: »Es ist summa summarum: Der Bapst ist eyn gott auff erden ubir alle hymliche/ erdisch/ geystlich unnd weltlich und ist alles seyenn eygenn/ dem niemandt darff sagen/ Was thustu? Das ist der gewell/ unnd stanck«. Später (1545) setzte er den Titel »Adoratur Papa Deus Terrenus« über eines seiner skatologischen Kampfbilder der Holzschnittfolge »Abbildung des Papsttums«; siehe Hartmann Grisar und Franz Heege, *Luthers*

III. Indulgenz-Propaganda – ein Partizipationsmodell

Ein Wirkungszusammenhang von päpstlicher Repräsentation und Kirchenreform war davon abhängig, ob die räumliche Distanz zwischen dem römischen Schauplatz der »virtus« und »majestas papalis« und der Peripherie des »orbis christianus« transzendiert werden konnte. Neben hochgestellten weltlichen und geistlichen Besuchern der Kurie, Fürsten, Prälaten und ihren Vertretern, die als repräsentative Öffentlichkeit das Publikum von Liturgie und Zeremoniell bildeten,⁴⁸ waren vor allem die Rompilger aus aller Welt für eine solche Vermittlungs- und Kommunikationsfunktion prädestiniert. Aus diesem Grund ist für die Restauration der Papstmonarchie im Jahrhundert vor der Reformation die Institution des Jubiläumsablasses von besonderer Bedeutung gewesen.⁴⁹

Kampfbilder, IV.: »Die Abbildung des Papsttums« und andere Kampfbilder in Flugblättern 1538–1545, Freiburg/Br. 1923, S. 24ff. mit Abb. 5. – Die Apostrophierung weltlicher Herrscher als »Götter auf Erden« wird zu einem Topos des neuzeitlichen Fürstenlobs (Miloš Vec, *Zeremonialwissenschaft im Fürstenstaat. Studien zur juristischen und politischen Theorie absolutistischer Herrschaftsrepräsentation*, Frankfurt am Main 1998, S. 269ff., 292ff., 333ff. u. ö.), während sie im Hoch- und Spätmittelalter auf den an literarische und römischrechtliche Kaiserepitheta anknüpfenden juristischen Diskurs beschränkt blieb; vgl. dazu Otto Gierke, *Das deutsche Genossenschaftsrecht*, Bd. 3, Berlin 1881, S. 563 Anm. 122 (mit Belegen seit der Stauferzeit); Walter Ullmann, »The development of the medieval idea of sovereignty«, in: *The English Historical Review* 250 (1949), S. 1–33: S. 6, Anm. 1; Ernst H. Kantorowicz, *The king's two bodies. A study in mediaeval political theory*, Princeton, N. J. 1957, S. 92, Anm. 16; Anton G. Weiler, »Deus in teris: Mittelalterliche Wurzeln der totalitären Ideologie«, in: *Acta Historiae Neerlandica* 1 (1966), S. 22–52.

48 Vgl. dazu Philipp Stenzig, *Botschafterzeremoniell am Papsthof der Renaissance. Der »Tractatus de Oratoribus« des Paris de Grassi. Edition und Kommentar*, Frankfurt am Main 2013 (Tradition – Reform – Innovation, 17).

49 Nikolaus Staubach, »Romfahrt oder Selbsterfahrung? Der Jubiläumsablaß im Licht konkurrierender Kirchen- und Frömmigkeitskonzepte«, in: Rom und das Reich vor der Reformation (wie Anm. 4), S. 251–270. – Kennzeichnend für das seit einigen Jahren wiederauflebende Forschungsinteresse am mittelalterlichen Ablasswesen ist die Neuausgabe des grundlegenden Werks von Nikolaus Paulus, *Geschichte des Ablasses im Mittelalter*, 3 Bde., Bd. 1–2: *Vom Ursprunge bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts*, Bd. 3: *Geschichte des Ablasses am Ausgang des Mittelalters*, Paderborn 1922–1923, 2. Auflage, hrsg. von Thomas Lentes, Darmstadt 2000 (Neusatz mit abweichender Paginierung und Anmerkungsanzahl; daher wird im folgenden nach der Originalausgabe zitiert); vgl. die Einleitung und die umfassende Bibliographie zur Ablassforschung seit Nikolaus Paulus, ebda., Bd. 1, S. VII–LIX. – Siehe auch Gustav Adolf Benrath, »Ablass«, in: *Theologische Realenzyklopädie* Bd. 1, Berlin/New York 1977, S. 347–364; Peter Christoph Düren, *Der Ablass in Lehre und Praxis. Die vollkommenen Ablässe der katholischen Kirche*, Buttenwiesen 2000.

Heiliges Jahr und Jubiläumsablass sind öffentliche dramatische Ereignisse, in denen sich die Kirche als »universitas christianorum« und »communio sanctorum« soziologisch, mystisch und kommunikationspsychologisch aktualisiert, wobei der Einheitsgedanke durch die dreifache Einheit des Ortes, der Zeit und der gemeinsamen Partizipation am »thesaurus ecclesiae« seine eindringlichste Steigerung erfährt. Betrachtet man die Geschichte der Jubiläumsablässe bis zur Reformation, so zeigt sich, dass es nicht allein und in erster Linie fiskalische Interessen waren, die die Ausbildung dieses Gnadeninstruments vorangetrieben haben, sondern vielmehr seine Integrations- und Kommunikationsleistung, also das Vermögen, die Christenheit zu einer Solidar- und Gütergemeinschaft unter direkter und alleiniger Verwaltung des Papstes zu verbinden.⁵⁰

In der elaborierten Indulgenztheologie des Thomas von Aquin war der Ablass zum Paradigma eines ekklesiologischen Gemeinschaftsmodells geworden, das durch die Leistungsunterschiede der Mitglieder und einen vom Gemeinschaftsvorsteher, also dem Papst, verfügbaren subsidiären Besitztransfer charakterisiert ist. Thomas war es auch, der die Ablasskompetenz, die traditionsgemäß den Bischöfen als *praelati ecclesiae* zukam, weitgehend zugunsten der *plenitudo potestatis* des Papstes eingeschränkt hat:

Der Grund, warum die Ablässe wirksam sind, ist die Einheit des mystischen Leibes, in dem viele an Bußwerken mehr erbracht haben, als sie schuldeten, und viele auch ungerechte Verfolgungen geduldig ertrugen, wodurch eine Menge von Strafen hätte gesühnt werden können, wenn sie ihnen zukämen. Die Menge dieser Verdienste ist so groß, dass sie alle den jetzt Lebenden zukommende Strafe übertrifft, und besonders aufgrund des Verdienstes Christi. ... Die Heiligen aber, bei denen sich ein Übermaß an Werken der Genugtuung findet, haben solche Werke nicht speziell für den getan, der des Straferlasses bedarf – sonst würde er ja direkt erfolgen ohne Ablass – sondern insgesamt für die gesamte Kirche. ... Und somit sind die genannten Verdienste Gemeinbesitz der ganzen Kirche. Dasjenige

50 Das Heilige Jahr 2000 hat zahlreiche Publikationen zur Geschichte der Jubiläen angeregt; hervorzuheben ist das opulente italienische Sammelwerk: *La storia dei giubilei*, hrsg. von Gloria Fossi, 4 Bde., o. O. 1997–2000; Bd. 1: 1300–1423, Bd. 2: 1450–1575, Bd. 3: 1600–1775, Bd. 4: 1800–2000. – Ähnliches war um 1900 und 1950 zu verzeichnen; vgl. etwa Franz Xaver Kraus, »Das Anno Santo«, in: ders., *Essays. Zweite Sammlung*, Berlin 1901, S. 217–336; Anton de Waal, *Das Heilige Jahr in Rom. Geschichtliche Nachrichten über die Jubiläen, mit besonderer Rücksicht auf deutsche Erinnerungen*, Münster 1900; Herbert Thurston, *The Holy Year of Jubilee. An account of the history and ceremonial of the Roman Jubilee*, London 1900; Emmanuel Rodocanachi, *Le premier Jubilé 1350*, Paris 1900; Paolo Brezzi, *Storia degli Anni Santi da Bonifacio VIII ai giorni nostri*, Mailand 1949, 1975; Arsenio Frugoni, »Il giubileo di Bonifacio VIII«, in: *Bullettino dell'Istituto storico italiano per il Medio Evo* 62 (1950), S. 1–121; E. de Moreau, »Les ›Années Saintes‹«, in: *Nouvelle Revue théologique* 82 (1950), S. 225–233.

aber, was einer Menge gemeinsam gehört, wird einzelnen aus dieser Menge zugeteilt gemäß dem Gutdünken dessen, der der Menge vorsteht.⁵¹

Der Papst hat die Fülle der bischöflichen Gewalt [»plenitudo potestatis«], gleichsam als König in seinem Reich. Die Bischöfe aber werden zur Teilnahme an seiner Herrscheraufgabe herangezogen [»in partem sollicitudinis«], gleichsam als Richter, die einzelnen Städten vorgesetzt sind. ... Und daher liegt die Gewalt, Ablässe zu erteilen, in ihrer Fülle beim Papst, weil er es tun kann, wie er will, sofern es einen rechtmäßigen Grund dazu gibt. Aber den Bischöfen ist sie zugeteilt nach der Anordnung des Papstes. Und daher können sie es nur tun, soweit es ihnen zugeteilt ist, und nicht darüber hinaus.⁵²

Das Jubiläum von 1450 brachte Papst Nikolaus V. die Erfüllung seiner Ambitionen, Rom der Christenheit als eine Vision der *ecclesia triumphans* zu präsentieren. Denn es wurde ein epochales, europaweit als buchenswert empfundenes und entsprechend reich dokumentiertes Ereignis.⁵³ Allerdings gehörte zu seiner Faszination auch die symbolträchtige Peripetie vom Triumph zur Katastrophe: Kaum ein Chronist ließ es sich entgehen, den Pilgeransturm auf Rom durch die Unglücksnachricht vom Massenstau auf der Engelsbrücke zu illustrieren, bei dem fast 200 Menschen zu Tode gekommen waren. Diese Tragödie, die den Papst sein Leben lang verfolgte, mag bei manchen Zeitgenossen einen Stimmungsumschwung ausgelöst und eine kritischere Sicht auf Romfahrt und Jubiläumsablass bewirkt haben. Dennoch blieb der Wunsch nach Partizipation am kirchlichen Gnadenschatz nicht nur bei den besonders amnestiebedürftigen Laien, sondern auch bei Klerikern und Religiosen ungebrochen.

Eine Möglichkeit, den Solidarisierungseffekt der päpstlichen Gnadenvermittlung noch weiter auszudehnen, war die Übertragung des Jubiläumsablasses an einzelne Partikularkirchen der Christenheit. Dabei sollte durch eine eindrucksvolle Rom- und Papstsymbolik jeder Ablasssuchende unmiss-

51 Thomas von Aquin, *In quartum librum sententiarum*, dist. 20, art. 3, 3, § 80–82. – Vgl. Paulus, Geschichte des Ablasses (wie Anm. 49), Bd. 1, S. 289f.; Romanus Cessario, »St. Thomas Aquinas on satisfaction, indulgences, and crusades«, in: *Medieval Philosophy & Theology* 2 (1992), S. 74–96.

52 Thomas von Aquin, *In quartum librum sententiarum* (wie Anm. 51), dist. 20, art. 4, 4, § 125. – Vgl. Paulus, Geschichte des Ablasses (wie Anm. 49), Bd. 1, S. 296.

53 Vgl. Paul Fredericq, *Codex documentorum sacratissimarum indulgentiarum Neerlandicarum. Verzameling van stukken betreffende de pauselijke aflaten in de Nederlanden (1300-1600)*, 's-Gravenhage 1922, Nr. 70 (Bulle Nikolaus' V.), sowie Nr. 72f. und 78–87 (erzählende Zeugnisse über die Romfahrt); Paulus, Geschichte des Ablasses (wie Anm. 49), Bd. 3, S. 187–190; Ludwig von Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, Bd. 1, 11. unveränderte Aufl., Freiburg/Br. 1931, S. 433–462; Massimo Miglio, »Il giubileo di Nicolò V (1450)«, in: Fossi (wie Anm. 50), Bd. 2, S. 56–73.

verständlich über die Herkunft der angebotenen Gnaden und das Verwaltungszentrum des *thesaurus ecclesiae* informiert werden. Durch die geradezu flächendeckende Verbreitung und symbolisch-liturgische Performanz der »ad instar jubilaei«-Ablässe wird das asketisch-mystische Konzept der »Pilgerfahrt im Geiste« zu einer für alle Gläubigen erreichbaren Begegnung mit dem Zentralort der Christenheit und seinem segenspendenden Herrn: Rom kommt in die Provinz. Entsprechend verkündete noch der berühmte Johannes Tetzel in einer Ablasspredigt: »Perpendat populus, quod hic est Roma« – »Das Volk mag bedenken: Hier ist Rom, und die jetzt zu besuchenden Kirchen vertreten die Stelle der Kirchen, die man in Rom besuchen muss. ... Gott und der heilige Petrus rufen euch!«⁵⁴

Der erste Jubiläumsablass, der im Zusammenhang mit dem Heiligen Jahr 1450 nach auswärts vergeben wurde, war der Ablass von Mechelen.⁵⁵ Zunächst zeitlich eng befristet, wurde er immer wieder verlängert, so dass er schließlich die Spanne bis zum nächsten Jubiläum praktisch überbrückte. Herzog Philipp der Gute von Burgund hatte ihn der Stadt offenbar als Gegenleistung für finanzielle Hilfe verschafft, sein Anliegen dem Papst gegenüber jedoch mit seinem persönlichen Heilsinteresse und dem seiner Familie begründet. Bedingung für den Erwerb des Ablasses war der wiederholte Besuch von sieben Kirchen der Stadt Mechelen, wobei jeweils soviel gespendet werden sollte, wie man bei einer Romfahrt in den dortigen vier Ablasskirchen, also in den Apostelbasiliken sowie in S. Giovanni in Laterano und S. Maria Maggiore, dargebracht hätte. Die eine Hälfte der Einkünfte sollte den Kirchen in Mechelen, die andere denen in Rom für Bau- und Restaurierungsmaßnahmen zugute kommen.⁵⁶ War damit bereits ein deutlicher ideeller Rombezug hergestellt, so wurde er durch zahlreiche exponierte visuelle Symbole noch verstärkt. So bezahlte die Stadt acht Silbergroschen für die Anfertigung von zehn päpstlichen Wappenschildern, die man vor den Toren anbrachte. Ferner wurde eine Fahne mit dem Wappen des Papstes inmitten der St. Rombouts-Kathedrale aufgehängt⁵⁷. Auch in den folgenden Jahren

54 Walther Köhler, *Dokumente zum Ablassstreit von 1517*, Tübingen²1934, Nr. 32b, S.124.

55 Vgl. Ferdinand Remy, *Les grandes indulgences pontificales aux Pays-Bas à la fin du moyen âge (1300-1531)*, Louvain 1928, S. 42–66.

56 So die Ablassbulle *Pastoris aeterni* Nikolaus' V. vom 1. Februar 1451, Fredericq, *Codex documentorum* (wie Anm. 53), Nr. 91. Sie ersetzte eine frühere, vom 8. Dezember 1450 datierte Bulle, die erheblich umfangreichere Bußleistungen – neben Kirchenbesuchen auch die Einhaltung differenzierter Fasten- und Abstinenzgebote – vorgesehen hatte: Diese war gleichzeitig auch für die Diözese Augsburg und die Stadt Ulm erlassen worden; vgl. Fredericq Nr. 76.

57 Ebd., Nr. 90, S. 109 und 116; vgl. Nr. 110, S. 161.

sind solche Ausgaben bezeugt, etwa 1458 für einen Wimpel und 14 Tafeln mit dem Wappen Pius' II., sowie für sechs Wappenschilder des vormaligen Papstes Nikolaus, der offenbar als Urheber des Ablasses weiterhin heraldisch repräsentiert wurde⁵⁸. Wie Mechelen haben sich dann auch andere Städte beim Erhalt des Jubiläumsablasses durch Papstwappen an ihren Toren gewissermaßen als Papststädte ausgewiesen und mit einer Romsignatur versehen. In Gent erhielt der Maler Hugo van der Goes in den Jahren 1467-69 verschiedene Aufträge zur Gestaltung von Dutzenden von Papstwappen für die Tore der Stadt; ein anderer Maler, Josse van Wassenhove, hatte 40 kleine Wappenschilder herzustellen, die über den Sitzplätzen der Beichtväter in der Kirche angebracht werden sollten.⁵⁹

Einen neuen Entwicklungsschub erfuhr das Ablasswesen, als Sixtus IV. im Jahr 1476 zugunsten der baufälligen Kathedrale von Saintes einen Jubiläumsablass gewährte, den der dortige Domdekan Raimundus Peraudi als Ablasskommissar mit räumlich wie zeitlich weit bemessener Zuständigkeit propagieren und organisieren durfte.⁶⁰ Peraudi revolutionierte die Ablasspraxis nicht nur durch intensiven Einsatz schriftlicher Werbemittel, sondern auch durch eine ausgefeilte Ablassliturgie, in deren Mittelpunkt die Verehrung des Kreuzes stand.⁶¹ Dies ist zweifellos mit der sukzessiven Umfunktionalisierung seiner Ablasskampagnen für den Türkenkrieg zu erklären. Doch blieben trotz der Dominanz von Kreuzsymbol und Kreuzzugsgedanken die Papst- und Rombezüge erhalten. Wie aus zahlreichen Augenzeugenberichten bekannt ist, war das Kreuz am Ablassort stets von päpstlichen Wappen-

58 Ebda., Nr. 110, S. 167.

59 Ebda., Nr. 174, S. 250; Nr. 180f., S. 252f. – Vgl. auch ebda., Nr. 129, S. 201: Wappenaufträge für den Maler Rotgher van Zuren in Zutphen. – Zum Genter Jubiläumsablass siehe Remy, *Les grandes indulgences pontificales* (wie Anm. 55), S. 91ff.

60 Fredericq, *Codex documentorum* (wie Anm. 53), Nr. 188; vgl. Nr. 223 und 235; Paulus, *Geschichte des Ablasses* (wie Anm. 49), Bd. 3, S. 212ff.; ders., »Raimund Peraudi als Ablasskommissar«, in: *Historisches Jahrbuch* 21 (1900), S. 645–682; Remy, *Les grandes indulgences pontificales* (wie Anm. 55), S. 131–149; Severin Corsten, »Der Ablass zugunsten der Kathedrale von Saintes. Seine Verkündigung am Niederrhein im Spiegel der Wiegendrucke«, in: *Festschrift Eduard Hegel* (Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein, 177), S. 62–75; Nigel F. Palmer, »Peraudi, Raimund«, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, hrsg. von Kurt Ruh u. a., Bd. 7, Berlin/New York 1989, Sp. 398–401; Andreas Röpcke, »Geld und Gewissen. Raimund Peraudi und die Ablassverkündigung in Norddeutschland am Ausgang des Mittelalters«, in: *Bremisches Jahrbuch* 71 (1992), S. 43–80; Thomas Vogtherr, »Kardinal Raimund Peraudi als Ablassprediger in Braunschweig (1488 und 1503)«, in: *Braunschweigisches Jahrbuch für Landesgeschichte* 77 (1996), S. 151–180.

61 Vgl. Hans Volz, »Die Liturgie bei der Ablassverkündigung«, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 11 (1966), S. 114–125.

fahnen flankiert.⁶² Und durch die Auswahl von vier oder sieben Kirchen, die vom Ablassbewerber besucht werden mussten und gleichfalls durch Papstwappen gekennzeichnet waren, wurde bewusst eine symbolische Romfahrt »ad instar jubilaei« arrangiert. In einer auf Peraudi zurückgehenden Ablassinstruktion heißt es:

Die Inthronisation des Ablasses geschehe mit ausgesuchter Sorgfalt und Feierlichkeit ... Es soll ein Tisch nach Art eines Altars mit einem Tuch oder einer Decke in Schwarz oder einer anderen Farbe verhüllt werden, auf dem dann das Bild des Gekreuzigten oder des Kreuzes mit dem Wappen und Hoheitszeichen des Papstes zu errichten ist. Dann stelle man Leuchter mit brennenden Kerzen dazu, und während des Gottesdienstes sollten auch die bedeutenderen Reliquien auf dem Tisch liegen, also Schädel usw. Auch soll ein fester Kasten, der mit drei Schlüsseln zu versperren ist, beschafft und vor dem Tisch aufgestellt werden; da sollen die Gläubigen ihre Spenden hineinlegen.⁶³

Die Tätigkeit Peraudis ist zweifellos der Höhe- und Wendepunkt der Ablassgeschichte gewesen. Denn gerade die expressive Steigerung und Bündelung der Ablasssymbolik durch das Nebeneinander von Papstwappen, Kreuz und Geldkasten konnte als entlarvende Karikatur empfunden werden. Es war damit eine Spannung aufgebaut, die sich in der Reformation entladen sollte. Erasmus war nicht der einzige, der sich nach Jahrzehnten noch an das Doppelsymbol von Kreuz und Tiara erinnerte wie an den Inbegriff von Hybris und Perversion:

So viele Male haben wir vom Kreuzzug gehört, von der Befreiung des Heiligen Landes, haben das rote Kreuz gesehen, geschmückt mit der dreifachen Krone und dabei die rote Schatztruhe. ... Und doch wurde nichts anderes im Triumph heimgeführt als das Geld.⁶⁴

Und als Luther im Jahr 1541 auf seine reformatorischen Anfänge zurückblickte, behauptete er unter anderem, »der Detzel hette geprediget ... das Rote Ablas Creutz mit des Bapsts wapen in den kirchen auffgericht were eben so krefftig als das Creutz Christi«, und er gestand, dass »ich (so war

62 Belege etwa bei Volz, ebda., S. 115, Anm. 9; Nine R. Miedema, *Rompilgerführer in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Die »Indulgentiae ecclesiarum urbis Romae« (deutsch/ niederländisch)*. Edition und Kommentar, Tübingen 2003 (Frühe Neuzeit, 72), S. 437f., 443, 445, 451. Vgl. auch Gunda Gaus und Anja Rutter, »Die Faszination des Ablasses. Kommissar Raimundus Peraudi in Westfalen«, in: Gabriela Signori (Hrsg.), »Heiliges Westfalen«. *Heilige, Reliquien, Wallfahrt und Wunder im Mittelalter*, Bielefeld 2003, S. 195–210.

63 Volz, Die Liturgie bei der Ablassverkündung (wie Anm. 61), S. 120.

64 Erasmus von Rotterdam, *Utilissima consultatio de bello Turcis inferendo*, in: ders., *Opera omnia*, Bd. 5, Leiden 1704, Sp. 345–368, Sp. 359: »Toties vidimus rubram crucem triplici corona insignitam cum rubro scrinio ... nec aliud triumphatum est quam pecunia.«

mich mein Herr Christus erlöset hat) nicht wuste, was das Ablas were, wie es den kein mensch nicht wuste.«⁶⁵

In der Tat hatte Luther kein Verständnis für den Ablass, das Bewusstsein von der Kirche als einer Solidargemeinschaft, deren Vorsteher das *bonum commune* geistlicher Verdienste verteilt, war ihm fremd. Nach seiner Auffassung konnte das Heil nur der einzelne für sich in und aus seinem subjektiven Vertrauen auf seine Erlösthät durch Christus erhoffen und gewinnen, ohne alles menschliche Verdienst, sei es das eigene, oder das eines anderen. Angesichts seiner Sündhaftigkeit sollte der Christ nicht nach Amnestie streben, sondern sich lebenslanger Buße unterziehen.⁶⁶ Luthers Widersacher Cajetan, der wenige Wochen nach dem Thesenanschlag und noch ohne Kenntnis davon einen *Tractatus de indulgentiis* abschloss, war dagegen von der Möglichkeit wechselseitiger stellvertretender Sühneleistung unter den Gliedern der Kirche überzeugt. Der Sinn des Jubiläumsablasses bestand für ihn nicht nur in der Gnade für den Sünder, sondern mehr noch in der Festigung dieses Gemeinschaftsbandes:

Der Besuch der Peterskirche ist, für sich betrachtet, der gleiche, ob er nun heute oder im Jubiläumsjahr stattfindet, aber er ist nicht gleich im Bezug auf das *bonum ecclesiae*, denn wenn er sich bezieht auf das Bekenntnis zur Einheit der Kirche unter dem Petrusnachfolger als ihrem einen Haupt – und darauf wird er im Jubiläumsjahr vom ganzen Erdkreis bezogen – dann stellt er einen gewaltigen Ablassgrund dar.⁶⁷

*

65 Luther, *Wider Hans Worst*, in: ders., Werke (wie Anm. 47), Bd. 51, Weimar 1914, S. 469–572: S. 539.

66 Zu Luthers Bußtheologie vgl. etwa Berndt Hamm, *Der frühe Luther. Etappen reformatorischer Neuorientierung*, Tübingen 2010, S. 1–24 und 90–114.

67 Cajetan, *Tractatus de indulgentiis*, in: *Dokumente zur Causa Lutheri (1517–1521)*, 2. Teil, hrsg. von Peter Fabisch und Erwin Iserloh, Münster 1991 (Corpus Catholicorum 42), S. 142–168, S. 165: »Verbi gratia, visitatio ecclesiae sancti Petri aequalis est secundum se hodie et in anno Iubilaei, sed non est aequalis relata ad bonum ecclesiae, quoniam relata ad professionem unitatis ecclesiae sub uno capite Petri successore (ad quod in anno Iubilaei refertur ab universo orbe terrarum) est immensa causa indulgentiae«. – Vgl. Bernhard A. R. Felmsberg, *Die Ablasstheologie Kardinal Cajetans (1469–1534)*, Leiden u. a. 1998 (Studies in Medieval and Reformation Thought, 66); Irena Backus, »Le contenu doctrinal des traités sur les indulgences de Thomas de Vio–Cajétan«, in: *Rationalisme analogique et humanisme théologique. Le culture de Thomas de Vio 'Il Gaetano'*, Actes du colloque de Naples 1990, hrsg. von Bruno Pinchard und Saverio Ricci, Napoli 1993, S. 239–252.

Der Topos von der Reformfeindlichkeit des Renaissancepapsttums, den der französische Historiker Léonce Celier bereits vor mehr als hundert Jahren zu widerlegen versuchte,⁶⁸ hat in der konziliaren Begeisterung nach dem Zweiten Vatikanum neue Zustimmung gefunden. Hieß es damals: »Pour n'avoir pas su la faire [la réforme] au XVe siècle on allait avoir, au siècle suivant, une révolution«,⁶⁹ so wurde jetzt nahezu gleichlautend formuliert: »Rom hat die Reform verhindert und dafür wenig später die Reformation erhalten.«⁷⁰ Inzwischen weiß man, dass eine derart simple Erklärung der Komplexität der Reformproblematik nicht gerecht wird. Da die von den Reformkonzilien angestrebten Systemveränderungen der Kirchenverfassung, wie schon Harnack sah, in letzter Konsequenz zu einer »Aufhebung des Papsttums« führen mussten,⁷¹ entsprach der Widerstand der Päpste lediglich dem Gebot ihrer Selbsterhaltung. Statt der geforderten Strukturreformen konzentrierten sie sich darauf, mit moralischen, materiellen und symbolischen Anstrengungen Autorität und Ansehen des Petrusamtes in der Kirche wiederherzustellen. Dies konnte zwar nicht die Reformation verhindern und musste die antirömischen Affekte zum Teil sogar noch verstärken. Gleichwohl darf man den päpstlichen Repräsentationsapparat als ein Erfolgsrezept bezeichnen, das zum Fortbestand der Institution in ihrer schwersten Krise beigetragen und sich in der nachtridentinischen Kirche unter veränderten Bedingungen und Dimensionen von neuem bewährt hat. So mussten selbst protestantische Rombesucher des späten 18. Jahrhunderts – wenngleich widerstrebend – eingestehen, dass die Papstliturgie ihre Wirkung nicht verfehlte. Am Karsamstag des Jahres 1788 notierte Goethe in sein Reisetagebuch:

Die Kapellmusik ist undenkbar schön. Besonders das Miserere von Allegri ... Der Augenblick, wenn der aller seiner Pracht entkleidete Papst vom Thron steigt, um das Kreuz anzubeten, und alles übrige an seiner Stelle bleibt, jedermann still ist, und das Chor anfängt: »Populus meus, quid feci tibi?« ist eine der schönsten unter allen merkwürdigen Funktionen. ... Bei den päpstlichen Funktionen, besonders in der Sixtinischen Kapelle, geschieht alles was am katholischen Gottesdienst sonst unerfreulich erscheint, mit großem Geschmack und vollkommener Würde. Es kann aber auch nur da geschehen, wo seit Jahrhunderten alle Künste zu Gebote standen.⁷²

68 Celier, *L'idée de réforme* (wie Anm. 31); ders., *Alexandre VI* (wie Anm. 31).

69 Zitiert nach Celier, *L'idée de réforme* (wie Anm. 31), S. 429.

70 Karl August Fink, »Eugen IV. Konzil von Basel-Ferrara-Florenz«, in: *Handbuch der Kirchengeschichte*, hrsg. von Hubert Jedin, Bd. III, 2, Freiburg im Breisgau 1968, S. 572–588: S. 588.

71 Adolf von Harnack, *Lehrbuch der Dogmengeschichte*, 5. Aufl., Bd. 3, Tübingen 1932, S. 451. Vgl. Patschovsky, *Der Reformbegriff* (wie Anm. 7), S. 21: »Papstreform mittels der episkopalischen wie der konziliaren Idee [kommt] einer Abschaffung des Papsttums als kirchenkonstituierender Größe gleich.«

72 Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise*, 3. Teil, 22. März 1788.

Philine Helas

»Suavibus plena sonis et cantibus«
Musik in der römischen Kunst
in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts

Musik in Malerei oder Skulptur umzusetzen, impliziert einen medialen Übergang mit unlösbarem Widerspruch: Unsichtbar und flüchtig sollen Klänge in einem stummen, die Zeit festhaltenden Bildwerk sichtbar und die durch sie ausgelösten Empfindungen nacherlebbar werden.¹ Dies geschieht in der christlichen mittelalterlichen Kunst zumeist in der Darstellung singender, musizierender oder tanzender Figuren. Die Klang und Melodie unterschiedlichster Art evozierenden Darstellungen verleihen Kirchenportalen und Kapellenräumen, aber auch Handschriften und liturgischem Gerät eine synästhetische Dimension. Doch inwieweit solche Bilder von Instrumenten oder Musikerformationen als Abbild einer Realität begriffen werden können, bleibt zumeist offen, auch auf Grund des ambivalenten Verhältnisses der Kirche zur Musik: Von dieser wurde sie einerseits als Ausdruck der Luxuria, als die leiblichen Sinne ansprechend und verführend und als Teufelsprodukt verdammt, zugleich aber war die himmlische Musik der Engel und Seligen sowohl als literarischer wie bildlicher Topos seit dem Mittelalter weit verbreitet, im Rahmen des Quadriviums galt die Musica als ein Weg der Gotteserkenntnis.² Singende und musizierende Engel waren im Mittelalter ein ubiquitäres Bildpersonal, wobei sie seit etwa 1300 auf allen erdenklichen, wahrscheinlich real existierenden Instrumenten spielen.³ Wenn es in

- 1 Zu den symbolischen und theoretischen Implikationen solcher Darstellungen für den hier verhandelten Zeitraum vgl. u.a. Emanuel Winternitz, *Musical instruments and their symbolism in Western art. Studies in musical iconology*, New Haven u.a. 1979; *Dipingere la musica. Musik in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts. Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien*, hrsg. von Wilfried Seipel, Mailand 2001, sowie *Il dolce potere delle corde. Orfeo, Apollo, Arione e Davide nella grafica tra Quattro e Cinquecento*, hrsg. von Susanne Pollack, Florenz 2012.
- 2 Vgl. unter anderem *Atlante storico della musica nel Medioevo*, hrsg. von Vera Minazzi u. Cesarino Ruini, Mailand 2011 (dt. Übers.: *Musica. Geistliche und weltliche Musik des Mittelalters*, Freiburg u.a. 2011).
- 3 Vgl. unter anderem Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikan-schauung des Mittelalters*, Bern 1962; Luca Seravalle, *Angelicus Concentus. Gli strumenti musicali nei dipinti di area senese e grossetana dei secoli XIII–XVII*, Grosseto 2006. Für die italienische Malerei des 14. Jahrhunderts, in der marianische Themen als Ort musikalischer Darbietungen

der Praxis eine Unterscheidung gegeben hatte zwischen den frommen, die Liturgie begleitenden Gesängen und den Instrumenten, die eher zu profanen Anlässen wie Tanz und Schlacht aufspielten, so setzen sich die bildenden Künste darüber hinweg. Bis um 1500 sind es neben den himmlischen Musikanten nur wenige Bildthemen, die einer Darstellung von Musik bzw. Musizierenden Raum geben – so etwa König David mit seiner Leier, Orpheus, dem selbst die Tiere und Steine lauschen, oder die Personifikation der Musik.⁴

In Rom lässt sich erst im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts eine Verdichtung von Musik thematisierenden Darstellungen diagnostizieren, die nicht zuletzt der Tatsache geschuldet ist, dass die Stadt in der zweiten Hälfte des Quattrocento, befördert durch den päpstlichen Hof und die Kurie, eine verstärkte Bautätigkeit und die Ausstattung von bestehenden oder neuen Bauten zu verzeichnen hatte, mithin aus dieser Zeit eine größere Anzahl von Kunstwerken erhalten ist, während mittelalterliche Ausstattungen vielfach verloren sind. Zugleich entspricht dies der Tendenz, dem Musizieren bzw. Spielen eines Instrumentes eine neue gesellschaftlich-kulturelle Rolle zu verleihen: Musik gewann größeres Gewicht im sakralen, liturgischen Bereich und wurde zum Ausweis einer profanen höfisch-humanistischen Bildung.⁵ Auch Maler sollten, wollten sie sich im Ambiente ihrer Mäzene angemessen bewegen, möglichst diese Kunst beherrschen. Bereits ab der Mitte der 1480er-Jahre waren Musizierende zu einem eigenen Bildgegenstand der Malerei geworden.⁶ Mit dem venezianischen Maler Giorgione, in dessen Ge-

überwiegen, vgl. Howard Mayer Brown, »Catalogus: A Corpus of Trecento pictures with musical subject matter (part I)«, in: *Imago musicae* 1 (1984), S. 189–201; part I, instalment 2, in: *Imago musicae* 2 (1985), S. 179–281; part I, instalment 3, in: *Imago musicae* 3 (1986), S. 103–187.

- 4 Zu David und Orpheus siehe zuletzt Il dolce potere 2012 (wie Anm. 1); zur Musica siehe Albert Pomme de Mirimonde, »Les allégories de la musique 1: La musique parmi les arts libéraux«, in: *Gazette des beaux-arts* 6. Pér., 72 (1968), S. 295–324, im Rahmen von Zyklus Michael Stolz, *Artes-liberales-Zyklen. Formationen des Wissens im Mittelalter*, 2 Bde., Tübingen u.a. 2004.
- 5 Vgl. Dietrich Kämper, *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik des 16. Jahrhunderts in Italien*, Köln 1970 (Analecta musicologica, 10), insbes. S. 11–38. Die Fähigkeit, ein Instrument zu spielen, gilt Baldassare Castiglione in seinem zwischen 1508 und 1516 geschriebenen und 1528 erstmals gedruckten *Cortegiano* als erstrebenswert für den »gentiluomo« (Baldassare Castiglione, *Il cortigiano*, hrsg. von Amedeo Quondam, 2 Bde., Mailand 2002. Vgl. Stefano Lorenzetti, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Florenz 2003, S. 65–96: S. 83.
- 6 Zwei frühe Musikerporträts finden sich als Reliefs an Grabmalen: Der 1397 verstorbene blinde Francesco Landini ist in San Lorenzo in Florenz mit einer Portativorgel dargestellt und der ebenfalls blinde Conrad Paumann, der 1473 starb, ist in der Münchner Frauenkirche Orgel

mälden man über die unmittelbare Darstellung Musizierender hinaus auch klangliche Qualitäten malerisch umgesetzt sehen kann, tritt die Annäherung – oder auch der Wettstreit – der Künste um 1500 in eine neue Dimension ein.⁷ Eine solche theoretische Auseinandersetzung lässt sich in Rom zu diesem Zeitpunkt schwerlich festmachen, hier manifestieren sich Innovationen eher auf der ikonographischen Ebene. Eroberten zunächst Darstellungen musizierender Engel die Kirchenräume, so entstanden gegen Ende des 15. Jahrhunderts Darstellungen der Personifikation der Musik, welche sich durch ihre ungewöhnliche Ikonographie auszeichnen. Diese Bildwerke, die zum Großteil im Umfeld von Papst und Kurie entstanden, sollen im Folgenden vorgestellt und nach ihrem Bezug zum gleichzeitigen Musikgeschehen in Rom befragt werden.⁸

I. Musizierende Engel

Die spektakulärste Darstellung musizierender Engel, deren Vorbildwirkung sich die folgende Verbreitung nicht unwesentlich verdanken dürfte, entstand in den 1470er-Jahren in der Kirche der Santi Dodici Apostoli.⁹ Es handelte

spielend von weiteren Instrumenten umgeben zu sehen. Walter Salmen, *Musiker im Porträt*, Bd. I.: *Von der Spätantike bis 1900*, München 1982, S. 46–47: S. 60f. Als das erste »autonome« Porträt eines Musikers mit Instrument kann das Gemälde von Filippino Lippi gelten, dessen Datierung um 1483–1485 sich allerdings nicht auf Dokumente stützen kann (siehe unten, Anm. 105). Als erstes Konzertbild ist jenes von Lorenzo Costa zu nennen, das zwischen 1490 und 1505 datiert wird (siehe unten, Anm. 66).

- 7 Claudia Bertling Biaggini, *Giorgione pictor et musicus amatus – Vom Klang seiner Bilder. Eine musikalische Kompositionsästhetik in der Malerei gegen die Aporie der Norm um 1500*, Hildesheim u.a. 2011. Zum Paragone, den vor allem Leonardo ausarbeitet, Emanuel Winternitz, *Leonardo da Vinci as a musician*, New Haven u.a. 1982, S. 204–223.
- 8 Zu letzterem vgl. Adalbert Roth, »*Primus in Petri aedem Sixtus perpetuae harmoniae cantores introduxit*. Alcune osservazioni sul patronato musicale di Sisto IV.«, in: *Un pontificato e una città. Kongressakten Rom 1984*, hrsg. von Massimo Miglio u.a. Rom 1986, S. 217–241; Sabine Žak, »Cappella – castello – camera. Gesang und Instrumentalmusik an der Kurie«, in: *Collectanea II. Studien zur Geschichte der Päpstlichen Kapelle. Tagungsbericht Heidelberg 1989*, hrsg. von Bernhard Janz, Vatikanstadt 1994 (Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta, 4), S. 175–224, und Richard Sherr, »Competence and incompetence in the papal choir in the age of Palestrina«, in: *Early Music* 22 (1994), S. 607–629; Christopher A. Reynolds, *Papal Patronage and the Music of St. Peter's, 1380–1513*, Berkeley / Los Angeles / London 1995, S. 66f.
- 9 Zu den Fresken und ihrem Auftraggeber vgl. Isabelle Frank, »Cardinal Giuliano della Rovere and Melozzo da Forlì at SS. Apostoli«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 59 (1996), S. 97–122, sowie zuletzt Mauro Minardi, »Decorazione del catino absidiale della basilica dei Santi Apostoli

sich um eine der größten Ausstattungskampagnen der Zeit, und die von Melozzo da Forlì in der Hauptapsis geschaffenen Fresken erlangten auf Grund ihrer auf die Untersicht berechneten perspektivischen Komposition Berühmtheit. Die Ausmalung wurde bei der Barockisierung der Kirche weitgehend zerstört. Einige Fragmente, darunter die Halbfiguren der auf Triangel, Tamburin, Laute, Fidel, Viola, Trommel und Galubet musizierenden Engel, werden heute in den Vatikanischen Museen bewahrt (siehe Abbildung 1).¹⁰



Abbildung 1:
Melozzo da Forlì,
Auf einer Viola
musizierender
Engel, um 1477,
Rom, ursprünglich
Santi Apostoli,
heute Rom, Musei
Vaticani (nach
*Melozzo da Forlì.
La sua città e il
suo tempo*,
Ausstellung Forlì
1994-1995, hrsg.
von Marina Foschi
und Luciana Prati,
Mailand 1994,
S. 97)

a Roma«, in: *Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*, hrsg. von Daniele Benati, Mauro Natale, Antonio Paolucci, Cinisello Balsamo 2011, S. 208–217.

10 Abbildung siehe bei Minardi, *Decorazione* (wie Anm. 9), S. 212–216. Die Viola ist leider nur partiell erhalten, das Griffbrett ist zerstört. Sie verfügt über vier Saiten und kommt – auch in der Art, wie sie gespielt wird – der Lira da braccio recht nah. Sehr ähnlich präsentiert sich das Streichinstrument eines Engels in den Fresken in Valencia (zu diesen siehe unten, Anm. 32).

Der Auftraggeber der Fresken ist nicht dokumentiert, in Frage kommen Kardinal Pietro Riario, Papst Sixtus IV. und Kardinal Giuliano della Rovere, der zukünftige Julius II. Den Viten Vasaris zufolge habe Kardinal Riario den Maler Melozzo mit den Fresken beauftragt, auch zeigt eine Zeichnung des 18. Jahrhunderts sein Wappen. Jedoch ist vor allem für Sixtus IV. das Engagement in der Kirche nachgewiesen: Er hatte Mitte der 1470er-Jahre die Tribuna restaurieren und von Andrea Bregno ein Grabmal für seinen 1474 verstorbenen Nepoten Pietro Riario errichten lassen. Giuliano della Rovere wiederum wird von Platina als Mäzen der Kirche genannt, wo er Riario als Titelnachfolger gefolgt war. Eine Inschrift, die besagt, er habe die Basilika restauriert, die fast zur Ruine verfallen gewesen sei, zeugt noch heute davon, und sein Vater, Raffaele della Rovere, war dort ebenfalls begrabene.¹¹ Angesichts dieser möglichen Auftraggeber ergibt sich eine Datierung zwischen 1473–74 und spätestens 1480–81. Denkbar ist auch, dass die Initiative von Pietro Riario ausging, nach dessen überraschendem Tod die Ausmalung aber erst unter Sixtus IV. begonnen und von Giuliano weitergetrieben wurde. Ein Interesse an musikalischen Darbietungen lässt sich zeitnah vor allem für Pietro Riario festmachen: Er hatte 1473 in den Tagen des Karneval ein Bankett zu Ehren des Kardinals Carafa gegeben, bei dem im Rahmen eines Spektakels »piffari e trombe«, »arpa e chitarino«, »flautti e viola«, »due violi«, »uno clavicinvallo«, »chitarino, arpe e viola insieme« und »una arpa sorda«, mithin ein großes Panorama an Instrumenten zu hören war.¹² Er war es auch, der die Feste für die zu ihrer Eheschließung in Ferrara im Juni desselben Jahres durch Rom reisende Eleonara d’Aragona ausrichten ließ, die ebenfalls musikalisch begleitet waren.¹³ Mit dem Papstnepoten bewegen wir uns im unmittelbaren Umfeld des Papstes und der Kurie, und es waren wohl solche Feste, die unter Sixtus IV. zum Plan einer kurialen Reform Anlass gaben, die auch die musikalischen Darbietungen einschränken sollte: »Non soni musici, non cantus saeculares, non histrionum fabulae«.¹⁴ Vielleicht sollten die musizierenden Engel in der Freskendekoration solcher

11 Frank, Cardinal Giuliano (wie Anm. 9), S. 116–119.

12 Fabrizio Cruciani, *Teatro nel Rinascimento, Roma 1450–1550*, Rom 1983, S. 170f. Es handelte sich um die Darstellung eines »Königs von Mazedonien«, der am folgenden Tag eine »giostra« gegen den »Türken« bestritt, erinnernd an den Einzug des Kardinals Carafa im Januar desselben Jahres, der 25 gefangene Türken nach Rom geführt hatte (ebda., S. 165–171).

13 Vgl. hierzu Costantino Corvisieri, »Il trionfo romano di Eleonora d’Aragona nel giugno del 1473«, in: *Archivio della R. Società Romana di Storia Patria* I (1878), S. 476–491, X (1887), S. 629–643; Cruciani, *Teatro nel Rinascimento* (wie Anm. 12), S. 151–164.

14 Corvisieri, *Il trionfo romano* (wie Anm. 13), S. 479.

Kritik etwas entgegensetzen, indem sie auf der religiösen Dimension der Musik insistierten, die sich letztlich derselben Instrumente bediente.

Im Chor der Santi Apostoli rahmten die auf Schlag-, Blas-, Streich- und Zupfinstrumenten spielenden Engel einen Christus in Glorie. Dies kann als eine neuartige Bildfindung gelten, wenngleich das textliche Fundament für ein musikalisches Lob Gottes bereits in den Psalmen zu finden ist. Dort heißt es in Psalm 150, 3–5: »Lobt ihn mit dem Schall der Hörner, / lobt ihn mit Harfe und Zither! Lobt ihn mit Pauken und Tanz, / lobt ihn mit Flöten und Saitenspiel! Lobt ihn mit hellen Zimbeln, / lobt ihn mit klingenden Zimbeln!«¹⁵ Der Kirchenvater Augustinus kommentierte dies: »Ihr seid die Posaune, das Psalterium, die Zither, die Pauke, der Chor, das Saitenspiel, die Orgel und die Zimbeln des Jubelns, die (alle gar) herrlich klingen, weil sie zusammenklingen« und lässt die Instrumente zu einer Metapher für das Gottesvolk werden.¹⁶ Evoziert der Psalmist in seiner Aufzählung von Blas-, Schlag- und Saiteninstrumenten die im Tempelkult verwendeten Instrumente, so geht Augustinus in seiner Ausdeutung darüber hinaus: Er aktualisiert die Instrumente nicht nur und erweitert sie um die menschliche Stimme, sondern insistiert auf dem harmonischen Zusammenspiel. Insofern kann der musikalische Lobpreis als eingeführter Topos gelten, dennoch zeigen Darstellungen Christi in Glorie, wie sie in Rom beispielsweise das frühchristliche Apsismosaik der Kirche Santi Cosma e Damiano überliefert, keine Musizierenden. Dieses Begleitpersonal findet sich seit dem Trecento besonders in der toskanischen Kunst in den Bildern der Himmelfahrt bzw. Krönung Mariens.¹⁷ Hierfür lassen sich allerdings kaum schriftliche Quellen anführen. Zwar wird das Motiv des Engelsgesanges in theologischen Schriften, der Visionsliteratur und dem geistlichen Spiel immer wieder auf-

15 Bereits der vorgängige Psalm 149,3 leitet die musikalische Huldigung Gottes ein: »Seinen Namen sollen sie loben beim Reigentanz, ihm spielen auf Pauken und Harfen.«

16 Augustinus, *Enarrationes in Psalmos* 150,8: »Vos estis tuba, psalterium, cithara, tympanum, chorus, chordae, et organum, et cymbala iubilationis bene sonantia, quia consonantia.«

17 Viele Beispiele bei Brown, *Catalogus* (wie Anm. 3); Seravalle, *Angelicus Concentus* (wie Anm. 3). In Siena dürfte dabei ein Zusammenhang mit der theatralischen Inszenierung des Festes bestehen. Vgl. Andrea Campbell, »A spectacular celebration of the Assumption in Siena«, in: *Renaissance quarterly* 58 (2005), S. 435–463. Für Beispiele in Süditalien siehe Pietro Di Lorenzo, »Gli strumenti musicali nelle opere d'arte in Terra di Lavoro: Il Medioevo tardogotico (metà sec. XIV – metà sec. XV)«, in: *Rivista di Terra di Lavoro – Bollettino online dell'Archivio di Stato di Caserta* III (2008), sowie eine neapolitanische Version des 15. Jahrhunderts bei Anna Delle Foglie, *La Cappella Caracciolo del Sole a San Giovanni a Carbonara*, Mailand 2011, Abb. 50 und 52.

gegriffen, die Instrumente finden aber ihren Eingang offenbar über andere Wege in die Bilder.¹⁸

In Rom war die von Engeln musikalisch begleitete Himmelfahrt und Krönung Mariens in der kleinen Hospitalskirche San Giacomo al Colosseo dargestellt gewesen. Das nicht erhaltene Fresko entstand wohl gegen Ende des 14. Jahrhunderts und schließt ikonographisch an die entsprechenden toskanischen Darstellungen an. Soweit sich dies aus den Nachzeichnungen schließen lässt, war eine auffällig große Anzahl von Musikinstrumenten, wie Dudelsack, Trompete, Schalmel, zwei verschiedene Typen des Psalteriums, Laute und Portativorgel, dargestellt (siehe Abbildung 2). Diese Evokation einer musikalischen Inszenierung dürfte die Prozession anlässlich von Mariae Himmelfahrt reflektieren, die in Rom zwischen dem 9. und der Mitte des 16. Jahrhundert als die wichtigste städtische Prozession gelten kann.¹⁹ Sie führte in der Nacht zum 15. August das hochverehrte Bild des Salvators der Sancta Sanctorum vom Lateran nach Santa Maria Maggiore, wo es dem dortigen Madonnenbild, das seinerseits als Lukasbild verehrt wurde, begegnete. Über Bild und Prozession wachte eine Laienbruderschaft, die »Societas Reccomendatorum Ymaginis Sanctissimi Salvatoris ad Sancta Sanctorum«, die sich zu Beginn des 14. Jahrhunderts in Verehrung des Lateransalvator gebildet hatte und seit 1336 ein sich stetig vergrößerndes Hospital betrieb. San Giacomo al Colosseo war seit den 1360er-Jahren seine den Frauen vorbehaltene Filiale. Die Freskendekoration nahm also Bezug auf das Fest, das abgesehen von Glockengeläut und Gesängen, durch laikale Bruderschaften bzw. die städtischen Vereinigungen musikalisch untermalt wurde.²⁰ Der ausführlichsten Beschreibung von 1462 zufolge erklangen hier »Trompeten, Doppelpauken und Flöten im harmonischen Zusammenspiel der verschiedenen Musiker«,²¹ also jene Instrumente, die sich auf Grund ihrer Lautstärke

18 Hammerstein, *Die Musik der Engel* (wie Anm. 3), S. 91–99 zu Gesängen bei Mariae Himmelfahrt, S. 222–223 sowie S. 232–235 zu den Musikinstrumenten in den Bildern, die er als eine »Gewinnung neuer Wirklichkeit« charakterisiert.

19 Philine Helas und Gerhard Wolf, *Die Nacht der Bilder. Eine Beschreibung der Prozession zu Maria Himmelfahrt in Rom aus dem Jahr 1462*, Freiburg 2011.

20 Die Musik beschränkte sich nicht auf den religiösen Bereich: Um 1145 kritisiert Maniacutus, vermutlich Laterankanoniker, dass man anlässlich des Festes Musik spiele und sich nur zum Tanz erheben würde (ebda., S. 22).

21 Die Prozession umfaßte mehrere Stationen, an jener vor San Clemente versammelte sich das meiste Volk, um das Bild zu verehren. »Auch die Raccomandati di Maria sempre Vergine tun dies, nach den einzelnen Rioni durch die jeweiligen Vertreter der Rioni und ihre Würdenträger in festgelegter Ordnung getrennt, mit Trompeten, Doppelpauken, und Flöten im harmonischen

für einen solchen Zweck eigneten und die traditionell auch bei profanen Einzügen und Zeremonien zum Einsatz kamen.²²



Abbildung 2:
Himmelfahrt und
Krönung Mariens,
Nachzeichnung eines
verlorenen Freskos,
San Giacomo al
Colosseo, Rom (Città
del Vaticano,
Biblioteca Apostolica
Vaticana, Barb. lat.
4408, Fol. XXX, 10)

Zusammenspiel der verschiedenen Musiker.« Helas / Wolf, *Die Nacht der Bilder* (wie Anm. 19), S. 69–71 und 116.

- 22 Die Darstellung einer solchen Prozession (angeführt von einer Trommel und begleitet von Bläsern und Dudelsack), der *Cavalcata dell'Assunta* in Fermo, findet sich im *Messale de Firmo-nibus*, das 1436 von Giovanni di Ugolino da Milano illuminiert wurde. Abbildung in: *Le Marche viste e pensate*, hrsg. von Claudio Nardini, Florenz 2011, S. 26–27. Schlag- und Blasinstrumente sind auch in der Darstellung der Krönung Pius III. im Dom zu Siena zu sehen, Abbildung unter anderem in: *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, hrsg. von Salvatore Settis und Donatella Toracca, Modena 1998, S. 42. Siehe auch unten, Anm. 69.

Zu verweisen ist darüber hinaus auf die Fronleichnamsprozession, die Pius II. 1462 in Viterbo abhalten ließ, und die ihren Höhepunkt in einer Inszenierung von Maria Himmelfahrt fand, bei der im Moment ihres Niedersitzens auf dem Thron neben ihrem Sohn die »himmlischen Geister zu singen und Instrumente zu spielen« begannen.²³

In diesen Zeitraum fallen die musizierenden Engel, die sich im Bildprogramm der Kapelle von Tor de' Specchi erhalten haben. Die bis 1468 fertig gestellten Fresken sind dem Leben der Cecolella Bussa, späterhin Santa Francesca Romana, der Gründerin des ordensähnlichen Instituts beim Kapitol gewidmet.²⁴ Der Moment ihres Todes am 9. März 1440 ist – vergleichbar dem Marientod – als die Aufnahme ihrer Seele durch Christus geschildert, welcher, als himmlische Erscheinung begleitet von Engeln und Heiligen, über ihrem Totenbett schwebt (siehe Abbildung 3). Die zwölf Engel präsentieren dabei bilderbuchartig unterschiedliche Instrumente.²⁵ Der Instrumentenreichtum als solcher könnte seine Anregung den Fresken von San Giacomo al Colosseo verdanken, befand sich die Kirche doch nicht weit entfernt und die Familie der Cecolella Bussa stand der Societas nahe.²⁶ In jedem Fall gehen die Fresken in Tor de' Specchi jenen in den Santi Apostoli

23 Enea Silvio Piccolomini, *Papa Pio II, I: commentarii*, hrsg. von Luigi Totaro, Mailand 2008, 2 Bde, Bd. 2, S. 1608f. Übersetzt lautet der Passus: »Mit süßer Stimme singend wurde sie in den Himmel getragen, wo ihr ihr Sohn entgegen kam, der auch ihr Vater und Herr ist, der seine Mutter auf die Stirn küßte und sie dem ewigen Vater präsentierte, und sie zu seiner Rechten niedersitzen ließ. In diesem Moment begannen die Scharen der himmlischen Geister zu singen und Instrumente zu spielen, um ihre Fröhlichkeit zu zeigen, und ihre Freude auszudrücken und um im ganzen Himmel ihren Jubel hören zu lassen. Und damit war das Fest zu Ende.« Es ist hier wohl ein Zusammenhang mit einer sienesischen Tradition zu vermuten, zu dieser Campbell, *A spectacular celebration* (wie Anm. 17), S. 435–463. Im Moment der Himmelfahrt wurden hier »rithmi et numeri ad id compositi canebatur«, also »Gesänge und Musik, die für diesen Anlaß komponiert wurden, gesungen«, ebda., S. 446.

24 Zu diesen Anna Cavallaro, *Antoniazza Romano e gli Antoniazzeschi. Una generazione di pittori nella Roma del Quattrocento*, Udine 1992, S. 44–49 und 211–216, sowie Kristin Böse, *Gemalte Heiligkeit: Bilderzählungen neuer Heiliger in der italienischen Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts*, Petersberg 2008, S. 34–89.

25 Die Vielfalt der Instrumente begegnet häufig bei der Krönung oder Himmelfahrt Mariens, im frühen 15. Jahrhundert im Baptisterium in Siena ebenso wie Neapel (Delle Foglie, *La Cappella Caracciolo del Sole*, wie Anm. 17); ungewöhnlich in Tor de' Specchi ist das schematische Nebeneinander, als habe der Künstler bewusst alle Instrumente unverdeckt und gut sichtbar zeigen wollen.

26 Zu Santa Francesca Romana und der Societas vgl. Philine Helas, »Bilder und Rituale der Caritas in Rom im 14. und 15. Jahrhundert: Orte, Institutionen, Akteure«, in: *Städtische Kulte im Mittelalter*, hrsg. von Susanne Ehrich und Jörg Oberste, Regensburg 2010, S. 271–307: S. 289–292.

voraus, und sie zeigen – wie diese – Christus umgeben von musizierenden Engeln.²⁷



Abbildung 3: Antoniazio Romano (zugeschrieben), Tod der Santa Francesca Romana, Detail: Engelschor, Rom, Tor de' Specchi, Chiesa vecchia, um 1468 (Archiv der Autorin)

Für alle drei Fresken gilt, dass die dargestellten Instrumente den von Boethius aufgestellten Kanon von Klängen umfassen: Es sind die Klänge, die auf Saiten erzeugt werden (Fidel, Laute, Psalter), solche, die durch Luft erzeugt werden (Orgel, Flöten, Trompeten etc.) und schließlich jene, die durch Schläge erzeugt werden (Tambourin, Klappern).²⁸ Insofern mögen Auftraggeber wie Künstler im Sinn gehabt haben, die himmlische Musik mit der Varietas der instrumentalen Ausdrucksmöglichkeiten zu repräsentieren.

Im Kontext des Kirchenraumes der Santi Apostoli begegneten die Fresken von Melozzo der angrenzenden Kapelle des Kardinals Bessarion, die dieser von Antoniazio Romano 1464–1468 mit Szenen der Wundertaten des Erzengels Michael hatte ausmalen lassen.²⁹ Hier ist unter anderem die Traumvision von S. Aubert, Bischof von Avranches, zu sehen, die eine Pro-

27 Format und Komposition sind ebenso wie die Prominenz im Kirchenraum zu unterschiedlich, um eine unmittelbare Inspiration zu unterstellen, doch ist festzuhalten, dass Tor de' Specchi eine explizit kommunale Heilige repräsentiert, die Fresken in den Santi Apostoli aus dem Umfeld von Papst und Kurie in Auftrag gegeben wurden, mithin vielleicht durchaus der Gedanke der Konkurrenz eine Rolle spielte: Die Engel, die in Tor de' Specchi der Heiligen zu Ehren spielen, loben in der Apostelkirche ausschließlich Christus, dessen Stellvertreter auf Erden der Papst ist.

28 Vgl. die Darstellung in einem neapolitanischen Codex aus dem 14. Jahrhundert, die »De institutione musicae« des Boethius illustriert: Biblioteca Nazionale di Napoli, Ms. V. A. 14, f. 47^r, Abbildung unter anderem in: *Atlante storico della musica* (wie Anm. 2), S. 207.

29 Cavallaro, Antoniazio Romano (wie Anm. 24), S. 42–49 und Abb. 14, S. 300.

zession am Gestade des Mont Saint Michel zeigt, die von einem singenden Kleriker angeführt wird. Die realistisch anmutende Darstellung des mit Gesangbuch ausgestatteten Sängers in so prominenter Position im großen Format eines Freskenzyklus ist ihrerseits ungewöhnlich und könnte auf das musiktheoretische Interesse des griechischen Kardinals verweisen.³⁰

Waren es also diese stadtrömischen Bilder, welche Auftraggeber oder Künstler bewogen, Christus in den Santi Apostoli in dieser auffälligen Weise synästhetisch zu inszenieren? Spielte die Assumptio-Prozession insofern hinein, als der Papst bei dieser nur eine eingeschränkte Rolle spielte, da er nicht mit vom Lateran zu Santa Maria Maggiore zog, sondern dort erst am Morgen danach die Messe feierte? Kompensieren die Fresken damit möglicherweise dieses Manco, indem sie Christus in Glorie gleichsam in einem musikalisch untermalten Festakt verewigen?³¹ Oder war es das Interesse an der Musik, wie man es Pietro Riario unterstellen kann, das die Ikonographie der Fresken von Melozzo bestimmte?

Eine weitere Motivation für die Darstellung der Musikinstrumente ließe sich vorstellen, eine Konkurrenz, die sowohl Künstler wie Auftraggeber motiviert haben könnte: Im selben Moment wie die Chorfresken der Santi Apostoli in Rom entstand eine spektakuläre Gewölbeausmalung in der Kathedrale von Valencia, die in ganz ähnlicher Weise in starker Untersicht musizierende Engel zeigt (siehe Abbildung 4).³² Vermutlich bildete die Darstel-

30 Gabriele Frings, »Dosso Dossis Allegorie der Musik und die Tradition des inventor musicae in Mittelalter und Renaissance«, in: *Imago musicae* 9/12 (1992/95), S. 159–203. Bessarion besaß ein »liber musicae novus« mit Texten griechischer Musiktheoretiker, ebda., S. 163, Anm. 3. Zu Bessarions Musikinteresse vgl. auch Daniel Glowotz, *Byzantinische Gelehrte in Italien zur Zeit des Renaissance-Humanismus. Musikauffassung – Vermittlung antiker Musiktheorie – Exil und Integration*, Schneverdingen 2006, S. 114f. und passim. Vergleichbare Darstellungen von Prozessionen mit singenden Klerikern finden sich vor allem in der Buchmalerei, siehe beispielsweise das Graduale D 42 in Salò aus den 1380er-Jahren, Abbildung in: *La parola illuminata. Per una storia della miniatura a Verona e a Vicenza tra Medioevo e Età romantica*, hrsg. von Gino Castiglioni, Verona 2011, S. 72, Abb. III.74.

31 Sixtus IV. scheint allerdings in einem guten Verhältnis zur Societas gestanden zu haben, 1473 war er ihr beigetreten (Pietro Egidi, *Necrologi e libri affini della provincia Romana*, hrsg. von Pietro Egidi, 2 Bde., Rom 1908–1914, Bd. 2, S. 456). Insofern könnte man die Christusinszenierung auch als komplementär begreifen.

32 Zu den Fresken vgl. Ximo Company, *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*, Gandia 2007, S. 211–258; ders., *Il Rinascimento di Paolo da San Leocadio*, Palermo 2009, S. 90–123; *Rinascimento italiano e committenza valenzana. Gli Angeli musicanti della cattedrale di Valencia. Atti del convegno internazionale di studi Roma, 24–26 gennaio 2008*, hrsg. von Massimo Miglio und Anna Maria Oliva, Rom 2011. Zu den Instrumenten besonders Jordi Ballester, »An unexpected discovery: the fifteenth-century angel musicians of the Valencia ca-



Abbildung 4: Paolo da San Leocadio, Musizierender Engel, um 1477, Valencia, Kathedrale, Chorkapelle (nach *Rinascimento italiano e committenza valenzana*, wie Anm. 32, Abb. 6)

lung der in den Himmel aufgenommenen Maria auf dem Schlussstein das Zentrum der Komposition.³³ In der Zone darunter waren Christus in Glorie sowie die Apostel zu sehen, mithin handelte es sich auch um ein ähnliches Bildprogramm.³⁴ Dieses parallele Entstehen dürfte kaum ein reiner Zufall gewesen sein: Wie im Fall der Fresken in den Santi Apostoli stand auch in Valencia ein Mann der Kurie hinter dem Auftrag: Rodrigo Borgia, seit 1456 Kardinal, Vizekanzler unter fünf Päpsten und zukünftiger Papst Alexander VI. Im Jahr 1431 geboren, war er nach dem Tod seines Vaters mit Mutter und Geschwistern im Bischofspalast von Valencia aufgewachsen, ab 1453 hatte er unter der Protektion seines Onkels, Kalixt III., in Bologna kanonisches Recht studiert und in der Folge an der Kurie Karriere gemacht. Seine

thedral«, in: *Music in art* XXXIII 1–2 (2008), S. 11–29, sowie Laura Mauri Vigevani, »Gli strumenti musicali degli angeli affrescati nella cattedrale di Valencia: preziosa fonte per la musica del Quattrocento«, in: *Rinascimento italiano* (wie oben), S. 159–191.

33 Mauri Vigevani, *Gli strumenti musicali* (wie Anm. 32), S. 160.

34 Company, *Il Rinascimento* (wie Anm. 32), S. 91–93. Die bereits erwähnte Kapelle des Kardinals Bessarion (siehe Anm. 29) mit ihrem Gewölbe in Form eines Sternenhimmels mit Engelscharen könnte wiederum bei der Dekoration in Valencia eine Anregung für Rodrigo Borgia gewesen sein. Vgl. Adele Condorelli, »Il coro angelico di Rodrigo Borgia«, in: *Rinascimento italiano* (wie Anm. 32), S. 57–87: S. 60, Abb. 43.

Ernennung zum päpstlichen Legaten Spaniens war ein vorläufiger Höhepunkt seiner Karriere, er dürfte 1472 mit Stolz und Freude zu dem Besuch in seiner Heimatstadt aufgebrochen sein, deren Bischof er zudem seit 1458 gewesen war. Die Neuausstattung der Domkapelle, deren Retabel und Fresken bei einem Brand 1469 zerstört worden waren, muss ihm ein besonderes Anliegen gewesen sein, ebenso als Dank für die einstige Aufnahme, wie als Memoria seiner Person.³⁵ In seinem Gefolge befanden sich zwei italienische Künstler, die er dem Domkapitel vermittelte: der etwas ältere und erfahrenere Francesco Pagano (dokumentiert 1471–1489) aus Neapel und Paolo da San Leocadio (ca. 1445–1514), der aus Reggio stammend wahrscheinlich in Ferrara gelernt hatte.

Die Ausmalung war wohl 1476 weitgehend fertiggestellt, 1481 erfolgte die abschließende Bezahlung.³⁶ Damit entstanden die musizierenden Engel zeitgleich bzw. sogar früher als jene in den Santi Apostoli, man kann also nicht die naheliegende Vorbildwirkung eines römischen Modells für ein peripheres Zentrum postulieren. Vielmehr spricht die Chronologie für einen umgekehrten Weg: Das Projekt der Ausmalung der Kathedrale in Valencia geht mindestens bis in das Jahr 1469 zurück, als man sich mit der Bitte um Hilfe an Rodrigo Borgia wandte, der beim Papst eine Indulgenz für das folgende Annunziata-Fest erwirkte. Der noch im selben Jahr für die Erneuerung der Altarwand engagierte Nicola Fiorentino starb 1471, so dass die Arbeiten stagnierten.³⁷ Als Rodrigo Borgia 1472 die beiden Künstler aus Italien mitbrachte, dürfte er konkrete Pläne gehabt haben und in die ikonographische Gestaltung involviert gewesen sein. Möglicherweise befanden sich in seinem Gefolge auch Musiker, und es ist nicht auszuschließen, dass der Kardinal tatsächlich solch prachtvolle Instrumente mitführte.³⁸ Sein Interesse an der Musik, auch in seinem späteren Amt als Papst, ist vielfach belegt.³⁹ In die Zeit vor der Entstehung der Fresken fallen zwei Ereignisse, bei

35 Miguel Navarro Sorní, »El cardenal Rodrigo de Borja y la importancia y significado histórico del encargo por él realizado«, in: *Rinascimento italiano* (wie Anm. 32), S. 21–46, insbes. S. 35–37; Condorelli, *Il coro angelico* (wie Anm. 34), S. 59.

36 Company, *Il Rinascimento* (wie Anm. 32), S. 95.

37 Navarro Sorní, *El cardenal Rodrigo de Borja* (wie Anm. 35), S. 36–37.

38 Mauri Vigevani, *Gli strumenti musicali* (wie Anm. 32), zufolge sind die dargestellten Instrumente keineswegs Phantasieprodukte, sondern spielbar, und wären – so reich und im aktuellen Stil der Renaissance dekoriert – zugleich Repräsentationsobjekte gewesen.

39 Vgl. Manfred Schuler, »Spanische Musikeinflüsse in Rom um 1500«, in: *Anuario Musical* 25 (1970), S. 27–36. Schuler verweist darauf, dass sich der spanische Einfluss in der sakralen Musik auch durch die Verwendung von Instrumenten auszeichnet (S. 35). So berichtet Agostino Vespucci an Niccolò Macchiavelli über eine Messe in San Luigi am 25. August 1501 in Rom:

denen er sich entsprechend hervor tat: Beim Einzug des Hauptes des Apostels Andreas in Rom 1462 hatte er die Umgebung seines Palastes geschmückt, dass diese eine »Art Paradies schien, so wie sie von Tönen und süßen Gesängen erfüllt war«. ⁴⁰ Bei der Corpus Domini-Prozession in Viterbo im selben Jahr gestaltete er eine Darbietung, bei der zwei singende, als Engel gekleidete Knaben ein Tor öffnen »und gleichzeitig hörte man die Trompeten, Orgeln und zahlreiche Instrumente der Musiker spielen«, während mit »harmonischer und süßer Stimme« Verse zum Lobe des Papstes rezitiert wurden. ⁴¹

Rodrigo Borgia kehrte 1473 nach Rom zurück, und als Vertrauter von Sixtus IV. mag er dem Papst selbst von seinen Aktivitäten und dem Ausstattungsprogramm in Valencia berichtet und die Gestaltung der Apsis der Santi Apostoli mit beeinflusst haben, vielleicht kamen sogar wiederum in seinem Gefolge Skizzenblätter oder Entwürfe mit nach Rom. Die Komposition ist auf Grund der Felder des Kreuzrippengewölbes zwar eine andere, dennoch fällt die Übereinstimmung in der Untersicht der Musizierenden, insbesondere bei dem Laute spielenden Engel, ins Auge (vgl. Abbildungen 1 und 4). ⁴²

Sicher unter dem Eindruck, den die Fresken von Melozzo gemacht hatten, vermehrten sich in den letzten beiden Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts musizierende Engel sowohl in der römischen Monumentalmalerei wie in Altarbildern, wobei sie sowohl Maria wie Christus flankierend in Erscheinung treten. Eine solche von Perugino um 1480 gemalte Himmelfahrt Mariens diente (bis sie von der Ausmalung Michelangelos verdrängt wurde) als Altarbild in der Sixtinischen Kapelle. Sie ist in einer Zeichnung (möglicherweise von Bernardino di Betto, genannt Pinturicchio, oder seiner Werkstatt) überliefert, welche die in einer Mandorla aufsteigende Maria von insgesamt

»Fuvi la Capella del Papa, che è cosa mirabile; li sua piffieri che ad ogni cardinale, arrivando facevano lor dovere; tutti li trombecti, altri delicatissimi istrumenti, id est l'armonia papale, che è cosa dulcisona et quasi divina; non so per hora nominare nissuno de' sei instrumenti per nome, di che non credo Boetio facci mentione, quia ex Hispania« (ebda., S. 36, Anm. 57). Zum üppigen Instrumentarium bei Feierlichkeiten der spanischen Nationalkirche S. Giacomo degli Spagnoli um 1500 vgl. Klaus Pietschmann, »Musikpflege im Dienste nationaler Repräsentation: Musiker an S. Giacomo degli Spagnoli in Rom bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts«, in: *Studi Musicali* 31 (2002), S. 109–144.

40 »... ita ut platea circumducta Paradisus quaedam videretur, suavibus plena sonis et cantibus«, Enea Silvio Piccolomini, *I commentarii* (wie Anm. 23), Bd. 2, S. 1538–1541.

41 Ebda., Bd. 2, S. 1600–1601.

42 Abbildung bei Minardi, *Decorazione del catino absidiale* (wie Anm. 9), S. 215, Abb. f, sowie *Rinascimento italiano* (wie Anm. 32), Abb. 6.

acht musizierenden Engeln in Zweiergruppen flankiert zeigt (siehe Abbildung 5).⁴³ Auf der linken Seite unten wird ein Lautenspieler vom Rhythmus eines Tamburins begleitet, darüber finden sich Violine und Flöte vereint, auf der rechten Seite unten spielen Harfe und Flöte zusammen, darüber wird eine weitere Laute gespielt, auch diese mit den Fingern ohne Plektrum, zusammen mit einem kleineren Streichinstrument. Wiederum umfassen sie damit Streich-, Blas- und Schlaginstrumente und entsprechen dem von Boethius aufgestellten Kanon. In der etwa gleichzeitig von Pinturicchio ausgemalten Cappella Bufalini in der Kirche Santa Maria in Aracoeli ist es Christus, der (über dem heiligen Bernhardin schwebend) von solchen musizierenden Engeln flankiert wird.⁴⁴ Bei näherer Betrachtung fällt auf, dass der Engel, der etwas unengelhaft das Bein aufstellt, um besser auf der Laute spielen zu können, offenbar von Perugino und Pinturicchio von den Fresken aus Santi Apostoli übernommen wurde.

Aus den Werkstätten bzw. in Nachfolge dieser beiden umbrischen Künstler ließen sich zahlreiche weitere Werke anführen, die in der Folge solche Engelsfiguren tradieren. In Rom wäre dies etwa die Himmelfahrt Mariens von Pinturicchio, die sich in einem der Räume des Appartamento Borgia und damit im Herzen der päpstlichen Gemächer befindet,⁴⁵ sowie ein Fresko des gleichen Themas in einer Kapelle in Santa Maria del Popolo, die 1484 von Kardinal Gerolamo Basso della Rovere, einem Nepoten Sixtus IV. als Grablege seines Vaters gekauft wurde.⁴⁶ Im Sanktuarium der Madonna del Sorbo in Campagnano di Roma, dessen Apsis in Anlehnung an die in den Santi Apostoli gegen Ende des 15. Jahrhunderts freskiert wurde, begleitet ein Chor zum Teil singender, zum Teil musizierender Engel den

43 Ursprünglich war auf der Westwand, unterhalb der Zone der beiden Zyklen mit dem Leben Mose und dem Leben Christi, zentral die Himmelfahrt Mariens dargestellt. Eine Miniatur (Chantilly, Musée Condé) mit eingeschränkt dokumentarischem Charakter gibt die Situation wieder, allerdings ohne dass die musizierenden Engel erkennbar wären. Siehe: *Enluminures italiennes. Chefs-d'œuvre du Musée Condé*, hrsg. von Teresa d'Urso (Ausstellung Musée Condé Chantilly 2000/2001), Paris 2000, Kat.-Nr. 12, S. 48–50. Zur Zeichnung: Wien, Graphische Sammlung, inv. 4861; vgl. Claudia La Malfa, in: *Pinturicchio*, hrsg. von Vittoria Garibaldi und Francesco Federico Mancini (Ausstellung Perugia / Spello 2008), Mailand 2008, S. 374–375, Kat.-Nr. 16, mit Zuschreibung an einen anonymen Künstler aus der Werkstatt von Perugino oder Pinturicchio, sowie Pietro Scarpellini und Maria Rita Silvestrelli, *Pinturicchio*, Cinisello Balsamo 2004, S. 74, mit Zuschreibung an den Umkreis von Pinturicchio.

44 Abbildung bei Scarpellini / Silvestrelli, *Pinturicchio* (wie Anm. 43), S. 60, Abb. 3.

45 Ebda., S. 161, Abb. 37.

46 Ebda., S. 221 und 225, Abb. 24.

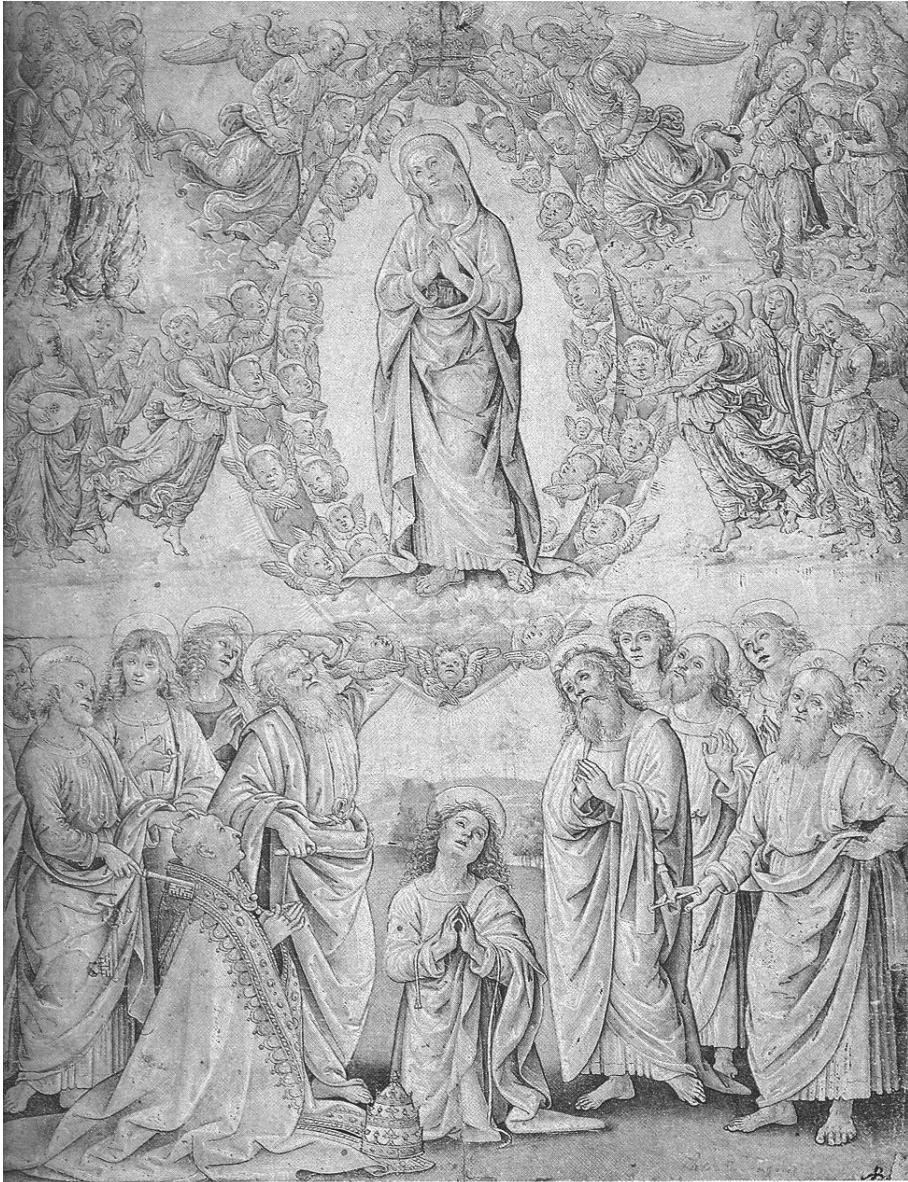


Abbildung 5: Pinturicchio oder Umkreis, Himmelfahrt Mariens, Kopie nach dem Altarbild von Perugino um 1480 für die Cappella Sistina, Wien, Graphische Sammlung (nach *Pinturicchio*, Ausstellung Perugia / Spello 2008, wie Anm. 43, S. 374, Abb. 16)

Aufstieg Mariens.⁴⁷

Das bemerkenswerteste Bild, das diesen Reigen musizierender Engel beschließen soll, ist das Fresko wiederum des gleichen Themas, das Filippino Lippi in der Cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva zwischen 1488 und 1493 malte.⁴⁸ Es handelt sich nicht um einen päpstlichen Auftrag, aber wiederum um einen Auftraggeber aus dem engsten Umfeld der Kurie, Kardinal Oliviero Carafa. Papst Alexander VI. zelebrierte am 25. März 1493 anlässlich des Annunziata-Festes die Messe vor dem Hochaltar der Kirche und sah spätestens bei dieser Gelegenheit die gerade fertig gestellten Fresken. Hier ist es ein Engelsreigen, der in dynamischer Bewegung die Madonna umgibt; die sechs Musikanten scheinen mit ihren partikularen Instrumenten die Himmelfahrt geradezu in Gang zu halten (siehe Abbildung 6). Auffällig ist, dass es sich im Gegensatz zu allen vorhergehenden Beispielen und ebenso abweichend zu den älteren Darstellungen ausschließlich um Rhythmusinstrumente – Tamburin, Triangel, Trommel, Tambourin de Béarn und Galoubet – und solche mit einer gewissen Lautstärke – Trompete und Dudelsack – handelt. Die zarten und melodiöseren, durch Streichen und Zupfen mit Laute, Fidel oder Harfe erzeugten Klänge, ansonsten unverzichtbare Elemente der Engelsmusikanten, aber fehlen. Sollen die ausgewählten Instrumente also einen Bezug zu einer entsprechenden öffentlichen Aufführung herstellen, bei der eher kräftige Klänge gefordert waren? Man könnte dies zu einem Argument für die These machen, dass wiederum ein Bezug zur Assumptio-Prozession gesucht wurde, deren reale Erscheinung im Stadtbild mit der malerischen Inszenierung der Instrumente und ihrer dynamisierten Spieler in einer dauerhaften synästhetischen Inszenierung überboten werden sollte. Weder Oliviero Carafa noch Alexander VI. waren Mitglieder der Societas, und die laikal und kommunal geprägte Organisation sollte von der Kurie zunehmend als Konkurrenz empfunden werden.

47 *La Madonna del Sorbo. Arte e storia di un Santuario della Campagna Romana*, hrsg. von Lanfranco Mazzotti und Mario Sciarra, Rom 2012, S. 147–163, insbes. Abb. S. 150f. und 157. Datierung und Zuschreibung sind unsicher, viel spricht für eine Entstehungszeit zwischen 1480 und 1490 und den umbrischen Künstler Pier Matteo d'Amelia, der in diesem Zeitraum auch in Rom und an der Kurie tätig war, sowie Giovan Battista Orsini, seit 1484 Kardinal, als Auftraggeber.

48 Zu den Fresken vgl. Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, Bd. 2: *Die Blütezeit 1470–1510*, München 1997, S. 202–229, sowie zuletzt Jonathan Katz Nelson, »La cappella Carafa. Un nuovo linguaggio figurativo per la Roma del Rinascimento«, in: *Filippino Lippi e Sandro Botticelli nella Firenze del '400*, hrsg. von Alessandro Cecchi (Ausstellung Rom, Scuderie del Quirinale, 2011–2012), Rom 2011, S. 41–49.



Abbildung 6: Filippino Lippi, Himmelfahrt Mariens, Rom, Santa Maria sopra Minerva, Cappella Carafa (nach Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance*, wie Anm. 48, Bd. 2, Tafel 105)

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass musizierende Engel in den letzten drei Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts zu einem häufigen Sujet werden, wobei die Künstler und ihre Werkstätten offensichtlich Figuren und Instrumente tradierten. Eine partikuläre Darstellungsweise findet sich vor allem in dem Fresko in Tor de' Specchi mit der katalogartigen Präsentation von 12 verschiedenen Instrumenten (vgl. Abbildung 3) sowie in Santa Maria sopra Minerva mit der prominenten Inszenierung und der Wahl ungewöhnlicher Instrumente im Fresko von Filippino Lippi (vgl. Abbildung 6). Zu bemerken ist die Veränderung der dargestellten Instrumente: Waren in den Fresken des Trecento und in jenen in Tor de' Specchi Psalterium, Portativorgel, Schalmel und Dudelsack präsent, so konzentrieren sich die (erhaltenen) Fresken von Melozzo auf Lauten und Streichinstrumente, in den Versionen der Himmelfahrt Mariens sind neben Laute und Fidel zumeist auch Flöte

und Harfe anzutreffen.⁴⁹ Zudem scheint eine Neuerung in der Instrumentalmusik reflektiert zu sein: Möglicherweise bereits von einem der Engel in den Fresken von Melozzo und mit Sicherheit dann in dem Altarbild der Sistina (vgl. Abbildung 5), den Fresken von Pinturicchio in der Cappella Bufalini 1486 und im Appartamento Borgia 1492–94, wird die Laute mit den Fingern, und nicht mehr mit dem Plektrum angeschlagen. Diese Technik machte das mehrstimmige Spiel möglich. Mit dem Instrument begleiteten sich nicht zuletzt die Sänger profaner Lieder, und in der Tat wirkt der Habitus der Engel mit aufgestelltem Bein dem weltlichen Vergnügen entlehnt.⁵⁰ Doch die Bilder strebten wohl kaum die Abbildung musikalischer Praxis an, vielmehr sollten die Vielfalt und Schönheit der Instrumente sowie der zu assoziierende Klang den himmlischen Sphären entsprechen. Auch ein direkter Bezug zum zeitgenössischen Fest- oder Prozessionswesen lässt sich kaum konkretisieren, die Assumptio-Prozession aber ist in ihrem Ereignischarakter als Inspirationsquelle anzunehmen.

II. Die Personifikation der Musica

Während musizierende Engel die römischen Kirchenräume erobern, scheinen andere musikalische Themen in Rom zunächst nicht dargestellt worden zu sein. Zwischen 1484 und 1494 entstanden jedoch in dichter Folge am päpstlichen Hofe drei allegorische Darstellungen der Musik, jeweils als Teil eines Zyklus der Sieben Freien Künste, welche der Personifikation eine herausgehobene Rolle zubilligten.

Die Darstellung der *Septem Artes Liberales* inspiriert sich an Martianus Capella, in dessen Werk *De Nuptiis Philologiae et Mercurii, et de septem artibus*

49 Dies entspricht den von Ravizza gemachten Beobachtungen, der auf einer umfassenden Statistik von analysierten Bildern aufbaut. Victor Ravizza, *Das instrumentale Ensemble von 1400–1550 in Italien*, Bern 1970. Diesem zufolge sind Psalterium, Portativ und Fidel zunächst die häufigsten Instrumente, die im Untersuchungszeitraum immer weniger werden, bis sie gar nicht mehr auftauchen (S. 76). Die Schalmei verliert ebenfalls an Präsenz, verschwindet aber nicht ganz. Es nehmen hingegen die Violen und die Lira da braccio zu, zusammen mit der Flöte, zunehmend nach 1500. Der Klang um 1400 sei charakterisiert durch deutlich abgesetzte Klangstufen, additiv ohne ausgeprägte Bassregion, um 1550 hingegen dominiert ein synthetischer Klang. Der Wechsel tritt zwischen 1470 und 1500 ein und korrespondiert mit dem Wechsel von der Lokalfarbe zum »sfumato«, zur atmosphärischen Farbigkeit der Venezianer in der bildenden Kunst.

50 Allerdings spielen die weltlichen Sänger in den Darstellungen zumeist im Sitzen, vgl. Emanuel Winternitz, »The lira da braccio (1960)«, in: ders., *Musical instruments* (wie Anm. 1), S. 86–98, Abb. 17.

liberalibus libri novem (Die Hochzeit der Philologie mit Merkur) sich erstmals die personifizierten Studienfächer finden, die als weiblich, unterschiedlichen Alters, mit Attributen und ihren Vertretern beschrieben werden. Martianus Capella nennt an letzter Stelle »Harmonia«, aber aus seiner Beschreibung geht hervor, dass diese Rhythmus und Metrik in sich vereinigt und daher die Musik verkörpert.⁵¹ Aus der heidnischen, sensualistischen Interpretation wird in der Folge ein christianisiertes Konzept, in dem die Musik als ein Mittel der Gotteserkenntnis legitimiert ist. Dem antiken Mythos folgend galt Pythagoras als Erfinder der Musik. Macrobius läßt in seinem Kommentar zum *Somnium Scipionis* Pythagoras an einer Schmiede vorbeigehen und beim Klang der Hämmer auf die unterschiedlichen Töne aufmerksam werden, um sodann mit einem Saiteninstrument, der Lyra, weiter zu experimentieren. Boethius, die musiktheoretische Autorität für Mittelalter und Renaissance, überliefert ebenfalls die Pythagoraslegende basierend auf Nikomachos.⁵² Der alttestamentarische Jubal hingegen wird erstmals von Isidor von Sevilla zu den *inventores musicae* gezählt und Pythagoras an die Seite gestellt.⁵³ Jubal, der Sohn Lamechs, wird in der Genesis als Erfinder von Musikinstrumenten erwähnt, die in der Vulgata als »cithara et organo« bezeichnet werden.⁵⁴ Sein Bruder hingegen, Tubalkain, Begründer des Schmiedehandwerkes und erster Handwerker, tritt (wohl auch durch Verschreibungsfehler) in eine Verschränkung und Verwechslung mit seinem Bruder.⁵⁵ Comestor begründet im 12. Jahrhundert in seiner *Historia Scho-*

51 Vgl. Lucio Cristante, »Musica e grammatica nella Enciclopedia di Marziano Capella e nella tradizione anteriori«, in: *Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti* 87 (1974/75), S. 353–379, sowie Sabine Grebe, *Martianus Capella »De nuptiis Philologiae et Mercurii«*. Darstellung der sieben freien Künste und ihrer Beziehungen zueinander, Stuttgart u.a. 1999; Martianus Capella, *Die Hochzeit der Philologia mit Merkur (De nuptiis Philologiae et Mercurii)*, hrsg. von Hans Günter Zekl, Würzburg 2005, S. 297–330.

52 Frings, Dosso Dossis Allegorie der Musik (wie Anm. 30), S. 162–164.

53 »Moses sagt, dass Jubal aus dem Stamme Kains vor den Fluten der Sintflut der Erfinder der Musik gewesen sei. Die Griechen sagen freilich, dass Pythagoras der erste gewesen sei, der diese Kunst aus dem Klang der Hämmer und der gespannten Saiten erfunden habe.« Ebd., S. 164, Anm. 11.

54 Gen. 4,19-22: 19. In der Septuaginta werden die Instrumente Psalterion und Kithara genannt, in der Vulgata heißt es: »Et nomen fratris ejus Jubal: ipse fuit pater canentium cithara et organo. Sella quoque genuit Tubalcain, qui fuit malleator et faber in cuncta opera æris et ferri.« Bildliche Darstellungen siehe im Internet: <http://www.examenapium.it/banchieri/jubal/jubal.htm> sowie <http://www.philso.uni-augsburg.de/lmz/institute/mmm/musikwiss/downloads/InventoresMusicae03-1.pdf>.

55 Die Verwechslung von Jubal/Tubal und Tubal(kain) hat sich wahrscheinlich in frühen Abschriften der lateinischen Bibelübersetzungen eingeschlichen. Frings, Dosso Dossis Allegorie der Mu-

lastica eine Erfindungsgeschichte, die im 14. Jahrhundert in die bildlichen Darstellungen der Musica Einzug hält: Jubal sei der Vater der Saiten- und Blasinstrumente und er habe zufällig in der Schmiede Tubalkains die Klänge der Hämmer gehört und die Harmoniegesetze entdeckt, die fälschlicherweise Pythagoras zugeschrieben würden. So entsteht in der bildenden Kunst der Typus des hämmernden J/Tubal, der sich der Schmiede seines Bruders bedient. Comestor unterstreicht die Rolle Jubals, da er diesen seine Erkenntnisse schriftlich festhalten lässt: »Und weil Adam zwei Gerichte geweissagt hatte, schrieb er sie vollständig, damit die erfundene Kunst nicht verloren ginge, auf zwei Säulen, wie Josephus sagt, die eine war aus Marmor, die andere aus Ziegelsteinen, weil die eine [Marmor] nicht durch eine Flut zerstört wird, die andere [Ziegel] sich nicht in Feuer auflöst. Die marmorne, sagt Josephus, befindet sich noch heute in Syrien.«⁵⁶ Auf dieser Legende basierend wird der Allegorie der Musik als Exemplum häufig ein Mann beigelegt, der mit zwei Hämmern auf einen Amboss einschlägt. Gelegentlich sind auch die beiden Säulen dargestellt und identifizieren diesen als Jubal, auch wenn die Beschriftung fälschlicherweise Tubal oder Tubalkain ist.

Unterschiedlich sind die Instrumente, mit welchen die Musica in der mittelalterlichen Kunst ausgestattet wird: In Rom hat sich ein früher Freskenzyklus aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts in der sogenannten Aula gotica der Kirche Santi Quattro Coronati erhalten, der ein enzyklopädisches Programm entfaltet (siehe Abbildung 7).⁵⁷ Musica, mit einer Schriftrolle »Musica est motus vocum scientia modulandi« in der Hand, schlägt hier gleichsam tanzend die Glocken, während zwei Knaben die Orgel bedienen.⁵⁸ Eine weitere Figur mit einem größtenteils zerstörten Spruchband saß

sik (wie Anm. 30), S. 165.

56 Ebda., S. 166. In der Folge wird die Legende von Jubal in der Schmiede und die Säulengeschichte von den mittelalterlichen Autoren übernommen, in den meisten mittelalterlichen enzyklopädischen Kompendien werden sowohl Pythagoras wie Jubal erwähnt. Vgl. zu dieser Entwicklung und zugehörigen Bildarstellungen auch Christel Meier, »Die Musik in der Enzyklopädie des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit. Bartholomäus Anglicus – Reisch – Siderocrates – Alsted«, in: *Grenzgebiete. Festschrift Klaus Hortschansky zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Michael Zywiets, Eisenach 2000, S. 55–96. Zur J/Tubal-Ikonographie in der Renaissance vgl. ferner auch *A Florentine Chansonnier from the Time of Lorenzo the Magnificent*, hrsg. von Howard Mayer Brown, 2 Bde., Chicago 1983.

57 Als Entstehungszeitraum wird nach 1235 und vor 1246 angenommen. Andreina Draghi, *Gli affreschi dell'Aula gotica nel monastero dei Santi Quattro Coronati. Una storia ritrovata*, Mailand u. a. 2006, S. 14.

58 Ebda., S. 205–213.

links davon auf einem mit Edelsteinen geschmückten Thron und spielte eine *citola*, eine mittelalterliche Gitarre. Erhalten sind hier nur der Griff und ein Teil des Instrumentenkörpers, auf dem Saiten zu erkennen sind.⁵⁹ Möglicherweise war hier Jubal, als Erfinder von »organo et cithara« dargestellt.⁶⁰

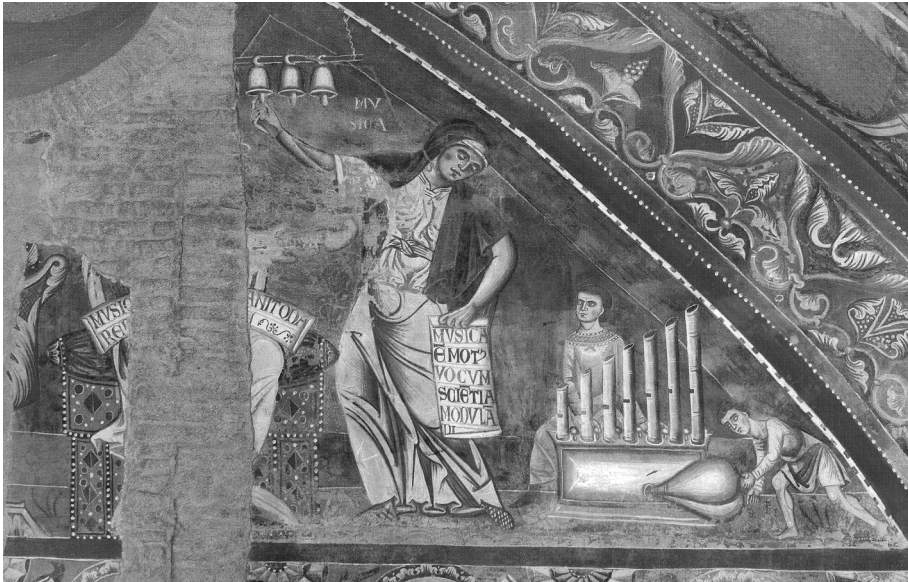


Abbildung 7: Allegorie der Musik, Rom, Santi Quattro Coronati, Aula gotica, (nach Draghi, Gli affreschi dell'Aula gotica, wie Anm. 57, S. 207)

Die Septem Artes Liberales waren im Mittelalter häufig zu sehen, hinsichtlich der Darstellung der Musica ist vor allem auf die Handschriften des 14. Jahrhunderts zu verweisen: In einer Version des Lobgedichtes für Robert d'Anjou von Convevevole da Prato um 1334–1343⁶¹ und einer Handschrift des *Canzone delle virtù e delle scienze* von Bartolomeo di Bartoli da

59 Vgl. solche Instrumente etwa in den gleichzeitigen Cantigas de Santa Maria, wenngleich hier die Instrumentenkörper weniger »auszupfeln«. *Atlante storico della musica* (wie Anm. 2), S. 205, Abb. 9d.

60 »Nomen fratris ejus Tubal [Iubal], pater canentium in cithara, et organo.« »Organum«, ein Begriff, der auch in Psalm 150,4 auftritt, steht hier allgemein für Musikinstrument.

61 Aus der Bibliothek in Ambras, heute ÖNAB, cod. ser. n. 2639, fol. 36', Abbildung in: Stolz, *Artes-liberales-Zyklen* (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 76f., Bd. 2, Abb. 119.

Bologna für Bruzio Visconti um 1355,⁶² spielt die Personifikation nicht, sondern stimmt ihre Laute, während sie eine Rebec auf den Knien hält.⁶³ In der späteren Handschrift hat sie zudem zahlreiche weitere Instrumente auf ihrem Thron versammelt, darunter eine Portativ-Orgel. Diese ist das andere Instrument, das häufig von der Musica selbst gespielt wird, wie in der neapolitanischen Handschrift des Textes *De institutione musica* von Boethius,⁶⁴ aber auch im großen Format in dem 1362 geschaffenen Fresko des Triumphes des Heiligen Thomas von Aquin von Andrea di Buonaiuto in der Spanischen Kapelle in Santa Maria Novella in Florenz oder in den Fresken im Palazzo Trinci in Foligno aus dem frühen 15. Jahrhundert. Es existiert ein weiterer Codex mit einer Artes-Serie, der wahrscheinlich gegen Ende des Trecento entstand und eine Variante der Musica-Allegorie enthält (siehe Abbildung 8). Er dürfte sich im 15. Jahrhundert in Rom befunden

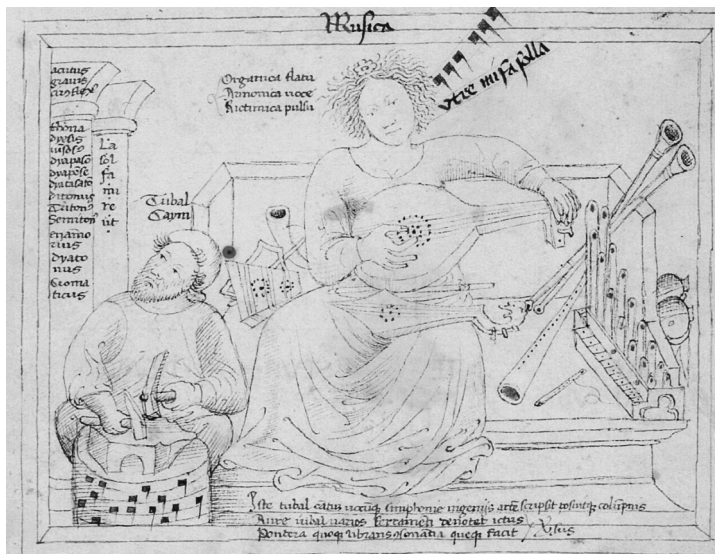


Abbildung 8:
Musica,
Handschrift
(Rom, Istituto
Nazionale per la
Grafica –
Gabinetto
disegni e
stampe,
inv. 2831^v)

- 62 Chantilly, Musée Condé, Ms. 599. Zu dieser vgl. *La canzone delle virtù e delle scienze di Bartolomeo di Bartoli da Bologna. Testo inedito del secolo XIV tratto dal ms. originale del Museo Condé*, hrsg. von Leone Dorez, Bergamo 1904, sowie *Enluminures italiennes* (wie Anm. 43), S. 12–16. Die Miniaturen werden Nicolò di Bologna zugeschrieben.
- 63 Zum Motiv des Stimmens vgl. Volker Scherliess, »Notizen zur musikalischen Ikonographie I: Gestimmte Instrumente als Harmonie-Allegorie«, in: *Analecta musicologica* 1 (1974), S. 1–16.
- 64 Vgl. Anm. 28.

haben, denn die Rückseiten der Blätter dienten einem unbekanntem Künstler in diesem Zeitraum, um die *uomini illustri* im Palazzo Orsini zu zeichnen. Man kann daher annehmen, dass dem Codex der Charakter eines Musterbuches zukam, mithin auch die älteren Miniaturen einer Werkstatt bzw. mehreren Künstlern zugänglich gewesen sein könnten. Als die im Folgenden besprochenen Bilder der Musica ihrerseits im Rahmen enzyklopädischer Programme entstanden, griffen die Künstler auf diese mittelalterlichen Bildprägungen zurück, transformierten und aktualisierten diese jedoch in recht unterschiedlicher Weise.

III. Der »Sängerchor« im Belvedere von Innozenz VIII. (1484–1487)

Papst Innozenz VIII. hatte sich zwischen 1484 und 1487 im Vatikan einen ob seines Ausblicks Belvedere genannten Bau errichten lassen. Dessen Wände und Lünetten wurden mit Fresken geschmückt, von deren Originalsubstanz durch Umbauten und Übermalungen heute nur noch wenig erhalten ist.⁶⁵ In der langen Galerie befand sich ein Zyklus von Stadtansichten, in den Lünetten wechseln sich noch heute wappentragende mit musizierenden Putten ab. In den angrenzenden kleineren Räumen befanden sich in den Lünetten weitere Darstellungen zumeist von männlichen Halbfiguren, darunter die Apostel. Das ungewöhnlichste Bildfeld befindet sich in der nach außen gewandten Lünette der Risalitloggia (siehe Abbildung 9). Hier sind acht Personen *en buste* dargestellt, die sich um einen älteren, bärtigen Mann mit einem aufgeschlagenen Buch in der Hand gruppieren. Dieser wird in der Sekundärliteratur als »Mönch« bezeichnet, doch lässt die grünliche Farbe seines Gewandes keinen Rückschluss auf einen Orden zu, das fehlende Haupthaar könnte, wie auch bei dem ebenfalls bärtigen Alten rechts neben ihm, dem Alter geschuldet sein. Rechts von ihm hält ein junger Mann ein längliches Notenblatt in der Hand, das er zu studieren scheint. Nur bei drei der Personen wird durch den geöffneten Mund sichtbar, dass es sich um Singende handelt, aber durch das Aufeinanderbezogensein der Gruppe ergibt sich der Eindruck eines Chores. Die Figuren wirken etwas stereotyp:

65 Vgl. Sven Sandström, »The programme for the decoration of the Belvedere of Innocent VIII«, in: *Konsthistorisk tidskrift* 29 (1960), 1/2, S. 35–75; David R. Coffin, »Pope Innocent VIII and the Villa Belvedere«, in: *Studies in late medieval and Renaissance painting in honor of Millard Meiss*, hrsg. von Irving Lavin und John Plummer, New York 1977, 2 Bde. Bd. 1, S. 88–97; Jutta Alekotte, *Orte der Muße und Repräsentation. Zu Ausstattung und Funktion römischer Loggien (1470–1527)*, Diss. Bonn 2011 (<http://hss.ulb.uni-bonn.de/2011/2706/2706a.pdf>).



Abbildung 9: Pinturicchio (bzw. Werkstatt), Sängerkhor, Rom, Vatikanpalast, Belvedere Innozenz VIII., Lünette der Risalittoggia (Photo: Musei Vaticani)

Die beiden bärtigen Alten entsprechen dem Typus der Propheten, die jungen Männer präsentieren sich untereinander ähnlich blondgelockt. Lediglich der glatzköpfige Mann ist durch sein fehlendes Haar individualisiert, und an ihm wird das Singen durch den weitgeöffneten Mund auch am deutlichsten vorgeführt. Möglicherweise zeichnete das geschorene Haar den professionellen Sänger aus, denn in dem wenig später entstandenen Gemälde der singenden Bentivoglio-Sprösslinge von Lorenzo Costa sind im Hintergrund ebenfalls zwei glatzköpfige Männer dargestellt, die in der Bildlegende nicht wie die übrigen mit Namen, sondern als »cantori« bezeichnet werden.⁶⁶

Die jungen Männer auf der linken Seite sind durch einen recht finsternen Gesichtsausdruck charakterisiert, der wohl auch durch den Versuch zu erklären ist, die Anstrengung des Singens physiognomisch zu visualisieren. So wirken auch die Sänger in einer römischen Miniatur vom Beginn des 15. Jahrhunderts fast wie Karikaturen.⁶⁷ Dennoch zeigen andere Werke, dass

66 Zu dem Gemälde, das die Kinder des Giovanni Bentivoglio II. von Bologna zeigt, heute Madrid, Thyssen-Bornemisza, vgl. Katherine Wallace, »Lorenzo Costa's Concert: a fresh look at a familiar portrait«, in: *Music in art* 33 (2008), 1/2, S. 53–67, sowie im Internet: http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha_obra/487.

67 Francesca Manzari, »The international context of Boniface IX's court and the marginal drawings

bereits ein leicht geöffneter Mund und ein Blatt in der Hand beim Betrachter die Vorstellung von Gesang evozieren können, das prominenteste Vorbild dürfte hier die Sängerkanzel sein, die Luca della Robbia 1432–1435 für den Florentiner Dom geschaffen hatte.⁶⁸ Während im Fall der Kanzel der Bezug klar ist und durch die Inschrift als Gotteslob ausgewiesen wird, ist die Rolle der Sänger in der Risalitloggia nicht einfach zu bestimmen. Sie sind nicht sehr prominent inszeniert, da sie sich an der Innenwand befinden und man nicht weit zurücktreten kann, und dürften auch von den seitlich Eintretenden schwer zu sehen gewesen sein.

Die Darstellung einer musikalischen Darbietung stellt zum einen den Bezug zu den musizierenden Putten in der Hauptloggia her. Diese spielen auf Dudelsack, Trompete, Laute, Schalmei, Trommel und Harfe, mithin auf tendenziell kräftigen Instrumenten, die geeignet waren, einen festlichen Auftritt des Papstes zu begleiten, wie auch die Wappen einer öffentlichen Selbstdarstellung dienen.⁶⁹ Zum anderen ist vorgeschlagen worden, die Darstellung in Zusammenhang mit der Ausmalung des unmittelbar angrenzenden Raumes zu sehen. Dort befinden sich in den Lünetten männliche Halbfiguren, zumeist ältere bärtige Männer, die durch verschiedene Attribute als Vertreter der freien Künste identifiziert wurden.⁷⁰ Entsprechend wäre der bärtige Mann in der Mitte des Sängerkchores als Exemplum der Musica, die ihn begleitenden Sänger attributiv zu verstehen. Damit hätten Künstler

in the Chantilly Codex (Bibliothèque du Château, Ms. 564)«, in: *Recercare* 22 (2010), S. 10–33, Abb. 13 und 15. Eine gewisse Anstrengung drückt sich auch auf den Gesichtern der singenden Coelestiner Mönche in einer Miniatur von Liberale da Verona aus, Abbildung in: *La parola illuminata* 2011 (wie Anm. 30), S. 186, Abb. VI.15.

68 Siehe beispielsweise *La Madonna del Sorbo* 2012 (wie Anm. 47), Abb. S. 157, oder eine über der Geburt Christi singende Engelsgruppe von Pinturicchio in Spello, in: Scarpellini / Silvestrelli, *Pintoricchio* (wie Anm. 43), S. 220, Abb. 19.

69 Die Aufzählung solcher Instrumente bei Einzügen findet sich immer wieder. So berichtet ein Chronist anlässlich des Einzuges von Borso d'Este in Rom 1471: »... la rebondante resonantia de le trombette, piphere et cornomuse longissime quale si spandevano sopra il ponte per tuta Roma«, Cruciani, *Teatro nel Rinascimento* (wie Anm. 12), S. 138. Beim Hochzeitszug von Annibale und Lucrezia d'Este 1487 spielten »100 trombata e 70 piffari e trombuni e chorni e flauti e tamburrini e zamamele«, Wallace, *Lorenzo Costa's Concert* (wie Anm. 66), S. 63. Im Rahmen von Empfangszeremoniellen von Kardinälen tauchen sie in den Abrechnungen in Rom im 15. und 16. Jahrhundert auf, vgl. Pietschmann, *Musikpflege im Dienste nationaler Repräsentation* (wie Anm. 39), insbes. S. 119–121. Siehe auch oben, Anm. 22.

70 Allerdings sind die Bildfelder zum Teil übermalt, was die Rekonstruktion des ursprünglichen Zustands erschwert. Die Repräsentation der Sieben Freien Künste durch männliche Vertreter findet sich in dem Mitte des 14. Jahrhunderts geschaffenen Bildprogramm des Campanile in Florenz.

und/oder Auftraggeber eine ungewöhnliche Ikonographie gewählt, denn hier wäre etwa der mythische Jubal oder auch Orpheus zu erwarten gewesen, wie am Florentiner Campanile zu sehen. Die Entscheidung, einen singenden Mann darzustellen, wäre somit explizit als eine Betonung des Gesangs und nicht der Instrumentalmusik zu verstehen. Da dieser einen Chor anführt, dessen Mitglieder angesichts der unterschiedlichen Mundbewegungen nicht den gleichen Ton singen und sich zudem – im Gegensatz zu den Darstellungen singender Kleriker, wie sie sich in der Buchmalerei zahlreich finden – nicht gemeinsam an einem Choralbuch orientieren, sondern mit Buch und Notenblatt an zwei unterschiedlichen Musiknotaten, könnte man hier also eine Repräsentation polyphonen Gesangs vermuten. In der Tat fällt die Entstehung der Fresken in denselben Zeitraum, in dem polyphone Musik in Rom an Bedeutung gewann. Dies lässt sich beispielsweise an den Rechnungen ablesen, in denen die Stimmlagen der Sänger des Chores von Sankt Peter vermerkt werden.⁷¹

Innozenz VIII. war von langer Krankheit gezeichnet, und die luftigen Räume des Belvedere sollten seiner Genesung dienen. Musik, deren therapeutische Wirkung bereits in der Antike beschrieben wurde, dürfte hier häufiger erklingen sein.⁷² Überliefert ist, dass ein Violinist in das Vorzimmer des Papstes gerufen wurde, um den Bettlägrigen mit seinem Spiel zu erfreuen.⁷³ Insofern kann man von einem Bezug der Wanddekoration zur Raumnutzung ausgehen, die auch eine besondere Hervorhebung der Musik rechtfertigen würde. Ob darüber hinaus konkrete Personen, also Sänger aus dem Umfeld des Papstes, porträtiert wurden, muss offen bleiben.

IV. Die Musica am Grabmal für Sixtus IV. (1484–1493)

Der Florentiner Künstler Antonio Pollaiuolo war wohl bald nach dem Tod Sixtus' IV. 1484 nach Rom gekommen und hatte im Auftrag von dessen Neffen, Giuliano della Rovere, späterhin Julius II., ein Grabmonument für den Verstorbenen geschaffen.⁷⁴ Ursprünglich war es für die Chorkapelle be-

71 Vgl. Reynolds, *Papal Patronage* (wie Anm. 8), S. 55–56.

72 Zur Musik als Mittel, die Gesundheit zu erhalten oder wiederherzustellen, vgl. unter anderen Capella, *Die Hochzeit der Philologia* (wie Anm. 51), S. 311; *Atlante storico della musica 2011* (wie Anm. 2), S. 182–189; zum *Theatrum sanitatis*, Rom, Biblioteca Casanatense 4182, S. 257.

73 Carlo Carneseccchi, »Il ritratto Leonardesco di Ginevra Benci«, in: *Rivista d'arte* 6 (1909), S. 281–296.

74 Vgl. Leopold D. Ettlinger, »Pollaiuolo's tomb of Pope Sixtus IV«, in: *Journal of the Warburg*

stimmt, die durch den Neubau von Sankt Peter zerstört wurde, in deren Dekoration wiederum musizierende Engel nicht fehlten.⁷⁵

Das in Bronze ausgeführte Bodengrab, das Pollaiuolo laut Inschrift 1493 vollendete, inszeniert die Liegefigur von Sixtus IV. auf einem erhöhten Podest. Dessen eingewölbt abfallende Seiten sind mit den Darstellungen der Sieben Freien Künste, erweitert um die Perspektive auf acht, verziert, während der Papst von den etwas kleiner gehaltenen Reliefs der Tugenden umgeben ist. Die Musik ist dabei der *Temperantia* zugeordnet als der für das rechte Maß sorgenden Tugend. Die Künste präsentieren sich jeweils als junge Frauen mit den entsprechenden Attributen ihrer Disziplin.⁷⁶

Die Darstellung der *Musica* greift das in den oben erwähnten Handschriften (vgl. Abbildung 8) überlieferte Kompositionsschema auf. Sie sitzt auf der Ecke eines linksseitig postierten Thrones, der hauptsächlich dazu dient, Musikinstrumente zur Schau zu stellen. Den rechten Bereich nimmt eine Orgel ein, die auf den ersten Blick ein Portativ darzustellen scheint, das jedoch gewöhnlich stehend oder auf dem Schoß gehalten mit der rechten Hand gespielt wurde, während die linke den Blasebalg bediente. Hier wird das Instrument hingegen wie ein Positiv von der *Musica* mit beiden Händen angeschlagen, während ein geflügelter Putto als Kalkant den Blasebalg bedient (siehe Abbildung 10). Pollaiuolo knüpft an die mittelalterliche Tradition an, indem er die Personifikation als isolierte Gestalt inszeniert. Seine Modernisierung des Themas besteht in der antikisierenden Formensprache und der Dynamisierung der Protagonistin durch die wehenden Gewänder. Zudem führt er mit der *Lira da braccio* in die Auswahl der Instrumente ei-

and Courtauld Institutes 16 (1954), S. 239–274; Stephanie Schüssler, *Das Grabmal Sixtus IV. in Rom. Zur Ikonographie der artes liberales*, Mainz u.a. 1998; Alison Wright, *The Pollaiuolo Brothers. The Arts of Florence and Rome*, New Haven and London 2005, S. 358–387.

75 Die Beschreibung der Kapelle von Grimaldi siehe bei Armando Schiavo, »La cappella vaticana del Coro e vicende dei sepolcri di Sisto IV e Giulio II«, in: *Studi romani* 6 (1958), S. 269–307: S. 299. Diesem zufolge befand sich dort ein Fresko von Pietro Perugino, das den Papst zeigte, präsentiert von den Heiligen Franziskus, Petrus, Antonius von Padua und Paulus, in Anbetung der Muttergottes mit dem Jesusknaben, die ihrerseits von zwei auf »testuggine« und »lira« musizierenden Engeln flankiert war. Hinsichtlich der Adressanten des Grabmals ist auf die eingeschränkte Zugänglichkeit der Chorkapelle zu verweisen: Frauen war der Zutritt verboten und die hauptsächlichlichen Betrachter waren wohl Kanoniker und Kaplane: Wright, *The Pollaiuolo Brothers* (wie Anm. 74), S. 358–387: S. 375 und 387.

76 Ettlinger, *Pollaiuolo's tomb* (wie Anm. 74), S. 249. Ein möglicher Referenzpunkt für dieses Programm von Tugenden und Artes ist das Grabmal für Robert d'Anjou († 1343) in Santa Chiara in Neapel; vgl. Schüssler, *Das Grabmal Sixtus IV.* (wie Anm. 74), S. 192–199; Wright, *The Pollaiuolo Brothers* (wie Anm. 74), S. 379.



Abbildung 10: Pollaiuolo, Allegorie der Musik, Grab Sixtus IV., Rom, Sankt Peter
(Photo: Archiv der Autorin)

nes ein, das gerade in diesem Moment an Popularität gewann. Es handelt sich dabei in der Regel um eine fünfsaitige Viola, bei der seitlich zwei freischwingende Saiten angebracht sind.⁷⁷ Hier weist sie vier Wirbel auf dem Griffbrett und einen für die in der Bronzeskulptur allerdings nicht realisierte Bordunsaite auf, der Bogen liegt neben ihr auf der Sitzfläche des Thrones. Die Lira da braccio bietet sich dem Betrachter gut sichtbar dar und ist abgesehen von der Orgel das prominenteste unter den Instrumenten.⁷⁸

77 Zur Lira da braccio vgl. Winternitz, *The lira da braccio* (wie Anm. 50); Sterling Scott Jones, *The lira da braccio*, Bloomington / Indianapolis 1995, sowie Antonio Baldassarre, »Die Lira da braccio im humanistischen Kontext Italiens«, in: *Music in art* 24 (1999), 1/2, S. 5–28. Ein frühes, reich verziertes Instrument, das eine seitliche Bordüre aufzuweisen scheint, findet sich in einem Gemälde von Giovanni di Paolo von 1426, Abbildung bei Seravalle, *Angelicus Conventus* (wie Anm. 3), S. 68f.

78 Möglicherweise hatte der Künstler das Instrument bereits zuvor im Gemälde einer Madonna mit Kind, heute Petersburg, Ermitage dargestellt. Abbildung in Bernard Ravenel, »Rebec und Fidel. Ikonographie und Spielweise«, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 1984 (Mit-

Unter den Künsten ist die Musica insofern hervorgehoben, als sie am stärksten den vorgegebenen Bildrahmen sprengt. Ihre Orgel berührt nicht nur oben den Rahmen, sondern ragt auch weit in den Betrachtterraum hinein und zieht durch ihre dreidimensionale Ausbildung und die kurvige, dem Bildträger angepasste Form, die gleichsam einen perspektivischen Effekt bewirkt, den Blick auf sich. Zudem ist diese in dreifacher Weise kodiert. Ihr Sockel wiederholt die Form und Dekoration des Grabmals und setzt den Klangkörper somit in Analogie zum Leib des Verstorbenen, im Bewusstsein der philosophischen, medizinischen und literarischen Metaphorik, die den menschlichen Körper mit einem Instrument vergleicht oder sein Funktionieren analog zur Musik begreift.⁷⁹ An ihrer Frontseite trägt sie das Wappen des Papstes, das nur hier in dieser Form am Grabmal angebracht ist.⁸⁰ An den Längsseiten des Instrumentes hingegen erscheint das Rovere-Wappen mit dem Kardinalshut wie es auch in der Grabinschrift den Auftraggeber, Giuliano della Rovere, zu diesem Zeitpunkt Kardinal von San Pietro in Vincoli, repräsentiert.⁸¹ Die heraldische Besetzung des Instruments dürfte als Verweis darauf zu lesen sein, dass Sixtus IV. 1475 die Errichtung von zwei Orgeln in Sankt Peter veranlasst hatte.⁸² Im Kontext des Grabmals, das den

relativerliche Musikinstrumente – Ikonographie und Spielpraxis), S. 105–130: S. 123, Abb. 15. Es handelt sich um eine lira da braccio mit vier Saiten und einer seitlichen Bordunsaite.

- 79 Vgl. Franchino Gaffurio, den Musiktheoretiker des 15. Jahrhunderts, der sich auf den griechischen Arzt Herophilus von Chalkedon beruft, der Messungen über den Zusammenhang von menschlichem Puls und Musik anstellte: »Dunque, proprio come l'anima è unita al corpo per mezzo di numeri, così non c'è dubbio che non solo l'anima ma anche i suoi elementi e moti sono uniti al corpo per mezzo di armonie musicali che, è dimostrato, risultano dagli stessi numeri con un ordine naturale e con un appropriato accordo. Da qui credo che derivi il detto di Ierofilo, famosissimo nell'arte della medicina: Quando si dice qualcosa o quando si è mossi internamente dalle pulsazioni delle vene, è provato che si è collegati alle proprietà dell'armonia tramite ritmi musicali.« Franchino Gaffurio, *Theorica musice*, eingel. von Ilde Illuminati und Cesarino Ruini, übers. und komm. von Ilde Illuminati, Florenz 2005, S. 50–51. Gaffurius baut das Argument der Analogien zwischen Körper und Musik im Zusammenhang mit der Erläuterung der »musica humana« weiter aus. Zur Analogie von Streichinstrument und Körper vgl. Susanne Pollack, »Il suono delle corde genera immagini. La lira nelle rappresentazioni italiane di Apollo e Orfeo (XV-XVI sec.)«, in: *Il dolce potere 2012* (wie Anm. 1), S. 11–24: S. 16–17.
- 80 Heraldische Verweise finden sich auch bei drei anderen Künsten: Rhetorik, Dialektik und Perspektive halten verschlungene Eichenzweige in der Form des roverischen Wappenbildes in der Hand.
- 81 Die beiden Kardinalshüte neben der Inschrift des Stifters zeigen die vorgesehenen 30 Quasten, bei dem Wappen auf der Orgel fehlt die unterste Reihe von 5 Quasten, was aber vermutlich mit dem beschränkten Platz zu erklären ist.
- 82 1476 begann man regelmäßig einen Orgelspieler für Sankt Peter zu bezahlen. Vgl. Roth, *Primus in Petri* (wie Anm. 8), S. 234. Reynolds, *Papal Patronage* (wie Anm. 8), S. 66f., zitiert

Papst als Förderer der Künste würdigt, wenn nicht gar als neuem Apoll huldigt,⁸³ wächst der Musica mit ihrer gleichsam den Papst selbst repräsentierenden Orgel eine besondere Rolle zu: An ihr konkretisiert sich die Förderung der Künste, sie erwacht gewissermaßen mit jedem Klang der realen Orgel in Sankt Peter zum Leben und dient der Memoria der Rovere-Dynastie.

V. Die Musica im Appartamento Borgia (1492–1494)

In den Jahren 1492-1494 ließ Alexander VI. seine Privatgemächer im Vatikan, heute bekannt als Appartamento Borgia, wiederum von dem bereits im Vatikan tätigen Pinturicchio mit Freskenzyklen religiös-enzyklopädischen Charakters ausstatten. Ein Raum ist den Septem Artes Liberales gewidmet, und nicht zuletzt auf diesem Bildprogramm basiert die Annahme, er habe als Studierzimmer bzw. Privatbibliothek des Papstes gedient. Der päpstliche Zeremonienmeister Burckhardt berichtet, dass der Papst nach seinem Tode hier aufgebahrt worden sei.⁸⁴ Bei diesem Zyklus der Freien Künste handelt es sich um den vom Format her größten und umfangreichsten erhaltenen des Quattrocento in Italien, den letzten, der dieses Thema so ausführlich behandelt. Die Bildkomposition greift auf das mittelalterliche Schema der thronenden Personifikationen zurück, transformiert dieses jedoch, indem die Künste nicht von einem, sondern einer ganze Gruppe von Exempla begleitet werden. Damit orientierte sich Pinturicchio eher an der Darstellungstradition der Planetenkinder, welche die Gestirne mit ihren jeweiligen charakteristischen Tätigkeiten repräsentieren. Im Unterschied zu diesen wiederum sitzen aber die »Künste« gleich Madonnen auf steinernen, tabernakelartigen Thronen und werden von ihren Exempla sowie nackten Engelsputten flankiert, sodass die Bildkomposition an eine Sacra Conversazione erinnert. Die sie begleitenden Personen sind teils antikisierend oder orientalisierend gekleidet, teils zeitgenössisch porträthaft geschildert, woraus zu schließen ist,

darüberhinaus ein Lobgedicht von Antonio de Thomeis auf Sixtus IV., das die die Dekoration des Hauptaltars »colli organi in opposito si eccellenti / che pargono serena sopra el mare« erwähnt. Vgl. ebda., S. 60–79, auch allgemein zu den Orgeln in Sankt Peter. Ob sich auch Giuliano della Rovere in seiner Zeit als Kardinal diesbezüglich engagierte, ist in Ermangelung von Dokumenten nicht zu beurteilen. Wright, *The Pollaiuolo Brothers* (wie Anm. 74), S. 372.

83 Schüssler, *Das Grabmal Sixtus IV.* (wie Anm. 74), S. 311–322.

84 Sabine Poeschel, *Alexander Maximus. Das Bildprogramm des Appartamento Borgia im Vatikan*, Weimar 1999, S. 81f. Unter Julius II. diente es als Speisezimmer, in dem der Papst hochgestellte Personen traf.

dass es sich jeweils um Vertreter aus unterschiedlichen Epochen und Kulturen handelt. Die Präsenz der Figuren ergibt sich nicht nur durch ihre Größe, sondern auch durch ihre Erscheinung oberhalb einer Art Brüstung, hinter der sie erst ab Kniehöhe sichtbar sind, als befänden sie sich in einem zwar höhergelegenen, aber mit dem realen Raum verbundenen Bereich. Hier vervollständigte der Papst gewissermaßen das Programm, in dem er sich selbst als idealen Vertreter und Protektor aller Freien Künste in deren Mitte präsentierte.

Der Entwurf für die Bildfelder geht auf Pinturicchio zurück, die ausführenden Künstler waren aber wohl Mitarbeiter seiner Werkstatt. Die »Allegorie der Musik«, die sich an prominenter Stelle gegenüber dem Eingang befindet, wird Antonio da Viterbo, genannt Pastura, zugeschrieben (siehe Abbildung 11).⁸⁵ Die »Musica« wird von sieben Personen begleitet. Auf der linken Seite befinden sich drei junge Männer, von denen zwei ein Instrument spielen, der dritte mit leicht geöffnetem Mund zu singen scheint. Unter diesen fällt insbesondere der Mann im roten Gewand ins Auge, dessen Kleidung zeitgenössisch ist und dessen individuelle Gesichtszüge auf ein Porträt deuten. Er spielt eine *guitarra landina*, deren spanische Herkunft einen Bezug zum Heimatland Alexander VI. herstellt.⁸⁶ Ein solches aufwendiger gestaltetes Instrument findet sich auch in den Fresken der von dem Borgia ausgestatteten Chorkapelle in Valencia.⁸⁷ Es ist vorgeschlagen worden, den Musiker mit Serafino Aquilano zu identifizieren.⁸⁸ Der Dichter, eigentlich Serafino de' Ciminelli, geboren in L'Aquila 1466, feierte als Musiker und Improvisator Erfolge an den Höfen Italiens.⁸⁹ 1484 trat er in die Dienste des Kardinals Ascanio Sforza in Rom und schloss sich dort zu Beginn der 90er-Jahre einer Gruppe von Literaten um den apostolischen Sekretär Paolo Cortese an. Er befreundete sich mit Vincenzo Colli, genannt

85 Poeschel, Alexander Maximus (wie Anm. 84), S. 183.

86 Eugenio Albini, »La musica e gli strumenti musicali nell'appartamento Borgia«, in: *Illustrazione vaticana* IV (1933), S. 539–544: S. 544; Poeschel, Alexander Maximus (wie Anm. 84), S. 195.

87 Rinascimento italiano 2011 (wie Anm. 32), Abb. 9.

88 Vgl. Scarpellini / Silvestrelli, Pintoricchio (wie Anm. 43), S. 119, 124, Abb. 26. Albini, La musica (wie Anm. 86), S. 544, hatte ihn mit Francesco Borgia, Sohn von Calixtus III., identifiziert.

89 Zu diesem Barbara Bauer-Formiconi, *Die Strambotti des Serafino Aquilano*, München 1967; *Le rime di Serafino Aquilano in musica*, hrsg. von Giuseppina La Face Bianconi und Antonio Rossi, Florenz 1999; Serafino Aquilano, *Strambotti*, hrsg. von Antonio Rossi, Parma 2002; Serafino Aquilano, *Sonetti e altre Rime*, hrsg. von Antonio Rossi, Rom 2005; Thomas Borgstedt, *Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, Tübingen 2009, S. 67–75.



Abbildung 11: Pinturicchio, Allegorie der Musik, Rom, Vatikanpalast, Appartamento Borgia (Photo: Musei Vaticani)

Calmeta, der in der Folge sein Biograph werden sollte.⁹⁰ Anlässlich der Karnevalsfeste (1489 oder 1490) rezitierte Serafino im Hause des Kardinals Giovanni Colonna eine Ekloge, in der die Protagonisten Menandro und Tittiro eine Satire über den Geiz und die Korruption der römischen Kurie vortrugen. Ascanio Sforza fühlte sich persönlich beleidigt und entließ ihn aus seinen Diensten, Serafino verblieb in Rom ohne Protektion und geriet in eine Intrige, die ihn fast das Leben kostete.⁹¹ 1491 söhnte er sich mit Ascanio Sforza aus, trat jedoch dann bald in die Dienste des Ferdinand von Kalabrien, Fürst von Capua.⁹² 1493 trat er anlässlich der Hochzeit der Tochter des Papstes, Lucrezia Borgia mit Giovanni Sforza, mit einer »favola pasto-

90 Die Biographie wurde 1504 erstmals publiziert, hrsg. in: *Vincenzo Calmeta, Prose e lettere edite e inedite, con due appendici di altri inediti*, hrsg. von Cecil Grayson, Bologna 1959.

91 Bauer-Formiconi, *Die Strambotti* (wie Anm. 89), S. 14.

92 1493 trat er in die Dienste von Ferdinando II. d'Aragona in Neapel, später rief ihn Elisabetta Gonzaga nach Urbino, dann Isabella d'Este nach Mantua, im Anschluß war er erneut in Mailand. Bauer-Formiconi zufolge weilte er Ende 1491 bis Mitte 1494 in Neapel, ebda., S. 14f.

rale« auf. Die Festlichkeiten fanden in einer »aula nova«, also just in den Räumen statt, die der Borgia-Papst in jenen Jahren von Pinturicchio freskieren ließ.⁹³ Späterhin, 1499, sollte sich Serafino unter die Protektion von Cesare Borgia, Sohn Alexanders VI., begeben, der ihm Zugang zu den Jerusalemer Rittern verschaffte. An deren Pfründen konnte er sich jedoch nur kurz erfreuen, da er 1500 in Rom an Tertianafieber starb.⁹⁴

Serafino war nicht nur zum Zeitpunkt der Ausmalung des Appartamento Borgia im Umkreis des Papstes aktiv, er war auch mit Pinturicchio befreundet, dem er drei Sonette widmete, in denen es um ein Porträt geht, das der Maler von ihm gefertigt hat.⁹⁵ Ein authentisches Bildnis von Serafino hat sich jedoch nicht erhalten, die Identifizierung bleibt damit eine Hypothese.⁹⁶ Beschrieben wird er als kleiner, untersetzter und kräftiger Mann mit schwarzen Haaren und dunklen lebhaften Augen.⁹⁷ Dies entspräche dem etwas rundlichen, dunkelhaarigen Gitarrenspieler, ebenso wie das Alter des Dargestellten dem zum Zeitpunkt der Ausführung der Fresken etwa 25jährigen.

Die beiden blonden jungen Männer an seiner Seite folgen stärker den idealisierten Typen, wie sie vielfach in den Fresken von Pinturicchio anzutreffen sind.⁹⁸ Während der Singende zeitgenössisch gekleidet ist, trägt der Harfenspieler ein phantasievolles Kostüm. Dessen leicht orientalischer Charakter und die Harfe könnten als Verweis auf den alttestamentarischen König David gelesen werden. Auch wenn dieser in der Regel als bärtiger Alter dargestellt wird, so war er es doch als junger Hirte, der mit seinem Spiel den

93 Cruciani, *Teatro nel Rinascimento* (wie Anm. 12), S. 256–262. Ein Teilnehmer der Festlichkeiten, Pietro Varano, der Berichterstatter der Gonzaga, versprach dem Markgrafen von Mantua eine Kopie der Ekloge zu besorgen.

94 Bauer-Formiconi, *Die Strambotti* (wie Anm. 89), S. 17. Cesare Borgia ließ ihm ein prunkvolles Begräbnis ausrichten. Sein Grab soll sich in Santa Maria del Popolo befunden haben, Bibiena spricht hingegen von einer Kirche San Pietro.

95 Scarpellini / Silvestrelli, *Pinturicchio* (wie Anm. 43), S. 119; Serafino Aquilano ed. Rossi, *Sonetti e altre Rime* (wie Anm. 89), S. 101–105, Sonette 15–17, bei dem ersten ist vermerkt »Ad Berar[dino] pictor che non avia ben ritracto el Seraphino«.

96 Kürzlich wurde vorgeschlagen, ein Perugino zugeschriebenes Porträt eines Mannes als Serafino zu identifizieren, basierend allerdings auf der Ähnlichkeit zu dem Gitarrenspieler in dem Fresko des Appartamento Borgia. Siehe den Katalogeintrag in: *Perugino il divin pittore*, hrsg. von Vittoria Garibaldi u.a. (Ausstellung Perugia 2004), Cinisello Balsamo 2004, S. 248f.

97 Scarpellini / Silvestrelli, *Pinturicchio* (wie Anm. 43), S. 119.

98 Albini, *La musica* (wie Anm. 86), S. 542 sieht hier zwei weibliche Sängerinnen. Poeschel, *Alexander Maximus* (wie Anm. 84), S. 194f., deutet die rechte Figur auf den Stufen als Sängerin. Jedoch entsprechen weder Kleidung noch Haartracht den weiblichen Figuren in der Malerei des Quattrocento.

bösen Geist des Königs Saul vertrieben hatte.⁹⁹ Die drei Personen bilden trotz der unterschiedlichen Referenzebenen eine aufeinander bezogene Gruppe, die man sich als gemeinsam musizierend denken kann. Die Schar auf der rechten Seite der Musica präsentiert sich heterogener. Zum einen ist einer der Männer am rechten Bildrand durch seine Position von den anderen etwas abgerückt und stärker am vorderen Bildrand beschnitten. Durch die beiden Hämmer, mit denen er auf den nicht mehr erkennbaren Amboss einschlägt, und das wirre Haar, ist er als der biblische Musikerfinder Jubal (Tubalkain) ausgewiesen. Die drei anderen Figuren sind unterschiedlich gedeutet worden, beispielsweise als drei Lebensalter. Keiner von ihnen spielt ein Instrument, und sie scheinen nicht zusammenzugehören, sondern vielmehr zwei Gruppen zu bilden: Der junge Mann links auf der Treppe ist spiegelbildlich zum Harfenspieler postiert – eine formale Lösung, die sich nur in diesem Bildfeld findet –, und durch seine Körperdrehung scheint er sich dem Ensemble auf der anderen Seite anschließen zu wollen. Er hält ein Notenblatt in der Hand, seine Lippen könnten leicht geöffnet sein und ein Singen andeuten. Mit den Fingern der linken Hand klopft er den Takt auf sein aufgestelltes Bein. Die beiden übrigen Männer bilden hingegen ein aufeinander bezogenes Paar: während der jüngere ein Blatt vorweist, blickt er über seine Schulter zu dem Alten hinter sich, der dieses Blatt wiederum zu betrachten scheint. Obgleich Pythagoras im Reigen der sieben Freien Künste in der Regel als Vertreter der Arithmetik dargestellt wird, wäre er am ehesten in dem Alten zu vermuten.¹⁰⁰ Für die gemeinsame Darstellung mit Jubal ließe sich auf Ugolino da Orvieto (um 1380–1460) verweisen, der um 1430–1435 in Ferrara in seiner *Declaratio musicae disciplinae* beiden eine Rolle gibt, indem er schreibt, Jubal sei der Erfinder der Musikinstrumente, Pythagoras hingegen habe die proportionalen Tonverhältnisse entdeckt, welche die süßen Melodien erzeugen.¹⁰¹ Der jüngere Mann in einem etwas unbestimmbar orientalisierenden Gewand hingegen könnte vielleicht Philaus intendieren, der bei Gaffurius mit Jubal und Pythagoras zu den Musikerfindern gerechnet wird und in der Edition der *Theorica musicae* von

99 Siehe Ildikó Ember, *Musik in der Malerei. Musik als Symbol in der Malerei der europäischen Renaissance und des Barock*, Budapest 1984, Abb. 1 (»Der junge David musiziert vor der qualvollen Seele«, 9. Jh.).

100 Vgl. Frings, Dosso Dossis Allegorie der Musik (wie Anm. 30), S. 167f. In der Folge von Comestor werden in den meisten mittelalterlichen Kompendien sowohl Pythagoras wie Jubal als inventores musicae erwähnt.

101 Ugolino da Orvieto, *Declaratio musicae disciplinae*, hrsg. von Albertus Seay, Rom (American Institute of Musicology) 1959-1962, Bd. III, S. 185–188.

1492 gemeinsam mit diesen dargestellt ist.¹⁰² Nicht auszuschließen ist, dass es sich um das Porträt eines Zeitgenossen handelt, sind doch die Gesichtszüge etwas feist und eher porträtthaft als idealtypisch.¹⁰³

Wie auch immer man die Personen zu Seiten der Musica identifiziert – und ohne eine Quelle zu dem Programm wird sich dies kaum lösen lassen –, Pinturicchio hatte hier vielleicht auch eine Bildgattung vor Augen, die in diesen Jahren erstmals fassbar wird: das sogenannte »Konzertbild«, das Musizierende im gemeinsamen Spiel zeigt. Das früheste erhaltene Exemplar wird Lorenzo Costa zugeschrieben und zwischen 1490 und 1505 datiert.¹⁰⁴

Die musikalische Praxis wird dort als eine verbindende und zugleich intime, familiäre Aktivität dargestellt, als ein höfisches Vergnügen, das die Dargestellten als *virtuosi* (in Übereinstimmung mit den Anforderungen des *Cortegiano*) ausweist. Pinturicchio bzw. seine Werkstatt hatte im Belvedere von Innozenz VIII. eine solche Gruppendarstellung angebracht, wenn es sich dort auch um einen Sängerkorps handelt. In der Loggia haben diese Sänger ebenso wenig wie die musizierenden Putten einen innerbildlichen Adressaten, sie suggerieren einen den realen, Raum füllenden Klang. Bedingt durch die Ausrichtung der Musizierenden auf den Betrachter gilt dies auch für die Allegorie der Musik im Appartamento Borgia. Der Gitarrenspieler nimmt dabei einen Sonderstatus ein, weil er sich als einzige Figur deutlich als Porträt zu erkennen gibt und sein Blick auf den Betrachter gerichtet ist. Insofern ist er fast als ein Bild im Bild zu begreifen und reiht sich ein unter die ersten autonomen Musikerporträts (siehe Abbildung 12).

102 Gaffurio, *Theorica musicae* (wie Anm. 79), S. 39, 51, 175, 181.

103 Sucht man nach Persönlichkeiten im Umfeld der päpstlichen Kurie, so käme vielleicht Carlo Valgulio in Frage. Er war zunächst 1481–1485 Sekretär des päpstlichen Schatzmeisters Falco Sinibaldo, dann nach 1493 Sekretär von Cesare Borgia, dem er die Übersetzung von *De contemplatione orbium excelsorum* von Cleomede widmete. Vgl. Claude V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance musical thought*, Yale University Press, 1985, S. 88–111, sowie Angelo Meriani, *L'occasione ritrovata: Carlo Valgulio interprete del De musica di Plutarco*, Internet: http://www.dismec.unibo.it/musichegreci/seminari/2005/Meriani_def.pdf.

104 London, National Gallery, Holz, 95,3 x 75,6 cm, NG 2468. Wallace, Lorenzo Costa's Concert (wie Anm. 66), mit der älteren Literatur. Während die Zuschreibung mittlerweile allgemein akzeptiert wird, ist die Datierung weiterhin umstritten. Die Dargestellten identifiziert Wallace mit Hilfe des von Costa wahrscheinlich 1493 gemalten Gruppenbildnisses ebenfalls als Kinder des Giovanni Bentivoglio II. Vgl. auch Nicoletta Guidobaldi, »Musica delle cose invisibili. Le Concert dans la peinture italienne entre le XVe et le XVIe siècle«, in: *Actes du XXXIVe colloque international du CESR, Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance*, Paris 1995, S. 317–332.



Abbildung 12: Pinturicchio, Allegorie der Musik (wie Abbildung 11), Detailausschnitt

Für ein solches steht in exemplarischer Weise ein Bildnis, das zuletzt Filippino Lippi zugeschrieben und um 1483–1485 datiert wurde (siehe Abbildung 13). Zu sehen ist ein junger Mann, möglicherweise der Künstler selbst, der eine Lira da braccio stimmt.¹⁰⁵ Da dieses Instrument ein akkordisches Spiel ermöglicht, diente sie vor allem der improvisierten Begleitung

105 Tempera auf Holz, 51,1 x 36,9 cm, Dublin, National Gallery of Ireland, Inv. 470. Filippino Lippi e Sandro Botticelli 2011 (wie Anm. 48), S. 136, Kat.-Nr. 21. Das Instrument verfügt nur über eine seitliche Bordüre und entspricht mit der tropfenförmigen Form des Kopfes und dem oben relativ schmal und rund beginnenden Klangkörper dem Instrument C-9, um 1500, bei Sterling Scott, *The lira da braccio* (wie Anm. 77), S. 9, bzw. Ambrogio de Predis / Leonardo da Vinci, *Jungfrau auf dem Felsen*, ca. 1500, National Gallery London, bei Winternitz, *The lira da braccio* (wie Anm. 50), Tafel 35a.

von Sologesang, oftmals begleitete sich der Sänger auch selbst. Die Lira da braccio wurde so zum Symbol des dichtenden Sängers oder singenden Dichters, eine gesuchte Qualifikation im höfischen und adligen Ambiente ab dem Ende des Quattrocento.¹⁰⁶ Nicht selten betätigten sich auch Maler als Musiker, und Lippi gehörte zu diesen.¹⁰⁷ Die Verse Petrarcas auf dem Instrument »e[ʔ]l comj[n]c[i]ar non fia p[er] tempo omai« sind daher vielleicht ebenso als inhaltliche Anspielung auf die Lebenssituation des Dargestellten zu lesen, wie als Repräsentation gesungener Dichtung, eine Visualisierung der Verbindung von Poesie und Musik.¹⁰⁸ Nun ist in dem Fresko im Appartamento Borgia der als Porträt ausgewiesene Mann mit einer Gitarre ausgestattet. Doch hier spielt die Musica selbst eine Lira da braccio, die in der Form des Klangkörpers mit seinen eingeschwungenen Seiten und dem herzförmigen Griffbrett dem Instrument am Grab Sixtus IV. und im Porträt des Musikers sehr nahe kommt.¹⁰⁹

Der Lira da braccio wächst damit in ihrer bisher kurzen Geschichte eine neue Rolle zu: Ab den 1470er-Jahren sind frühe Formen des Instruments in Gemälden, Intarsien und der Druckgraphik bzw. Buchillustration anzutreffen. Hier tritt sie zunächst als Engelsinstrument oder isoliert dargestelltes Objekt in Erscheinung.¹¹⁰ Dazu gehört auch eines der Streichinstrumente in

106 Vgl. ebda., S. 95–97. Das Instrument wurde bis ins 16. Jahrhundert hinein auch »viola« genannt, ebda., S. 87. Baldassare Castiglione zählt in seinem *Cortigiano* (wie Anm. 3) die Instrumente auf, die sich für einen *gentiluomo* eignen, um seine Gesänge zu begleiten: »Ma soprattutto parmi gratissimo il cantare alla viola per recitare; il che tanto di venustà ed efficacia aggiunge alle parole, che è gran meraviglia. Sono ancor armoniosi tutti gli instrumenti da tasti, perché hanno le consonanze molto perfette, e con facilità vi si possono far mltre cose e non meno diletta la musica delle quattro viole ad arco, la qual è suavissima ed artificiosa«. Die »viola« bezeichnet hier wahrscheinlich ein Zupfinstrument, wie die Laute oder Gitarre, unterschieden von der »viola ad arco«, die hier als Ensemble aufgerufen werden. Castiglione ed. 2002, Bd. 1, S. 115; Lorenzetti, *Musica e identità nobiliare* (wie Anm. 5), S. 83 und 85f. Ein erhaltenes Instrument aus dem frühen 16. Jahrhundert von Giovanni d'Andrea aus Verona siehe in: *Dipingere la musica 2001*, (wie Anm. 1), Kat.-Nr. I.49, S. 171 und 175, zu diesem auch Pollack, *Il suono delle corde genera immagini* (wie Anm. 79), S. 17. Zum Violinenensemble vgl. Kämper, *Studien zur instrumentalen Ensemblemusik* (wie Anm. 5), S. 81–85.

107 Zu Lippi als Musiker vgl. Timothy McGee, »Filippino Lippi and Music«, in: *Renaissance and Reformation* 30 (2006), S. 5–28.

108 Filippino Lippi e Sandro Botticelli 2011 (wie Anm. 48), S. 136; McGee, *Filippino Lippi and Music* (wie Anm. 107), S. 10f.

109 Allerdings verfügt sie nur über drei Saiten sowie die entsprechenden Wirbel und keine seitliche Bordüre, was nicht dem gängigen Typus entspricht.

110 Als die frühesten sind hier zu nennen mit der Katalogisierung nach Sterling Scott, *The lira da braccio* (wie Anm. 77), S. 20 und 24f.: Zanobi Macchiavelli: *Marienkrönung, 1474 (C-2)*; *Studiolo von Federico da Montefeltro, Urbino, Intarsien um 1476 (C-3)*, sowie unter den

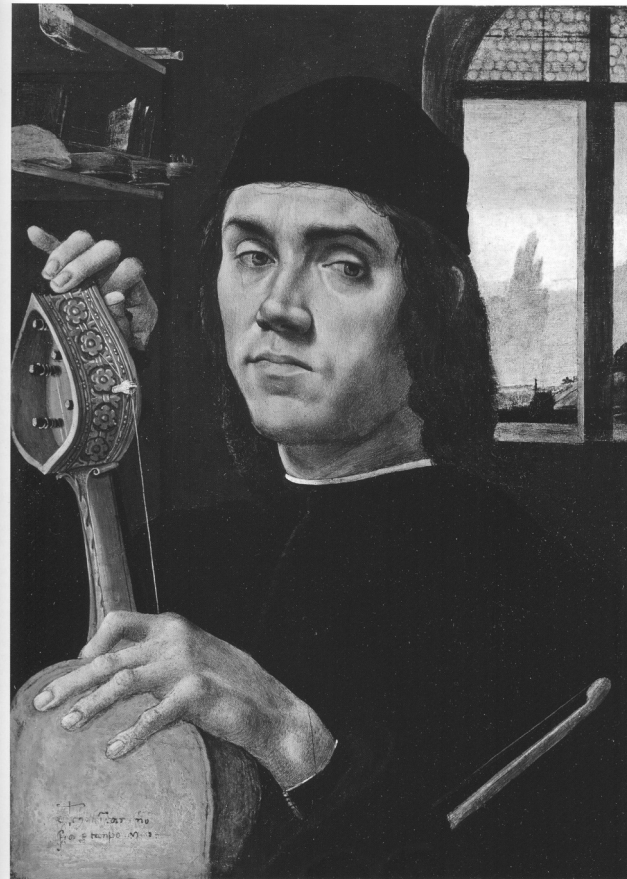


Abbildung 13:
Filippino Lippi,
Porträt eines
Musikers, um 1483–
1485 (?), Dublin,
National Gallery of
Ireland (nach
*Filippino Lippi e
Sandro Botticelli*,
wie Anm. 48,
S. 137)

den Fresken von Melozzo in den Santi Apostoli, das der Lira da braccio schon sehr nahe kommt.¹¹¹ Eine schriftliche Quelle, die im Zusammenhang mit der frühen Geschichte des Instruments angeführt wird, ist Vasaris Erwähnung, Leonardo da Vinci habe sich 1494 mit einer selbstgebauten Lyra

Drucken die Illustration der auf den 5. Juli 1491 datierten Edition der Carmina des Giovanni Aurelio Augurello (B-1) Hierzu vgl. auch Albi Rosenthal, »The earliest accurate depiction of a musical instrument in a book«, in: *La bibliofilia* 100 (1998), S. 325–330.

111 Es hat vier Saiten und keine seitliche Bordüre, das Griffbrett ist zerstört. Ein Pendant in den Fresken in Valencia wird auf dem hochgestellten Bein vertikal aufgesetzt gespielt. *Rinascimento italiano* 2011 (wie Anm. 32), Abb. 7. Diese Spielweise findet sich auch in den Cantigas de Santa Maria aus dem 13. Jahrhundert. *Atlante storico della Musica* 2011 (wie Anm. 1), S. 37, Abb. 6b und S. 115, Abb. 14.

am Mailänder Hofe eingeführt.¹¹² Abgesehen davon, dass Vasari in seinen Lebensbeschreibungen viele Aspekte konstruiert und auch die musikalische Begabung eines Künstlers gezielt Erwähnung gefunden zu haben scheint,¹¹³ stellt sich aber die Frage, ob es sich tatsächlich um eine Lira da Braccio gehandelt haben kann, da sie als »zum großen Teil aus Silber« gefertigt in Form eines Pferdeschädels beschrieben wird.¹¹⁴ Ab der Mitte der 1490er-Jahre und weit in das 16. Jahrhundert hinein wird die Lira da braccio dann häufig dargestellt, wobei sie nicht mehr nur von Engeln, sondern von allen erdenklichen biblischen und mythologischen Figuren gespielt wird.¹¹⁵ Die beiden römischen Darstellungen am Grab Sixtus' IV. vor 1493 und im Appartamento Borgia um 1492–94 fallen nicht nur in eine frühe Phase, sondern sie sind es, die dem Instrument im Kontext der Musica-Allegorie auch eine exponierte Rolle zuweisen und in den Blickpunkt rücken. Insbesondere das Fresko bricht dabei mit der mittelalterlichen Tradition, welche die Personifikation mit Glocken, Orgel oder Laute ausgestattet hatte. Der Musica wächst damit eine Dimension zu, die über das Musikalische hinausgeht: Sie steht nun, wie auch die Präsenz von Serafino Aquilano, für die Union von Dichtung und Musik. In den privaten Gemächern des Papstes entbehrt die Musik damit einer Betonung ihrer sakralen Dimension, vielmehr präsentiert sie sich mit dem Strambotti-Komponisten als Exemplum und dem Streichinstrument als profane Unterhaltungskunst. In der Öffentlichkeit des römischen Kirchenraumes hingegen trat Alexander VI. als

112 »... Auch der Musik widmete er sich eine Weile und beschloß sehr bald, das Lyraspiel zu erlernen, wie es dem von natur aus erhabenen und anmutigen Geist angemessen ist, und herrlich sang er aus dem Stehgreif zum Klang des Instruments. ... (1494) wurde Leonardo mit großen Ehren nach Mailand und zum Herzog geführt, damit er für ihn die Lyra spielte, deren Klang den herrscher sehr erfreute. Leonardo brachte jenes Instrument mit, das er selbst zum größten teil aus Silber und in Form eines Pferdekopfes gestaltet hatte – ein ungewöhnlicher und neuartiger Einfall, der den Klang kraftvoller und wohltönender machen sollte. Auf diese Weise übertraf er alle anderen Musiker, die sich am Hof versammelt hatten. Darüber hinaus war er der beste Stehgreifdichter seiner Zeit«. Giorgio Vasari, *Das Leben des Leonardo da Vinci*, neu übers. von Victoria Lorini, hrsg., komm. und eingel. von Sabine Feser, Berlin 2006, S. 18 und 27f.

113 Vasari vermerkt in der ersten Edition seiner Viten bei vierzehn Künstlern deren musikalische Praxis, in der zweiten Edition kommen 10 weitere hinzu. Dies scheint er aber strategisch einzusetzen, verbindet er diese Begabung doch mit mangelnder Disziplin und einem lockeren Lebenswandel und erwähnt sie entsprechend nicht bei von ihm favorisierten Künstlern, die dennoch nachweislich gute Musiker waren. Vgl. Jana Graul, »Pittori ›non‹ con tutto il cuore: artisti-musicisti nelle *Vite* di Vasari«, in: *Dolce potere* 2012 (wie Anm. 1), S. 81–83.

114 Siehe Anm. 112. Winternitz 1982 (wie Anm. 7), S. 39–72, argumentiert ausführlich, dass es sich um eine Lira da braccio gehandelt habe.

115 Siehe den Katalog von Sterling Scott, *The lira da braccio* (wie Anm. 77), S. 16–28.

Mäzen religiöser Musik in Erscheinung: 1496 wurde eine Orgel in Sankt Peter errichtet, die aufwendig bemalt und mit dem Borgia-Wappen dekoriert wurde,¹¹⁶ ebenso stiftete er 1499–1500 eine Orgel in Santa Maria del Popolo, jener Kirche, in der seine langjährige Geliebte Vanozza Cattanei ihre Grablege haben sollte.¹¹⁷

VI. Die Lira da braccio im Parnass von Raphael (1509–1511)

Als Raphael 1509–1511 für Julius II. den Raum ausmalte, der als Bibliothek und *studiolo* des Papstes vorgesehen war, dürfte sich das Programm an jenem des Appartamento Borgia orientiert haben.¹¹⁸ Auch die späterhin sogenannte »Stanza della segnatura« zeigt ein enzyklopädisches Programm, das die Theologie (Triumph der Eucharistie / Disputa del Sacramento), die Poesie (Parnass), die Philosophie (Schule von Athen) und die Jurisprudenz (die Kardinaltugenden jeweils in einem Tondo an der Decke) mit den entsprechenden Vertretern repräsentiert. Protagonist und Mittelpunkt des Parnass ist der Gott Apoll umgeben von den Musen. Wie im Fall der Artes Liberales von Pinturicchio, jedoch in weitaus größerer Zahl, begleiten ihn die Vertreter seiner Kunst aus der Antike (Vergil, Sappho, Ovid, Horaz) und der neueren Zeit (Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariost). Das Instrument des Apoll ist wiederum eine Lira da braccio, die hier mit neun Saiten in Korrespondenz zu den neun Musen ausgestattet ist. In der Antike spielte der Gott eine Kithara (Apollon Kitharodos), bzw. das Instrument, welches wir heute als Lyra verstehen und das mit dem Plektrum angeschlagen wurde. Ein Stich von Marcantonio Raimondi von 1517 gibt das Fresko Raphaels mit Variationen wieder, hier spielt der Gott auf einer solchen antiken Lyra. Es ist umstritten, wie die Veränderungen zu erklären sind – basiert der Stich auf einer nicht realisierten Vorzeichnung Raphaels? Modifizierte Marcantonio allein oder gemeinsam mit Raphael im Sinne des Auftraggebers Leo X. das Werk?¹¹⁹ Die Lira da braccio aktualisiert die Rolle des Apoll, der so nicht als

116 Renato Lunelli, *L'arte organaria del Rinascimento in Roma e gli organi di S. Pietro in Vaticano dalle origini a tutto il periodo frescobaldiano*, Firenze 1958, S. 39f., Tafel 5. Die Orgel wurde bemalt von Simone Mosca und Giovanni Aspertini. Reynolds, Papal Patronage (wie Anm. 8), S. 71f.

117 Ebda., S. 75f.; Company, Paolo da San Leocadio (wie Anm. 32), S. 234–238.

118 Vgl. Jonathan B. Riess, »Raphael's Stanze and Pinturicchio's Borgia apartments«, in: *Source 3* (1984), S. 57–67.

119 Baldassarre, Die Lira da braccio (wie Anm. 77), Abb. 25; Lisa Pon, *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance print*, New Haven u.a. 2004, S. 86–94.

Verweis auf eine ferne Vergangenheit und den mythischen Ursprung der Dichtkunst einsteht, sondern für die moderne Praxis.¹²⁰ Als Raphael sich in den Fresken gegen die Kithara entschied, war er keineswegs der erste. In den mittelalterlichen Transformationen des antiken Gottes hatte dieser bereits gelegentlich das Instrument gewechselt und (wie auch Orpheus) eine Laute oder ein Streichinstrument gespielt. So zeigt ihn die partikulare Miniatur in Dantes *Divina Comedia*, die wohl um 1370 im venezianischen Raum entstand, unter einem Bäumchen sitzend die Viola spielen.¹²¹ Der Dichter ruft am Beginn des *Paradiso* den Gott der Musen an, wobei die Miniatur ihn fast wie in Anbetung eines heidnischen Idols vor dem höfisch, entsprechend der Mode des Trecento gekleideten Apoll zeigt, der ihn gleichsam mit den Klängen zu inspirieren scheint. Die erste Darstellung der Lira da braccio als Instrument des Apoll ist vermutlich ebenfalls im Venezianischen in Form einer Buchillustration entstanden. In der von Bonsignori in *Volgare* übersetzten Ausgabe von Ovids *Metamorphosen*, die 1497 in Venedig gedruckt wurde, ist der Gott in zwei Illustrationen mit diesem Instrument dargestellt.¹²² In der ersten, in der im Text die Episode des Wettkampfes aufgerufen wird, hält Apoll die Lira da braccio nachlässig in der Hand, während er zwei Dudelsackspielern lauscht; daneben ist er bereits bei der Schändung des Marsyas zu sehen, während seine Lira da braccio an der Bildkante auf dem Boden neben einem Dudelsack liegt.¹²³ Der Sieg wird so nicht über das

120 Vgl. Baldassarre, Die Lira da braccio (wie Anm. 77), S. 13.

121 Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. It. IX 276 (=6902), fol. 53r. Abbildung in: *Venezia. L'arte nei secoli*, hg. von Giandomenico Romanelli, Udine 1997, 2 Bde., Band 1, S. 311.

122 Für die Illustration der *Metamorphosen* griffen die Künstler auf unterschiedlichste Bildformulare zurück. Neben der Dante-Illustration könnte dies für den im Stehen spielenden Apoll eine Illustration des musizierenden Orpheus gewesen sein, der bereits im Mittelalter gelegentlich im Stehen spielt oder aber auch ein zeitgenössischer »cantastorie« (Abbildung bei Baldassarre, Die Lira da braccio, wie Anm. 77, S. 22, Abb. 24). Zu verweisen ist auch auf die *Hypnerotomachia Poliphili*, die im selben kulturellen Kontext entstand und 1499 gedruckt wurde: Auch hier könnte (in der Hand einer der fünf Nymphen, denen Poliphil am Beginn seines Abenteuers im Garten begegnet) eine Lira da braccio dargestellt sein, die im Text als »lyra« bezeichnet ist: Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Polyphili*, hrsg. von Giovanni Pozzi und Lucia A. Ciapponi, Padua 1980, 2 Bde, Bd. 1, S. 67, Abb. S. 68: »La incredibile suavitate dilla modulata voce, dalle temperate et rorifere aure convecte, per il loco dilectoso diffundevase, et cum il dulcissimo sono di lyra consorte riportate.« Im selben Moment um 1499–1501 ist die Lira da braccio in Venedig auch in einer Cima da Conigliano zugeschriebenen »Sacra Conversazione« als Instrument eines Engels anzutreffen. Vgl. *Capolavori restaurati. Le Gallerie dell'Accademia e Save Venice Inc.*, hrsg. von Giulio Manieri Elia, Venedig 2010. S. 102–123.

123 Evamarie Blattner, *Holzschnittfolgen zu den Metamorphosen des Ovid Venedig 1497 und Mainz*

Spiel, sondern gleichsam über das Instrument selbst repräsentiert. Die eigentliche Erzählung der Episode wird dann mit einer Darstellung des Wettkampfes illustriert, wobei in konsekutorischer Bilderzählung der dem Spiel des Marsyas auf der Panflöte lauschende Apoll und der auf der Lira da braccio spielende Gott vor Midas nebeneinander gestellt sind.¹²⁴ Die Holzschneider der Venezianer Ausgabe orientierten sich an der Übersetzung von Bonsignori, der Apoll auf einem Streichinstrument spielen lässt, während Ovid von einer »cithara« spricht, die mit dem Plektrum angeschlagen wird, und vermutlich auch an Darstellungen wie der Dante-Illustration.¹²⁵ In derselben Ovid-Edition ist auch Orpheus unter den Tieren mit diesem Instrument gezeigt.¹²⁶ Bei der letztgenannten Illustration fällt die übereinstimmende Komposition mit dem Parnass ins Auge – der Sänger sitzt in der Bildmitte in einer Landschaft vor einer Baumgruppe umgeben von den Tieren, wie Raphaels Apoll dann umgeben von den Musen und Vertretern seiner Kunst.¹²⁷ Der Lira da braccio spielende Apoll begegnet wenig später in

1545, München 1998, S. 125, Abb. V.18; Gerlinde Huber-Rebenich, »Die Holzschnitte zum Ovidio Metamorphoseos vulgare in ihrem Textbezug«, in: *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit. Der antike Mythos in Text und Bild*, hrsg. von Hermann Walter und Hans-Jürgen Horn, Berlin 1995, S. 48–57: S. 51f. Die Illustration an dieser Stelle verdankt sich der vom Übersetzer Giovanni Bonsignori ausführlich geschilderten Vorgeschichte. Giovanni Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, hrsg. v. Erminia Ardissino, Bologna 2001, S. 316–318.

124 Blattner, Holzschnittfolgen (wie Anm. 123), V.37. Nach Winternitz, *The lira da braccio* (wie Anm. 50), S. 89, handelt es sich hier um die erste Darstellung des Wettkampfes zwischen Apoll und Marsyas, bei der die antike Lyra durch die Lira da braccio ersetzt ist.

125 Ovid, *Metamorphosen*, hrsg. und übers. von Hermann Breutenbach, Zürich 1964: Liber X, Vers 167–171, S. 746f.; Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos* (wie Anm. 123), S. 317f., nennt das Instrument Apolls »cetira« und erläutert: »Ma Apollo el vence con la cetira, cioè con li veri argomenti resonanti a corde e non a voce, cioè vuole dire che la vera scienza vene dalli organi del cuore, e ciò ademustra la cetira, la quale se tene da lato manco appoggiata al cuore, e ciò ademustra che la vera scienza vene dalli organi del cuore.« Eine Illustration in Gaffurios *Musica practica* zeigt Apoll im Parnass mit einer Laute und damit ebenfalls nicht das antike Instrument, sondern ein zeitgenössisches Saiteninstrument, das aber gleichfalls gezupft bzw. geschlagen wird. Das Titelblatt ist abgebildet u.a. bei Pollack, *Il suono delle corde genera immagini*, (Anm. 79), S. 12, Abb. 1, und Lorenzetti, *Musica e identità nobiliare* (wie Anm. 5), Abb. 8, demzufolge (S. 250) das Instrument eine Lira da braccio darstellt, der Griff hat allerdings die typische Form einer Laute und Apoll auch keinen Bogen.

126 Diese Buchillustration diente vermutlich Peruzzi bei der Freskierung eines Frieses in der Farnesina sowie dem in Rom tätigen, als Moderno signierenden Medailleur für eine Medaille als Modell, Orpheus die Lira da braccio spielend darzustellen. Vgl. Elisabeth Schröter, »Orpheus in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance. Eine vorläufige Untersuchung«, in: *Blick auf Orpheus. 2500 Jahre europäischer Rezeptionsgeschichte eines antiken Mythos*, hrsg. von Christine Mundt-Espín, Tübingen 2003, S. 109–157: S. 137–139, Abb. 14 und 15.

127 Blattner, Holzschnittfolgen (wie Anm. 122), S. 71, zufolge verbreitet sich das Motiv in der

der Druckgraphik, in einem Stich von Marcantonio Raimondi von 1502–1504, dazu in jener Nacktheit, in der ihn auch Raphael zeigt.¹²⁸ Ob sich Raphael an der Ovid-Ausgabe oder an Marcantonio Raimondis Stichen inspirierte – er studierte jedenfalls das Instrument bzw. einen Lira da braccio-Spieler, der mit dem Blick dem Spiel seiner Finger folgt.¹²⁹

Indem Raphael seinen Apoll mit der Lira da braccio ausstattet, knüpft er aber auch an die etwa fünfzehn Jahre zuvor entstandene Musica-Allegorie von Pinturicchio an und setzt die beiden Fresken zueinander in Bezug: So wie die Personifikation der Musica mit der Lira da braccio zugleich die Dichtkunst verkörperte, so schließt nun auch der Dichtergott die Musik mit ein, und – so scheint es – die profanen Gesänge der höfischen Vergnügungen: Anlässlich der bereits erwähnten Festlichkeiten für Eleonora d’Aragona war 1473 in Rom im Rahmen eines Bankettes ein »junger Mann mit einer Girlande und einer viola in der Hand« aufgetreten und hatte Verse vorgelesen. In diesen gibt er sich als vom Göttervater Jupiter gesandt zu erkennen, unklar bleibt, ob es sich um Apoll oder den Götterboten Merkur handelte.¹³⁰ Die Beschreibung ist zu vage, um sichere Rückschlüsse zu ziehen –

Kunst der Renaissance um 1470 in der Folge Mantegnas, der sich an antiken Mosaiken inspiriert haben dürfte. Vgl. auch Schröter, Orpheus in der Kunst (wie Anm. 126), S. 137f.

128 Die äußeren Frauen halten Flöten in den Händen, welche sie jedoch nicht spielen, die dritte, ohne Instrument, weist nach oben. Zu diesem Stich vgl. Pollack, *Il suono delle corde genera immagini* (wie Anm. 78), S. 14f., welche die Frau unmittelbar neben Apoll als Venus deutet. Im Werk von Marcantonio Raimondi taucht die Lira da braccio viermal vor dem Parnass Raphaels auf, daher könnte man unterstellen, dass sich Raphael an diesem Künstler, der 1510 nach Rom kam, inspirierte. Vgl. Pon, Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi, (wie Anm. 119), S. 89.

129 De Vecchi 2002 (wie Anm. 120), S. 168, Abb. 169, Lille, Musée des Beaux-Arts, 321 x 225 mm Feder mit brauner Tinte. Im ausgeführten Fresko ist die Haltung etwas verändert: Sie scheint etwas unrealistischer, das Instrument liegt instabil auf der Schulter, der Bogen berührt die Saiten unmittelbar vor dem Gesicht – möglicherweise ist dies auf die Untersicht des Betrachters berechnet.

130 Cruciani, *Teatro nel Rinascimento* (wie Anm. 12), S. 158. Eleonora berichtet in ihrem Brief: »In questo venne uno giovane con una jorlanda et una viola in mano et arrivato cantò questi versi: Me pater ethereo voluit descendere olimpo / Atque hec in medium verba referre jubet. Desine mirari nostri convivia celi / Conviva his mensis Iupiter esse solet.« In der Sekundärliteratur wird der Sänger zumeist als Apoll gedeutet, lediglich Giulio Ferroni, »Appunti sulla politica festiva di Pietro Riario«, in: *Umanesimo a Roma nel Quattrocento. Atti del Convegno su »Umanesimo a Roma nel Quattrocento«*, New York 1981, hrsg. von Paolo Brezzi und Maristella De Panizza Lorch, Rom u.a. 1984, S. 47–65: S. 59, interpretiert ihn als den Götterboten Merkur. Eleonora zufolge erschien unmittelbar darauf ein Berg, um den sich viele Tiere gruppieren, die mit ihren Gesängen Orpheus lobten: »Dum celum et summi modulator fata tonantis /

war es Apoll und spielte er ein Instrument, das gezupft oder mit dem Bogen gespielt wurde? Zweifellos handelte es sich um einen Moment der Vitalisierung eines Bildformulars, das seinerseits auf die bildenden Künste zurückgewirkt haben dürfte. Seit Beginn des 16. Jahrhunderts bedienen sich mythologische oder historische Personen der Antike in den Bildern der Lira da braccio, so dass ihr in Wechselwirkung, schließlich – erstmalig fassbar bei Giovanni Maria Lanfranco 1533 – ein antiker Ursprung zugeschrieben wird.¹³¹ 1580 wird sie in den *Imagini degli Dei degli antichi* von Cartari zum Attribut Jupiters und zum Sinnbild kosmischer Harmonie avancieren und in der *Iconologia* des Cesare Ripa zum Attribut des »diletto«.¹³²

Resumée

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich Bilder, die Musik thematisieren, in Rom mit vier Päpsten bzw. deren Familien verdichten: Sixtus IV., Innozenz, VIII., Alexander VI. und Julius II., wobei die beiden letzteren bereits in früheren Phasen ihrer Karriere in dieser Hinsicht auffallen. Ob sich die beauftragten Künstler mit Überlegungen zur Umsetzung von Klangharmonien in Bildkomposition und Farbenspiel, wie es für Giorgione postuliert wird, beschäftigt haben, scheint eher zweifelhaft.¹³³ Vielleicht wäre Melozzo der Versuch zu unterstellen, über seine pastelligen Farbharmonien und sich faltende und bauschende Gewänder klangliche Qualitäten zu vermitteln; der fragmentarische Zustand der Fresken in den Santi Apostoli lässt aber eine Beurteilung vor allem der Gesamtwirkung kaum zu. Weniger als auf die symbolische Dimension scheint sich das Interesse auf die konkrete Wiedergabe von Musikinstrumenten konzentriert zu haben. Hinsichtlich der Engelsmusik wäre die Hypothese zu formulieren, dass die in Rom besonders feierlich begangene Prozession zu Mariae Himmelfahrt einen Anteil an der Evokation einer musikalischen, synästhetischen Inszenierung hatte und stimulierend (auf Maler wie Auftraggeber) gewirkt hatte –

Orpheus invente clarus ab arte lire ...«. Bernardino Corio, ein anderer Beobachter des Festes, erkannte hier »Orfeo con la citarra«. Cruciani ebda., S. 158 und 163.

131 Baldassarre, Die Lira da braccio (wie Anm. 77), S. 14–16. Die Lira da braccio wird erstmalig bei Giovanni Maria Lanfranco, *Scintille di Musica* (1533), Nachdruck Bologna 1988, S. 136, beschrieben, wobei ihr ein antiker Ursprung zugeschrieben wird und die sieben Saiten in Analogie mit den sieben Planeten gesetzt werden. Vgl. ebda, S. 16.

132 Zu Catari vgl. Winternitz, The lira da braccio (wie Anm. 50), S. 93; Scherliess, Notizen zur musikalischen Ikonographie (wie Anm. 63), S. 6.

133 Zu Giorgione vgl. Bertling Biaggini, Giorgione pictor (wie Anm. 7).

sei es um dem ephemeren Ereignis Dauer zu verleihen, sei es um mit diesem in Konkurrenz zu treten.

Hinsichtlich der Neuformulierungen der Musica-Allegorie lässt sich eine anders gelagerte Verankerung im aktuellen Musikgeschehen postulieren: Zum einen könnte die singuläre Darstellung des Sängerkhoes im Belvedere Innozenz VIII. auf die polyphone Musik verweisen. Zum anderen hat die römische Kunst mit der Darstellung der Lira da braccio in den Musica-Allegorien am Grabmal Sixtus IV. und in den Fresken des Appartamento Borgia einen wesentlichen Beitrag zur Nobilitierung des neuen Instrumentes geleistet, wenngleich sich dessen Popularisierung in der Folge nicht in diesem Bildthema vollzog.¹³⁴ Insbesondere das Appartamento Borgia war der Ausgangspunkt für Raphael, dessen Parnass die Rezeption der Lira da braccio als »antikes« Instrument befördert haben dürfte. Vielleicht manifestiert sich in dieser Verdichtung im päpstlichen Ambiente der Wunsch, durch die Darstellung dieses aktuellen »Kulturinstruments« zu zeigen, dass man sich in Rom auf dem kulturellen Niveau berühmter Höfe bzw. Zentren wie Mailand, Ferrara, Mantua, Neapel, Venedig und Florenz bewegte.

134 Nach Winternitz, *The lira da braccio* (wie Anm. 50), S. 97, »in the allegorical representations of the Liberal arts, the lira da braccio frequently characterizes Musica«. Doch er nennt lediglich das Fresko im Appartamento Borgia und das Grab von Sixtus IV., die, soweit ich sehe, keine Nachfolge gefunden haben, nicht zuletzt weil die Darstellung der *Septem artes liberales* selbst aus der Mode geriet.

Fabian Kolb

Klingende ›maiestas papalis‹ zwischen
Hermeneutik und Präsenz
Raum-, Zeit- und Medialitätskonzepte papstbezogener
Kompositionen um 1400

»In omnem terram exivit sonus eorum, et in fines orbis terrae verba eorum.«¹ Als Ulrich von Richental seiner um 1420 verfassten Chronik des Konstanzer Konzils (1414–1418) das Psalm 19.5 bzw. Römerbrief 10.18 entnommene Motto voranstellte, wählte er eine Devise, die die Tragweite der Konstanzer Ereignisse unter explizitem Verweis auf ihre kosmopolitisch-weltumspannende Relevanz und geographisch-geopolitischen Dimensionen unterstrich.² Als hierfür maßgeblich stellte er dabei signifikanterweise primär die Bedeutung des ›sonus‹, also das Medium der Klanglichkeit, heraus. Dass er in diesem Kontext zudem just einen Bibelvers wählte, auf den über die entsprechende Choralzeile auch etliche Kompositionen aus dem zeitgenössischen Repertoire der Ars subtilior rekurrten – und zwar gerade solche, die wie *Apollinis eclipsatur* oder *Sub Arturo plebs* in selbstreflexiv-metareferenzialer bzw. autopoetischer Weise auf die Spezifika und Bedingtheiten ihres Mediums Musik abhoben³ –, ist ebenso bezeichnend, mag dies doch – einge-

- 1 »Über die ganze Erde reichte ihr Klang, und bis an die Enden der Welt ihre Worte.« Konstanzer Handschrift Inv. Hs. 1, Vorsatzblatt, nicht foliiert. Eine Reproduktion der Konstanzer Handschrift liegt vor: *Ulrich Richental. Chronik des Konstanzer Konzils 1414–1418. Mit Geleitwort, Bildbeschreibung und Textübertragung in unsere heutige Sprache*, hrsg. von Michael Müller, Konstanz 2014; eine neue Faksimile-Edition ist für das 600-Jahr-Jubiläum 2014 geplant. Die jüngste Textedition der Richental-Chronik ist 2010 erschienen: *Chronik des Konstanzer Konzils 1414–1418 von Ulrich Richental*, eingeleitet und hrsg. von Thomas Martin Buck, Ostfildern 2010 (Konstanzer Geschichts- und Rechtsquellen, 41). Vgl. insgesamt auch: Wilhelm Matthiesen, »Ulrich Richentals Chronik des Konstanzer Konzils. Studien zur Behandlung eines universalen Großereignisses durch die bürgerliche Chronistik«, in: *Annuaire Historiae Conciliorum* 17 (1985), S. 71–191 und 323–455; sowie Thomas Rathmann, *Geschehen und Geschichten des Konstanzer Konzils. Chroniken, Briefe, Lieder und Sprüche als Konstituenten eines Ereignisses*, München 2000 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur, 20).
- 2 Hierauf scheint in der Tat ganz maßgeblich die gesamte Anlage der Chronik (inklusive ihres minutiösen Teilnehmerverzeichnisses und heraldischen Appendix) ausgerichtet.
- 3 Edition in: *Two 14th-Century Motets in Praise of Music*, hrsg. von Margaret Bent, North Harton 1977 (Antico Edition, 15), S. 8–13. Vgl. hierzu unter anderen Laurenz Lütteken, »Autobiographische Musik? Kompositorische Selbstdarstellung in der Motette des 14. und 15. Jahrhun-

denk aller Überlieferungsproblematik – durchaus im Sinne einer Art spezifisch musikalischen Emblems als potenzieller Subtext des Psalmvorspruchs mitbedacht worden sein.

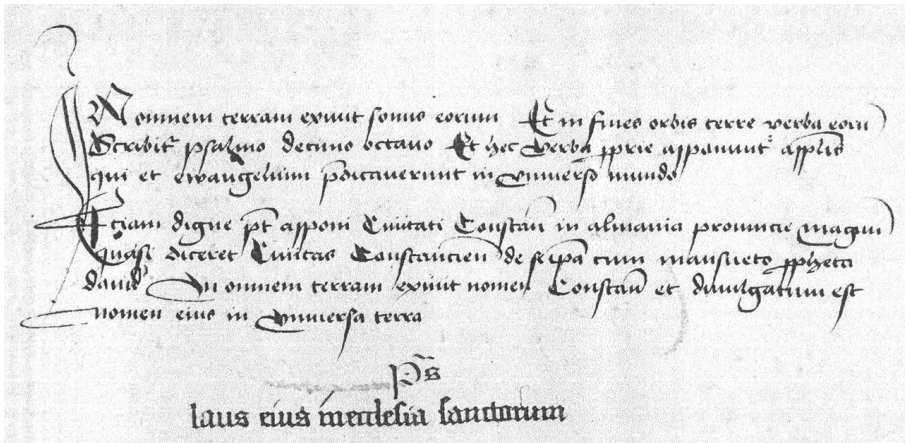


Abbildung 1: Ulrich von Richental, Chronik des Konstanzer Konzils (Konstanz, Rosgartenmuseum Inv. Hs. 1, Vorsatzblatt, nicht foliiert)

In der Tat schenkte Richental der Musik in seinem retrospektiven (zweifellos dramatisierend-inszenatorischen, idealisierend-panegyrisch überformten, zugleich jedoch erstaunlich präzisen) Rapport⁴ auffallend große Beachtung. Immer wieder verwiesen wird auf ihren vielfältigen Einsatz als klangliches Medium öffentlicher Inszenierung gerade bei solch zentralen Ereignissen und bedeutsamen Begebenheiten wie beispielsweise der Konzileröffnung,

derts«, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 74 (2000), S. 3–26. Die Selbstbezüglichkeit vieler Kompositionen in der Zeit um 1400 ist noch nicht umfassend aufgearbeitet; vgl. etwa Anne Stone, »Self-reflexive songs and their readers in the late 14th century«, in: *Early Music* 31 (2003), S. 180–194; Jehoash Hirshberg, »Criticism of Music and Music as Criticism in the Chantilly Codex«, in: *A Late Medieval Songbook and Its Context. New Perspectives on the Chantilly Codex (Bibliothèque du Château de Chantilly, Ms.564)*, hrsg. von Yolanda Plumley und Anne Stone, Turnhout 2009, S. 133–159; sowie Elizabeth Randell Upton, »Après vos fais«. Machaut Reception as Seen Through the Chantilly Codex (F-CH 564)«, in: *Music, Dance, and Society. Medieval and Renaissance Studies in Memory of Ingrid G. Brainard*, hrsg. von Ann Buckley und Cynthia J. Cyrus, Kalamazoo 2011, S. 189–210.

4 Vgl. Thomas Martin Buck, »Zu den historiographischen Prinzipien Ulrich Richentals«, in: *Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung* 117 (1999), S. 11–32; ders., »Fiktion und Realität. Zu den Textinserten der Richental-Chronik«, in: *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins* 149 (2001), S. 61–96.

der Ankunft König Sigismunds, bei Heiligsprechungen und Segnungen, Prozessionen und anderen Feierlichkeiten sowie der Papstwahl.⁵ Von besonders eminenter Wichtigkeit erscheint ihre Funktion so insbesondere auch in der symbolhaft höchstgradig aufgeladenen Zeremonie anlässlich von Papstweihe und -krönung, zu der Richental in permanentem Rekurs auf die musikalische Ausgestaltung vermerkte:

Und do er kam zû dem Helmhús, do stünd er ab und gieng ze füß in daz münster. Da sungend sy Te deum laudamus und Veni sancte spiritus mit ainr collect. ... Und nach der mess, do satzt man den bapst nider uff ainen stül zwischen dem fronaltar und dem sigental [= Sakristei], und fieng man inn an ze bapst wihen. Und satzt man dar ain tisch mit brott und win, als man gewonlich bischoff wihet. Und göß man öl uff sin hopt, und verband im daz hobet mit ainem wissen tûch. Und stündent uff dem altar siben silbrine vergülte kertzstal mit siben brinnenden großen kerten, und sust vil großer brinnender kerten, der waz one zal. Och was uff dem altar Sant Conratz und Sant Pelayen höpter, und och des bapstes infel mit den dryn kronen, und sust sin infel. Und als man anfieng, do sang man ainest die letany in latin und ainest in kriechischer sprach. ... Und sang mit luter stimm: Pater sancte, sic transit gloria mundi. Daz ist: Hailiger vatter, also zergät die er der welt. Do antwort der bapst: Deo gratias. Und gieng damit uffhin zû des lüpriesters altar. In der session hett der bapst mess, und sang man in der mess ain epistel in latin und aine in kriechischer sprach. Und das ewangelium och ains in latin und daz ander in kriechischer sprach. Und sang man zway Gloria in excelsis. ... Und stünd der ain patriarch vor im und hatt die infel mit den dryn kronen und mit dem guldin crütz in siner hand. ... Und brunnend uff der brügi so vil

- 5 Insgesamt waren die Konzilien der Zeit bekanntlich Brennpunkte des aktuellen musikalischen Lebens sowie des Musiker- und Repertoireaustauschs. Die Rolle der Musik während des Konstanzer Konzils ist aufgearbeitet bei Manfred Schuler, »Die Musik in Konstanz während des Konzils 1414–1418«, in: *Acta musicologica* 38 (1966), S. 150–168; kontextualisierend auch: Reinhard Strohm, *The Rise of European Music 1380–1500*, Cambridge ³2005, S. 106–124 (»The Council of Constance«). Vgl. ferner: Elisabeth Vavra, »Te deum laudamus«. Kirchliche Feiern zur Zeit des Konstanzer Konzils (1414–1418)«, in: *Das Fest. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von Uwe Schultz, München 1988, S. 127–139; Gerrit Jasper Schenk, »Sehen und gesehen werden. Der Einzug König Sigismunds zum Konstanzer Konzil 1414 im Wandel von Wahrnehmung und Überlieferung (am Beispiel von Handschriften und frühen Augsburger Drucken der Richental-Chronik)«, in: *Medien und Weltbilder im Wandel der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Franz Mauelshagen und Benedikt Mauer, Augsburg 2000, S. 71–106; sowie grundsätzlich: Barbara Stollberg-Rillinger, »Zeremoniell, Ritual, Symbol. Neue Forschungen zur symbolischen Kommunikation in Spätmittelalter und Früher Neuzeit«, in: *Zeitschrift für historische Forschung* 27 (2000), S. 389–405; Thomas Weller, »Ordnen – Gemeinschaft stiften – Ins Recht setzen. Die Funktion von Ritualen und ihr Wandel«, in: *Spektakel der Macht. Rituale im Alten Europa. Katalog*, hrsg. von Barbara Stollberg-Rillinger u.a., Darmstadt 2008, S. 199–203. Zur zeremoniellen Einbindung der Musik noch immer grundlegend: Sabine Žak, *Musik als »Ehr und Zier« im mittelalterlichen Reich. Studien zur Musik im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell*, Neuss 1979.

großer kertzen, daz man ir nit zellen kond. Und sungend da also gemach, daz ich es ni[t] verstan mocht. Darnach kam ain patriarch, der trüg ain güldin crütz in siner hand, und knüwot mit dem crütz für den bapst. Und kam darnach ain bischoff, der trüg ain steken in siner hand, und was ain busch werch an. Daz zündet man an. daz verbran an stett. Do rüft der bischoff: Pater sancte, sic transit gloria mundi. Do antwurt der bapst: Deo gratias. Daz beschach zway mal, und sungend aber gemächlich. Darnach stund uff der cardinal Pangracius, der cardinal de Comitibus, der cardinal de Flischgo, daz sind dry ewangelier cardinal, und hort daz ampt zü inen. Und stünd der hochmaister von Rodiß zü inn, und knüwotend alle vier nider, und stündent wider uff und namen die infelen von dem patriarchen und trügend sy also die stegen uffhin zü dem bapst. Und die senger sungend vast wol. Daz werot wol ain stund. Und die infelen satzend sy dem bapst uff sin hopt. ... Darnach kam des bapstes crütz, und nach dem die senger, die stätelich sungen.⁶

I. Musikalische Medialität und päpstliches Zeremoniell

Welch zentrale Signifikanz der Musik im Zuge des päpstlichen Zeremoniells zukam – und zwar nicht nur quantitativ über ihren unentwegten Einsatz als quasi-konstanten ›soundscape‹, sondern qualitativ über das ihr eingeschriebene Funktions-, Wirkungs- und Symbolspektrum –, lässt sich freilich nur unzulänglich anhand eines eher nüchtern-offiziösen Dokuments wie den zitierten Notizen ermesen. Denn wie sich – vor den vielfach überblendeten Ebenen der ästhetisch-philosophischen, ontologisch-eschatologischen, liturgisch-rituellen und wahrnehmungstheoretisch-medialen Vorstellungswelten des Spätmittelalters – näherhin die Wirkmechanismen, Konfigurationen und impliziten Botschaften manifestierten, die in der Musik gleichsam aufgehoben waren bzw. durch sie transportiert wurden, bleibt hier allenfalls schlagwortartig indiziert und nur implizit zwischen den Zeilen lesbar. Im Grunde vergleichbar den päpstlichen Zeremonienbüchern der Zeit⁷ wird der Einsatz von Musik zwar protokollarisch vermerkt und lokalisiert; über die der Musik dabei (wie selbstverständlich?) zugeordneten speziellen Qualitäten, Potenziale und Obliegenheiten erfährt man indes kaum Konkreteres.

6 Zitiert nach: Chronik des Konstanzer Konzils 1414–1418 (wie Anm. 1), S. 109–113.

7 Vgl. Bernhard Schimmelpfennig, *Die Zeremonienbücher der römischen Kurie im Mittelalter*, Tübingen 1973 (Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom, 40), für die hier relevante Zeit insbesondere: S. 36–131 und 148–337. Letztlich scheint der Befund für die Jahrzehnte um 1400 ganz ähnlich wie für die spätere Zeit diagnostiziert von Jörg Bölling, *Das Papstzeremoniell der Renaissance. Texte – Musik – Performanz*, Frankfurt am Main u.a. 2006 (Tradition – Reform – Innovation, 12). Vgl. zu diesem Problemkreis auch den Beitrag von Melanie Wald-Fuhrmann im vorliegenden Band.

Plastischer allerdings wird das Bild in Verbindung mit einem Blick auf die entsprechenden Illustrationen, wie sie Richentials Chronik in nicht weniger als sieben Bildhandschriften ab 1460 beigefügt wurden und wie sie Musik eben auch ikonographisch mehrfach gezielt in Szene setzen.⁸ So lassen sich auf der bekannten Darstellung der Krönung Martins V. durch zwei Kardinäle und den Hochmeister von Rhodos aus der ca. 1465 angefertigten Konstanzer Handschrift⁹ (siehe Abbildung 2) jenseits schierer Faktizität auf gleichsam symbolisch-piktoraler Ebene ganz verschiedene, eng ineinander verwobene Aspekte und Funktionszusammenhänge von Musik ausmachen: Zum einen ist es fraglos das Modell von Decorum und prachtvoller Aufmerksamkeitssteigerung¹⁰ sowie der Repräsentationscharakter, aufgrund dessen Musik – man beachte die sorgsame Mise-en-page mit der Positionierung

- 8 Namentlich das Aulendorfer, das Prager und das Konstanzer Manuskript sind hier von Belang. Vgl. Lilli Fischel, »Die Bilderfolge der Richental-Chronik, besonders der Konstanzer Handschrift«, in: *Das Konzil zu Konstanz*, Bd. 2: *Kommentar und Text*, Starnberg und Konstanz 1964, S. 37–55; Bernd Konrad, »Die Buchmalerei in Konstanz, am westlichen und am nördlichen Bodensee von 1400 bis zum Ende des 16. Jahrhunderts«, in: *Buchmalerei im Bodenseeraum 13. bis 16. Jahrhundert*, hrsg. von Eva Moser, Friedrichshafen 1997, S. 109–154 und 259–331; Thomas Cramer, »Bilder erzählen Geschichte. Die Illustrationen in Ulrich Richentials Chronik als Erzählung in der Erzählung«, in: *Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von Harald Haferland und Michael Mecklenburg, München 1996 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur, 19), S. 327–349; Gisela Wacker, *Ulrich Richentials Chronik des Konstanzer Konzils und ihre Funktionalisierung im 15. und 16. Jahrhundert. Aspekte zur Rekonstruktion der Urschrift und zu den Wirkungsabsichten der überlieferten Handschriften und Drucke*, Diss. Tübingen 2001 (<http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2002/520/>); sowie Thomas Martin Buck, »Figuren, Bilder, Illustrationen. Zur piktoralen Literalität der Richental-Chronik«, in: *Scientia veritatis. Festschrift für Hubert Mordek*, hrsg. von Oliver Münsch und Thomas Zotz, Ostfildern 2004, S. 411–443 (mit Bildsynopse). Vgl. zum Kontext auch: Cinzia Procacci, »Re David. Simbolismo e realtà strumentale. Uno sguardo all'iconografia perugina dal XIII al XVI secolo«, in: *Musica e immagine. Tra iconografia e mondo dell'opera*, hrsg. von Biancamaria Brumana und Galliano Ciliberti, Florenz 1993 (Historiae Musicae Cultores Bibliotheca, 70), S. 53–70; Pier Maurenzio Della Porta-Enzio Genovesi, »Annunci e segnali. Il suono della tromba dalle immagini del primo Quattrocento«, in: ebda., S. 71–85; Björn R. Tammen, *Musik und Bild im Chorraum mittelalterlicher Kirchen 1100–1500*, Berlin 2000; *Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Bildern und Texten*, hrsg. von Horst Wenzel und C. Stephen Jaeger, Berlin 2006 (Philologische Studien und Quellen, 195); sowie *Zwischen Wort und Bild. Wahrnehmungen und Deutungen im Mittelalter*, hrsg. von Hartmut Bleumer u.a., Köln u.a. 2010.
- 9 Konstanz, Rosgartenmuseum Inv. Hs. 1, fol. 103r.
- 10 Vgl. zum Kontext: Peter von Moos, »Attentio est quaedam sollicitudo«. Die religiöse, ethische und politische Dimension der Aufmerksamkeit im Mittelalter«, in: ders., *Rhetorik, Kommunikation und Medialität. Gesammelte Studien zum Mittelalter*, Berlin 2006 (Geschichte. Forschung und Wissenschaft, 15), Bd. 2, S. 265–306.

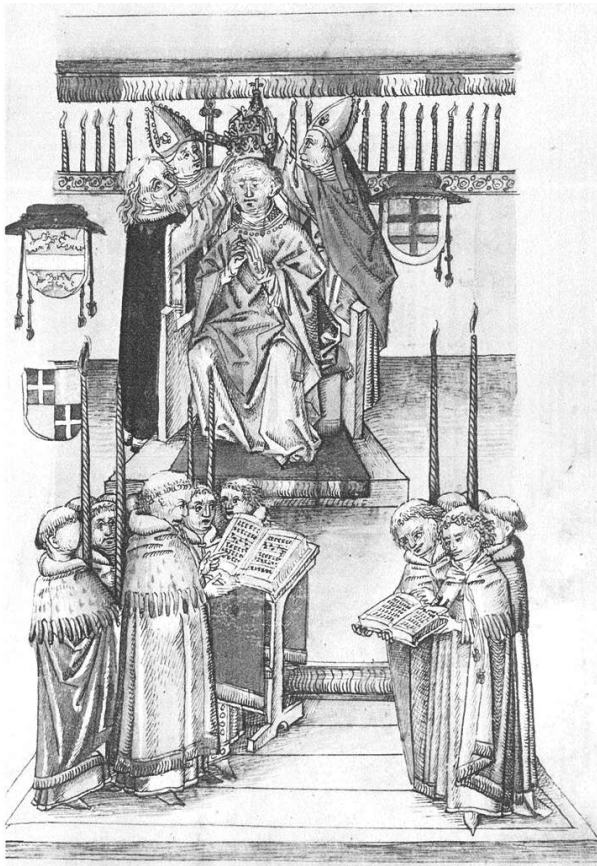


Abbildung 2:
Krönung Martins V.
(Konstanz,
Rosgartenmuseum
Inv. Hs. 1, fol. 103^r)

der Sänger seitlich im unteren Drittel des Bildes – gleichermaßen zu Fundament und Rahmung der hier inaugurierten päpstlichen Macht wird. Im Grunde dient sie damit (in Bildfindung wie im realen Erklingen) ebenso wie Tiara und Gewandung des Pontifex als Insignie der ›plenitudo potestatis.¹¹ Zum anderen aber wird im Bildformular neben der Machtrepräsentation besonders deutlich gerade auch das transzendente Potenzial der Musik als

11 Vielsagend ist hier ein Vergleich etwa zu den Darstellungen König Sigmunds mit den *insignia imperialia* plus Trompetern und Posaunisten (Konstanz, Rosgartenmuseum Inv. Hs. 1, fol. 38^r–39^r sowie fol. 74^v) bzw. im Gewand eines Diakons das Weihnachtsevangelium verkündend ebenso von den Reichskleinodien umgeben und nun in Verbindung mit singenden Chorherren (Konstanz, Rosgartenmuseum Inv. Hs. 1, fol. 20^v). Wertvolle Deutungsimpulse in diesem Zusammenhang bietet der Band *Magnificence and the Sublime in Medieval Aesthetics. Art, Architecture, Literature, Music*, hrsg. von C. Stephen Jaeger, New York 2010.

gleichsam göttliches Medium und Mittlerinstanz zwischen irdischer und himmlischer Sphäre visualisiert: am sinnfälligsten wohl durch die unmittelbare Kombination mit einem weiteren zentralen Symbol für das Übersteigen des Immanenten, den hinter dem Sängerkollegium platzierten, lang aufragenden Kerzen bzw. Kandelabern mit gen Himmel steigenden Flammen und Rauch (was ja auch in Richentials Bericht mehrfach eindrücklich Erwähnung findet). Musik gewinnt eine für den in der Formel »sic transit gloria mundi« gefassten ›transitus‹ hin zur ›gloria celestis‹ essentielle Qualität, dient damit der mystischen Überhöhung und Sakralisierung des Papstes und rückt zugleich – im Sinne einer heilsbringenden Präsenzerfahrung¹² – in die Nähe zu anderen wichtigen spätmittelalterlichen Medien christologischer Ver-Gegenwärtigung (wie etwa der Heiligenreliquie¹³ oder der 1215 endgültig zum Dogma erhobenen Transsubstantiation¹⁴).

Drittens ist gerade in diesem Zusammenhang auf die exponierte Stellung des Chorbuchs hinzuweisen, das – im Fokus des Bildes, auf der Zentralachse mit dem gekrönten ›vicarius Christi‹ und in dessen direktem Blickfeld – ge-

- 12 Vgl. hierzu etwa Wolfgang Fuhrmann, *Herz und Stimme. Innerlichkeit, Affekt und Gesang im Mittelalter*, Kassel u.a. 2004 (Musiksoziologie, 13); sowie den instruktiven Sammelband *Medialität des Heils im späten Mittelalter*, hrsg. von Carla Dauven-van Knippenberg, Cornelia Herberichs und Christian Kiening, Zürich 2009 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen, 10); hierin insbesondere: Christian Kiening, *Einleitung*, S. 7–20, und René Wetzels, *Mystischer Weg und Heilserfahrung. Präsenzkonzerte und -effekte der Engelberger Lesepredigten*, S. 279–295.
- 13 Vgl. etwa Bruno Reudenbach, »Körperteil-Reliquiare. Die Wirklichkeit der Reliquie, der Verismus der Anatomie und die Transzendenz des Heiligenleibes«, in: *Zwischen Wort und Bild* (wie Anm. 8), S. 11–31. Als wohl prominenteste mittelalterliche Präsenzfigur wurden die Reliquien der Heiligen explizit in der Matrix von ›praesentia‹ und ›virtus‹ gefasst. Richental nennt in seinem Rapport zur Papstweihe so eben auch explizit die Büstenreliquiare des hl. Konrad und des hl. Pelagius, den beiden Patronen der Konstanzer Bischofskirche (s.o.). Vgl. zudem die bildliche Darstellung im Exemplar Konstanz, Rosgartenmuseum Inv. Hs. 1, fol. 33^r (Büstenreliquiar der durch Johannes XXIII. 1391 kanonisierten Birgitta von Schweden plus päpstliches Sängerkollegium). Die besondere Nähe Birgittas zu (einer göttlich inspirierten) Musik, der eine betont devotionale Funktion beigemessen wird, dürfte in diesem Zusammenhang nicht unwesentlich sein. Vgl. hierzu Klaus Pietschmann, »Kirchenmusikalische Kanonbildung im Kontext mittelalterlicher Heiligkeitskonstruktion«, in: *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte*, hrsg. von dems. und Melanie Wald-Fuhrmann, München 2013, S. 199–214.
- 14 Auch im Bericht wird der Tisch mit Brot und Wein hervorgehoben; s.o. Vgl. auch die Abbildung im Exemplar Konstanz, Rosgartenmuseum Inv. Hs. 1, fol. 100^v (Papst Martin V. vor oder während des Canon missae, im Hintergrund die Capella papalis; man beachte auch wieder die Prominenz der Kerzen). Vgl. zum Kontext: Marc-Aeilko Aris, »Quid sumit mus? Präsenz (in) der Eucharistie«, in: *Mediale Gegenwartigkeit*, hrsg. von Christian Kiening, Zürich 2007 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen, 1), S. 179–192; sowie Burkhard Hasebrink, »Diesseits? Eucharistie bei Meister Eckhart im Kontext der Debatte um ›Präsenzkultur‹«, in: ebd., S. 193–205.

wissermaßen das Scharnier darstellt, durch das sich der mediale Akt der ›sancta imaginatio‹ vollzieht. Gerade die notationstechnisch fixierte Musik, d.h. ihr Schriftlichkeitsstatus sowie der – bildkompositorisch ebenso deutlich in Szene gesetzte – Lesevorgang durch die Sänger (nicht selten ikonographisch verstärkt auch durch den Bildtypus Augengläser tragender Cantores als Zeichen ihrer Literarisierung¹⁵), also die Sinnesebene des ›visus‹ als Pforte zu Intellekt und Ratio erlangt dabei gesteigerte Bedeutung. Allerdings geschieht dies, ohne dabei die essentielle Instanz des Klanglichen zu ignorieren, die ihrerseits – spätestens seit Johannes de Muris' Einsicht in die wissenschaftstheoretisch-epistemologische Relevanz des Gehörs¹⁶ – neben dem Gesichtssinn als zentrale Erkenntnisquelle und Urteilsinstanz akzentuiert wird.¹⁷ Und so wird in der Tat auch der (bildtechnisch ungleich schwerer dingfest zu machende) ›auditus‹ als wesentlicher ›sensus‹ präsentiert, und zwar abgesehen von den geöffneten Mündern nicht wie sonst durch das gängige Motiv eines ostentativ wegschauenden, sich staunend ganz im Hören verlierenden Sängers,¹⁸ sondern mittels des so auffällig gesichtslosen Kerzenträgers am linken Außenrand, ein im Bildwerk der Richental-Chronik singulärer und irritierender Fall eines offenbar (absichtlich?) nicht zu Ende ausgeführten Bildsegments, bei dem das Ohr freilich umso markanter in den Blick gerät. (Interessanterweise registrierte Richental in seinem Rapport ja auch, dass er trotz langsamen Singens die Musik zwar hörte, nicht aber die Worte verstand, so dass auch hier die rein sinnlich-auditive Komponente von Musik jenseits ihrer Relevanz als Text-Vehikel exponiert wird.)

Als weiteres ikonographisch evoziertes Moment von Musik lässt sich neben Akustik und Visualität denn schließlich auch die taktile Wahrnehmungsebene eruieren, nämlich einerseits im Sinne des Haptisch-Materiellen, das über das Festhalten, Berühren und Zeigen der voluminösen Gesangbücher

15 Vgl. etwa Konstanz, Rosgartenmuseum Inv. Hs. 1, fol. 33^r und fol. 100^v.

16 Seit seinen *Notitia artis musicae* (1321) und seiner *Musica speculativa* (um 1325) dient das Gehör nicht mehr bloß als Empfangsinstanz der ›doctrina‹, sondern zugleich auch im Sinne eines Urteils ›secundum auditum‹ als wissenschaftlich notwendige Sinneserfahrung, die zu (gleichsam empirischen) Erkenntnissen führt.

17 Siehe insgesamt auch Horst Wenzel, »Die Empfängnis durch das Ohr: Zur multisensorischen Wahrnehmung im Mittelalter«, in: *Über das Hören: Einem Phänomen auf der Spur*, hrsg. von Thomas Vogel, Tübingen 1996, S. 159–179.

18 Vgl. etwa Konstanz, Rosgartenmuseum Inv. Hs. 1, fol. 33^r. Zum Kontext vgl. auch Björn R. Tammen und Frank Hentschel, »Divisio musicae und auditus im frühen 14. Jahrhundert«, in: *Artes im Mittelalter*, hrsg. von Ursula Schaefer, Berlin 1999, S. 83–109.

vermittelt scheint, andererseits unter Rekurs auf die gezielt doppelte Bedeutung von ›tactus‹ mit Blick auf die koordinierenden Hände des Priors im Sinne eines gleichsam domestizierten Gestus. Im Verbund mit ›visus‹ und ›auditus‹ scheint so auch dezidiert der taktile, körperlich-physische, gleichsam performative Aspekt von Musik indiziert; und in dieser Hinsicht mag nicht zuletzt noch einmal die auffallende Raumdisposition Beachtung verdienen: Durch die Aufspaltung des Sängerkollegs, mithin die Verortung der Klangquellen in zwei sich gegenüberstehenden Gruppen führt sie dem Betrachter die klangräumliche Dimension von Musik nämlich im Wortsinne ›raumhaft‹ vor Augen. Denn unabhängig davon, ob es sich de facto um einen realen aufführungspraktischen Beleg für das doppelchörig in alternativ-Praxis konzipierte Gloria »Jubilatio« des Hubertus de Salinis handelt:¹⁹ Was durch das bildnerische Arrangement des geteilten Sängersenmbles unmittelbar suggeriert und erfahrbar gemacht wird, ist neben dem Verweis auf die performative Interaktion der Cantores (offene vs. geschlossene Mänder) das musikalische Ausloten und Durchmessen des ›spatium‹. Die Reflexion der Raumdimension von Musik tritt neben ihre (einer piktoralen Evokation schwer und gleichsam nur vermittelt des Raumes zugängliche) zeitlich-temporale Verfasstheit.

II. Musik und ›plenitudo potestatis‹ in der »Zeit der Zerreißproben«

Was sich bei einer – auch nur oberflächlichen – Betrachtung der Richental-Chronik und ihrer ikonisch sprechenden Bebilderung abzuzeichnen beginnt, nämlich eine kaum zu Eindeutigkeiten neigende spätmittelalterliche Musikauffassung, bei der sich eine Vielzahl an Deutungsspektren und Symbol-ebenen überlagern, erweist sich dabei gerade in seiner polyvalenten, kaum eingrenzbaeren Komplexität insgesamt als überaus geeignet, in Beziehung zur kurialen Macht- und Selbst-Darstellung insbesondere jener heiklen Phase des Papsttums gesetzt zu werden, die treffend als »Zeit der Zerreißproben«²⁰

19 Vgl. Strohm, *The Rise of European Music* (wie Anm. 5), S. 114. Zu diesem Stück siehe unten, S. 132.

20 *Die Zeit der Zerreißproben (1274–1449)*, hrsg. von Bernhard Schimmelpfennig, Freiburg/Br. 1991 (Die Geschichte des Christentums, 6); frz. Original: *Un temps d'épreuves (1274–1449)*, hrsg. von Michel Mollat du Jourdin und Andre Vauchez, Paris 1990. Vgl. auch den noch immer höchst instruktiven Überblick bei Bernhard Schimmelpfennig, *Das Papsttum. Von der Antike bis zur Renaissance*, Darmstadt 2009; sowie jüngeren Datums: Thomas Frenz, *Das Papsttum im Mittelalter*, Köln 2010; Michael Basse, *Entmachtung und Selbsterstörung des Papsttums*

charakterisiert werden kann und die zur Entstehungszeit der Richental-Chronik ihre Peripetie und ihren Endpunkt erreichte. Die vielfach bekannten Aspekte von und Zugänge zu mittelalterlicher Musik

(1) als prachtvoll-opulentes Repräsentationsmedium bzw. festlich-weihevoll-Decorum und zugleich sinnlich wahrnehmbare Vergegenwärtigung von Außersinnlichem und Übernatürlichem bzw. im augustinisch-boethianischen Sinne als Schlüssel bzw. Abglanz der göttlichen Ordnung,

(2) als elitär-intellektuelle Ars und zugleich unmittelbar präsenter, »körperhafter« Sinnenreiz,

(3) als verschriftlichtes, konservierungsfähiges Artefakt und zugleich Immateriell-Ephemeres, das untrennbar an seine Realisierung und Darbietung in der Zeit gebunden bleibt,

(4) als genuin spirituelle Praxis und zugleich Anschlussmöglichkeit an höfische sowie philosophisch-humanistische, universitär-gelehrte Diskurse,

(5) als numinos-transzendentes, mystisches Medium verinnerlichter Contemplatio, Devotio und Jenseitsschau, zugleich als eine hochgradig allegorisch-symbolhafte, anagogische, mithin »les«- und deutbare Kunst,

– all dies (und all dies zusammen) prädestinierte Musik in besonderer Weise dazu, ganz essentiell eingebunden zu sein in eine Gesamtinszenierung des Apostolischen Stuhls²¹ gerade zu einer Zeit, in der es – von den avignonischen Pontifikaten über das Schisma bis hin zum reformkonziliaristischen Machtkampf von Basel / Lausanne und Ferrara / Florenz – vor allem geltungspolitisch um die Durchsetzung, Aufrechterhaltung und Sicherung von »translatio ecclesiae« und Papstprimat ging, nun nicht mehr nur gegen die althergebrachten Widerstände seitens des Kaisers,²² der ostkirchlichen Patriarchen und der lokalkirchlichen Bischöfe und Metropoliten, sondern zugleich gegen die massiven Anfechtungen von Avignonkritikern, Gegenpäpsten bzw. Konziliaristen.

Die allseitig zu beobachtenden Bemühungen um Verteidigung und Fortbestand der »plenitudo potestatis« und des damit verbundenen absoluten Anspruchs auf Universalität, wie er etwa in der Bulle *Unam Sanctam* von Bonifaz VIII. noch einmal nachdrücklich zementiert worden war, schlossen die

(1302–1414), Leipzig 2011 (Kirchengeschichte in Einzeldarstellungen, 2/1); und Klaus Herbers, *Geschichte des Papsttums im Mittelalter*, Darmstadt 2012.

21 Vgl. zum literaturgeschichtlichen Kontext auch Thomas Haye, *Päpste und Poeten. Die mittelalterliche Kurie als Objekt und Förderer panegyrischer Dichtung*, Berlin 2009, für den hier betrachteten Zeitraum insbesondere S. 262–284.

22 Vgl. zuletzt Heike Johanna Mierau, *Kaiser und Papst im Mittelalter*, Köln 2010.

Musik dabei nicht nur selbstverständlich mit ein, sondern scheinen in ganz zentraler Weise durch sie flankiert. Denn wie kaum eine andere Kunst diente sie einer durchaus spezifisch sakralen Überhöhung des Pontifex; und insbesondere ihre genuinen Qualitäten und Potenziale als zeit- und raumbundene bzw. Zeit und Raum thematisierende und reflektierende Kunstform²³ waren es, die sie zum prädestinierten Spiegel und Repräsentanten päpstlichen Selbstverständnisses erhoben – insofern nämlich, als man sie im Sinne einer zeitlichen und räumlichen Allmacht und Souveränität der ›maiestas apostolica‹ einerseits sowie einem gottgleichen Verfügen über und Transzendieren von Raum und Zeit andererseits auszuschöpfen trachtete. Sowohl in geistlicher als auch weltlicher Dimension der päpstlichen Machtambitionen vermochte Musik in idealer Weise als Sinnbild und Sinnträger zu dienen in Hinblick auf eine augustinisch gedachte Allpräsenz und Raumlosigkeit Gottes sowie Raumbundenheit der Schöpfung zum einen und in Hinblick auf eine zeitaufhebende Ewigkeit Gottes sowie eine sinnvolle Gestaltbarkeit der irdischen Temporalität zum anderen; das Einnehmen sowie das Übersteigen von Raum scheint in Musik ebenso indizier- und verhandelbar wie

- 23 Zu den noch nicht erschöpfend erforschten Zeit- und Raumkonzepten mittelalterlicher Musik vgl. aus der gleichwohl großen Anzahl an Literatur Michael Walter, *Grundlagen der Musik des Mittelalters. Schrift – Zeit – Raum*, Stuttgart 1994; Anne Stone, *Writing Rhythm in Late Medieval Italy. Notation and Style in the Manuscript Modena, Biblioteca Estense, Alpha M.5.24*, PhD Diss. Harvard Univ. 1994; Norman Carey und David Clampitt, »Regions: A theory of tonal spaces in early medieval treatises«, in: *Journal of music theory* 40 (1996), S. 113–147; Klaus Wolfgang Niemöller, »Weltraum-Musik und Klangraum im mittelalterlichen Musikschrifttum«, in: *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter*, hrsg. von Jan A. Aertsen und Andreas Speer, Berlin und New York 1997 (Miscellanea mediaevalia, 25), S. 702–725; Laurenz Lütteken, »Zeitenwende. Zeit und Zeitwahrnehmung in der Musik des Spätmittelalters«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 160 (1999), S. 16–21; Dorit Tanay, *Noting Music, Marking Culture. The Intellectual Context of Rhythmic Notation, 1250–1400*, Holzgerlingen 1999 (Musicological Studies and Documents, 46); Michael Eisenberg, »The mirror of the text. Reflections in ›Ma fin est mon commencement‹«, in: *Canons and canonic techniques, 14th–16th centuries. Theory, practice, and reception history*, hrsg. von Katelijne Schiltz und Bonnie J. Blackburn, Leuven 2007 (Analysis in context. Leuven studies in musicology, 1), S. 83–110; Klaus Pietschmann, »Zeit und Ewigkeit. Zum liturgischen Kontext der Gradual- und Alleluia-Gesänge im ›Magnus Liber Organi‹«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 66 (2009), S. 54–68; sowie Pascale Duhamel, *Polyphonie parisienne et architecture au temps de l'art gothique (1140–1240)*, Bern 2010; Dorit Tanay, »Time and money: A new look at the mathematical foundation of the Ars Nova«, in: *Tijdschrift for muziektheorie* 15 (2010), S. 18–31; Signe Rotter-Broman, »The manifestation of musical time in Italian ballatas around 1400: The case of Andrea da Firenze's Non più doglie ebbe Dido«, in: *Plainsong and medieval music* 19 (2010), S. 123–137; Vasco Zara, »Architektur und Musik. Literarische Metaphern und kompositorische Prozesse«, in: *Musica. Geistliche und weltliche Musik des Mittelalters*, hrsg. von Vera Minazzi, Freiburg/Br. u.a. 2011, S. 244f.

ein eher diffuser, heteronom definierter »temps de l'église« und ein präzise mess-, kalkulier- und planbarer »temps du marchand«.²⁴

III. Raum-Zeit-Kunst zwischen Hermeneutik und Präsenz

Wie vielfältig und variantenreich das musikspezifische Potenzial als Raum- und Zeitkunst im Einzelnen konkret zugunsten des Anspruchs auf die »plenitudo potestatis« vereinnahmt werden konnte, lässt sich freilich ebenso wenig an Textdokumenten²⁵ wie an Bildzeugnissen ablesen, so plastisch diese auch sein mögen. Aufschluss geben kann hier letztlich allein eine Autopsie der entsprechenden musikalischen Quellen selbst. Im Folgenden soll daher mit Blick auf einige exemplarische papstbezogene Kompositionen der Zeit zwischen Philippe de Vitry und Guillaume Dufay²⁶ aufgespürt werden, welche Strategien, Verfahren und Mechanismen in concreto dazu dienen konnten, im Medium der Musik Raum- und Zeitkonzepte ins Werk zu setzen und diese mit den Zielen pontificaler Legitimation, Machtsicherung und Panegyrik zu profilieren. Insgesamt gilt es dabei in Hinsicht auf Rezep-

24 Jacques LeGoff, »Temps de l'église et temps du marchand«, in: *Annales* 15 (1960), S. 417–433. Zum mittelalterlichen Zeit- und Raumbegriff existiert eine Fülle an Literatur. Als Einführung noch immer grundlegend: Aaron J. Gurjewitsch, *Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen*, München 1997 (Beck's historische Bibliothek). Pars pro toto seien ferner genannt: *Zeitkonzeptionen – Zeiterfahrung – Zeitmessung. Stationen ihres Wandels vom Mittelalter bis zur Moderne*, hrsg. von Trude Ehlert, Paderborn u.a. 1997; *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter* (wie Anm. 23); *Virtuelle Räume. Raumwahrnehmung und Raumvorstellung im Mittelalter*, hrsg. von Elisabeth Vavra, Berlin 2005; *Imaginäre Räume. Sektion B des internationalen Kongresses »Virtuelle Räume. Raumwahrnehmung und Raumvorstellung im Mittelalter«*, hrsg. von ders., Wien 2007. Gute Orientierung in Hinblick auf Bedeutung von Raum und Zeit im theologischen Kontext des Mittelalters bieten: Manfred Stöckler u.a., »Raum«, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, hrsg. von Walter Kasper, Freiburg/Br. 2006, Bd. 8, Sp. 853–856; Joachim Klose u.a., »Zeit / Zeitlichkeit«, in: ebda., Bd. 10, Sp. 1404–1413; Andreas Hüttemann und Luco Johan van den Brom, »Raum«, in: *Religion in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Hans Dieter Betz, Tübingen 2008, Bd. 7, Sp. 62–65; Jürgen Mohr u.a., »Zeit / Zeitvorstellungen«, in: ebda., Bd. 8, Sp. 1800–1819; Wolfgang Breidert, »Raum«, in: *Lexikon des Mittelalters*, hrsg. von Norbert Angermann u.a., Darmstadt 2009, Bd. 7, Sp. 478f.; Rolf Sprandel, »Zeit«, in: ebda., Bd. 9, Sp. 509–513.

25 Diese hüllen sich eben weitgehend in (vielsagendes?) Schweigen; vgl. Anm. 7.

26 Einen ersten Überblick über das herangezogene Repertoire bietet Margaret Bent, »Early Papal Motets«, in: *Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, hrsg. von Richard Sherr, Oxford 1998, S. 5–43. Vgl. auch: Giuliano di Bacco und John Nádas, »The Papal Chapels and Italian Sources of Polyphony During the Great Schism«, in: ebda., S. 44–92. Siehe insgesamt zudem: Pamela F. Starr, »Rome as the centre of the universe. Papal grace and music patronage«, in: *Early Music History* 11 (1992), S. 223–262.

tions- und Verstehensbegriffe des Mittelalters sowie eine zu präsupponierende ›Medienkompetenz‹ der spätmittelalterlichen Adressaten²⁷ zu ergründen, wie auf den verschiedenen, zunächst einmal systematisch getrennt zu betrachtenden Sinnes-, Wahrnehmungs- und Verstehensebenen – dem wortsprachlichen Text, der musikalischen Struktur, dem auditiven Klangeindruck und der performativen Realisierung sowie der visuellen Ebene des Musiklesens bzw. ›hearing with the eyes‹²⁸ – Bedeutung generiert wird und wie sich die einzelnen Komponenten und Zugänge im Sinne eines fortschreitenden, sukzessive sich vertiefenden Eindrucksvorgangs und Erkenntnisweges (wie ihn folgenreich etwa Bonaventuras *Itinerarium mentis in Deum* formuliert hatte) koppeln und vor dem Horizont der Vorstellung vom vielfachen ›sensus scripturae‹ zusammenfügen. ›Nihil enim visibilibus rerum corporaliumque est, ut arbitror, quod non incorporale quid et intelligibile significet‹,²⁹ hatte bereits Johannes Scotus Eriugena bekannt und damit auf den symbolhaften Zeichencharakter aller sich gegenseitig befruchtender Sinneserfahrungen und Wahrnehmungsbereiche verwiesen, dem gegenüber man im Zuge der Nominalismusdebatten des 13. und 14. Jahrhunderts noch einmal gesteigerte Sensibilität zukommen ließ; oder mit den Begrifflichkeiten des vorliegenden Tagungsbandes formuliert: Musikalische Performanz im Spätmittelalter ereignet sich auf ganz verschiedenen medialen Ebenen,

27 Vgl. aus der Fülle neuerer Literatur: Werner Faulstich, *Medien und Öffentlichkeiten im Mittelalter 800–1400*, Göttingen 1996 (Die Geschichte der Medien, 2); *Medien der Kommunikation im Mittelalter*, hrsg. von Karl-Heinz Spieß, Stuttgart 2003 (Beiträge zur Kommunikationsgeschichte, 15); Martin Andree, *Archäologie der Medienwirkung. Faszinationstypen von der Antike bis heute*, München 2005; Moos, Rhetorik, Kommunikation und Medialität (wie Anm. 10); David Ganz, *Medien der Offenbarung. Visionsdarstellungen im Mittelalter*, Berlin 2008; *Modelle des Medialen im Mittelalter*, hrsg. von Christian Kiening und Martina Stercken, Berlin 2010 (Das Mittelalter, 15/2); *Zwischen Wort und Bild. Wahrnehmungen und Deutungen im Mittelalter* (wie Anm. 8); Afra Reinl, *Lebensformung durch Medien im Mittelalter*, Berlin 2011 (Reform und Innovation, 17).

28 Christle Collins Judd, *Reading Renaissance Music Theory. Hearing with the Eyes*, Cambridge 2000 (Cambridge Studies in Music Theory and Analysis). Dort insbesondere für das 16. Jahrhundert in Anschlag gebracht, lässt sich die Formel freilich treffend auch für die musikalische Schriftlichkeitskultur um 1400 verwenden. Vgl. Olivier Cullin, *L'image musicale*, Paris 2006; sowie jüngst *The Calligraphy of Medieval Music*, hrsg. von John Haines, Turnhout 2011 (Musicalia Medii Aevi, 1).

29 ›Ich glaube, dass es nichts Sichtbares und Körperliches gibt, was nicht etwas Unkörperliches und Intelligibles bedeutet‹. Johannes Scotus Eriugena, *De divisione naturae* V,3, PL 122, c. 865f., hier zitiert nach: Umberto Eco, *Kunst und Schönheit im Mittelalter*, München und Wien 1991, S. 90. Vgl. insgesamt auch Henri de Lubac, *Typologie, Allegorie, geistiger Sinn – Studien zur Geschichte der christlichen Schriftauslegung*, Freiburg 1999 (Theologia Romanica, 23).

die jede für sich, vor allem aber in ihrer wechselseitigen Überlagerung und Ergänzung immer auch als Sinnträger für etwas anderes, hier speziell in Hinblick auf die päpstliche Repräsentation (und darüber hinaus auf ein Höheres, Göttliches) fungiert.³⁰

Als gleichsam propädeutische Grundüberzeugung steht dabei im Hintergrund, dass die Aspekte der von Hans Ulrich Gumbrecht namhaft gemachten »Präsenzkultur« des Mittelalters³¹ in der Musikforschung trotz der durch Christopher Page bereits in den 1990er Jahren ausgelösten Debatten³² zwar bis dato nicht die Aufmerksamkeit beanspruchen, die sie verdienen mögen, dass die für die Wirkmechanismen des Mediums Musik durchaus essentielle Ebene des Gegenwärtig-Präsentischen dabei mitnichten aber allein »diesseits der Hermeneutik« zu lokalisieren ist, sondern dass ihr stets ganz wesentlich Momente der verstandesmäßigen Auslegung und Durchdringung gleichsam inhärent sind. Insbesondere für die epistemologisch krisenhafte Sattelzeit um 1400 scheint dabei zu gelten, dass der permanente Decodierungsvorgang von Signifikanten im spätmittelalterlichen Weltzugang gewissermaßen erst die unmittelbare Präsenz des Signifikats erwirkt;³³ hermeneutisch-exegetischer Akt und Erzeugung von Präsenz, diskursive Entfaltung und performative Vergegenwärtigung greifen in einander; »Präsenzkultur« und »Sinnkultur« bedingen sich wechselseitig. Und nur in dieser – im Einzelfall durchaus unterschiedlich akzentuierbaren – Reziprozität werden die päpstlichen Ambitionen auf Sicherung ihrer Führungsposition durch Evozierung zeitlich-räumlicher Souveränität, wie sie sich als ein erstaunlich konstanter, sozusagen sinnstiftender Fluchtpunkt papstpanegyrischer Kompositionen in den knapp hundert Jahren zwischen Clemens VI. und Eugen IV. manifestieren, vollständig greifbar. (Inwiefern sich möglicherweise gerade hier im Verhältnis von musikalischer Präsenz- und Sinnkultur die entscheidenden wahrnehmungsbezogenen Gefügeverschiebungen ereignen, aufgrund derer

30 Vgl. die einleitenden Überlegungen von Klaus Pietschmann in diesem Band.

31 Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt am Main 2004, insbesondere S. 98–110.

32 Die fruchtbare Debatte ging aus von dem (an sich durchaus nicht unproblematischen) Ansatz bei Christopher Page, *Discarding Images: Reflections on Music and Culture in Medieval France*, Oxford 1993.

33 Vgl. auch: *Knowledge through signs. Ancient semiotic theories and practices*, hrsg. von Giovanni Manetti, Turnhout 1996 (Semiotic and Cognitive Studies, 2); William T. Flynn, *Medieval Music as Medieval Exegesis*, Lanham 1999 (Studies in Liturgical Musicology, 8); sowie *Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von Peter Strohschneider, Berlin 2009.

sich ab der Mitte des 15. Jahrhunderts dann ein offensichtlich grundlegender Wandel in der päpstlichen Funktionalisierung von Musik vollzieht, wird zu diskutieren sein.)

Dass sich eine Zeit-Raum-bezogene musikalische Huldigung des Pontifex dabei zunächst im Grunde ausschließlich im gelehrt-elitären Rahmen päpstlicher ›musica reservata‹ eruieren lässt,³⁴ ehe sich erst gegen Ende des Schismas Kompositionen mit explizitem Papstbezug ausmachen lassen, die derartige Strategien nun auch nachweislich im Kontext liturgischer (stärker auf Unmittelbarkeit und Wirkmacht bedachter) Zeremonien erproben, bevor elaboriertere musikalische Raum- und Zeitkonzepte dann mit Guillaume Dufay schließlich vollständig in die rituelle Umgebung des Papstgottesdienstes überführt und implementiert zu werden scheinen, ist ein bemerkenswerter Prozess, der im Hintergrund der nachfolgenden Betrachtungen als historiographischer Befund stets mitzubedenken ist. Denn er markiert im Grunde eine ebenso latente wie nachhaltige Gewichtsverlagerung vom eher Intellektualistisch-Hermeneutischen zum stärker Effekthaft-Präsentischen und Inszenatorisch-Performativen – so wie hier jeweils in unterschiedlichem Maße zugleich Spannungsfelder zu wirken scheinen, wie sie aus dem Miteinander und Gegenüber der von Nikolaus Staubach namhaft gemachten Assimilations-, Distinktions- und Partizipationsmodelle päpstlicher Repräsentation zwischen Tugendhaftigkeit, Imposanz und Solidarisierung resultieren.³⁵

IV. Raum-Zeit-Souveränität, ›musica mensurabilis‹ und ›numerositas‹

Verweise auf Raum und Zeit stehen dabei in der Tat bereits Mitte des 14. Jahrhunderts im Fokus von Philippe de Vitrys Huldigungsmotette *Petre clemens | Lugentium | Non est inventus*³⁶ für Clemens VI., also jenen Pontifex, der – vormals Kanzler König Philips VI. – nicht nur insgesamt durch seine Selbstverherrlichung, seine luxuriöse Hofhaltung und die Zunahme an zeremoniellem Aufwand bekannt ist, sondern mit dem Ankauf der Grafschaft Avignon und der Errichtung eines Kirchenstaates an der Rhône sowie

34 Ausnahmecharakter scheint hier allein dem anonymen Gloria »Clemens deus artifex« zuzukommen. Die Frage nach der Verwendung von Motetten ist freilich stets eine problembeladene, ob im profanen oder sakralen Bereich. Insbesondere für das hier betrachtete Repertoire müssen die konkreten Aufführungskontexte hypothetisch bleiben. Bedenkenswerte Vorschläge und Hinweise bei Bent, »Early Papal Motets« (wie Anm. 26), die insgesamt den »use as edifying and politically charged chamber music in private and semiprivate contexts« betont (S. 39).

35 Vgl. den Beitrag von Nikolaus Staubach im vorliegenden Band.

36 Überliefert in: *Codex Ivrea*, fol. 37^v–38^r; Edition in: *PMFC I*, S. 97–103.

mit dem Ausbau des Papstpalastes um einen weiteren Wohnturm, einen verlängerten Westflügel und einen neuen Trakt mit zweiter Kapelle und Audienzhalle ganz speziell ein gesteigertes Bewusstsein für die geographischen und architektonischen Dimensionen seiner Macht, kurz: für Fragen der Raumerschließung und -gestaltung zu erkennen gibt (ganz zu schweigen von der gezielten fiskalischen Erfassung der Gesamtkirche).³⁷ Die 1344 in Angriff genommene Reformierung des Kalenders auf Basis einer neuen arithmetischen Terminierung des ›numeris aureus‹ (Datierung des Osterfestes), zu der unter anderem Johannes de Muris herangezogen wurde, dokumentiert parallel hierzu ein spezielles Sensorium für Phänomene der Zeitmessung, -erfassung und -gestaltung, was im größeren Kontext der zeitgenössischen, innovativ auf Aristoteles' Zeitaporie zurückgreifenden Debatten und Theorien (von Aegidius Romanus bis hin zu Johannes von Jandun, Wilhelm von Ockham und Johannes Buridanus) als Reflex eines neuartigen Verständnisses von Zeit als physikalisch-naturphilosophisch bestimmbarer, kontinuierlicher, beliebig oft teilbarer Entität verstanden werden kann.³⁸

Vor allem aber ist es der unmittelbare Entstehungskontext, der die Ausrichtung der Motette einsichtig macht: Anlass nämlich war der Empfang einer römischen Delegation zum Jahreswechsel 1342/1343, die Clemens – wie seit Nikolaus III. Usus – zum Senator von Rom proklamierte und ihn zur Rückverlagerung des Heiligen Stuhls an den Tiber bewegen wollte – eine Bitte, die Clemens unter Verweis auf das seit dem 13. Jahrhundert bekannte Diktum ›ubi Papa, ibi Roma‹³⁹ ausschlug, während er dem zweiten Anliegen der Gesandtschaft, 1350 ein Heiliges Jahr anzuberaumen, bezeichnenderweise nachkam, womit er die Weisung Bonifaz' VIII., nur alle hundert Jahre ein Jubeljahr auszurufen, gezielt außer Kraft setzte. Was sich in beiden Entscheidungen niederschlägt, ist also Clemens' Wille, sich als Souverän über Raum und Zeit zu positionieren bzw. diesbezügliche Belange

37 Siehe Diana Wood, *Clement VI: The Pontificate and Ideas of an Avignon Pope*, Cambridge 1989; zur Rolle der Musik in seinem Umfeld vgl. auch die entsprechenden Abschnitte in Andrew Tommasello, *Music and Ritual at Papal Avignon 1309–1403*, Ann Arbor 1983 (Studies in Musicology, 75).

38 Vgl. mit Blick auf die Problemstellungen der ›musica mensurabilis‹ etwa Fabrizio Della Seta, ›Utrum musica tempore mensuretur continuo, an discreto. Premesse filosofiche ad una controversia del gusto musicale‹, in: *Studi musicali* 13 (1984), S. 169–219.

39 Vollständig lautet die Formel: ›Ubi est ergo summus Episcopus, qualis est Papa, ibi est Romana Ecclesia, ibi est Sedes apostolica.‹ Vgl. Stephanus Baluzius, *Vitae Paparum Avenionensium*, hrsg. von Guillaume Mollat, 4 Bde., Paris 21914–1922, Bd. I, S. xiii.

ostentativ in seiner Verfügungsgewalt zu halten. Und exakt dieses Bedürfnis scheint auch Vitrys Motette mit all ihren medialen Möglichkeiten zu reflektieren.

So ist der Tenor »Non est inventus«, der die Unvergleichbarkeit und Singularität des Widmungsträgers verbalisiert, dem Graduale *Ecce sacerdos magnus* entnommen⁴⁰ und lenkt den Blick somit innerhalb eines textlichen Verweissystems auf die sogenannte Konstantinische Schenkung und die Etablierung päpstlicher Macht unter Papst Silvester, also letztlich auf Clemens' Verhältnis zur Ostkirche. Entsprechend kreisen die Huldigungstexte von Triplum und Motetus um allegorische Reflexionen auf Silvester und Clemens und stellen unter Verwendung allgemeiner Raumbegriffe wie »ymo et supremo«, »orbis deditus«, »princeps orbis, sed orbis languidi«, »mudiales celis«, »urbs« und »orbi perutilis« sowie zahlreicher präziserer geographischer Angaben wie »Thanaeos«, »Turcorum«, »Mempheos«, »Armenia«, »Ismael«, »Syris«, »Indis«, »Atlanticis et Ethiopibus«, »Stiris«, »Syria« und »Israel« Bezüge zum Kampf des Kirchenoberhauptes gegen die Häretiker her. Indem sie zudem gleichnishaft den mythisch-antiken Konflikt zwischen Tyestes und Atreus sowie den Disput zwischen den Söhnen Philipps V. von Mazedonien (»Absit tuo Tyestes tempore et Athreus, absint Thebaides abutentes fraterno iecore; unumque sint scissi Philipides«) nennen, rücken sie die Raumfragen dabei nicht nur in größere (über-)zeitlich-historische Dimensionen, sondern exponieren zugleich dezidiert Clemens' machtpolitische Relevanz, insofern als hier konkretere Allusionen evoziert scheinen, etwa Clemens' Rolle im Krieg zwischen England und Frankreich sowie vor allem seine ambitiösen Verhandlungen um die Kirchenunion mit Zentralort Avignon.

Im Motetus wird dieser Bedeutungshorizont signifikanterweise durch die Dimensionen des jetzt ganz expliziten zeitlichen Verweises »Non augentur memento secula, non inane tumescunt guttula« konturiert, was im Verbund mit den mythisch-historischen Bezugsfolien der Texte nun in der Tat in Richtung einer gezielten Approbation päpstlicher Überzeitlichkeit zu werten wäre. Denn nicht zuletzt der Rückgriff auf eine speziell musikbezogene Metaphorik (»ac dum flectis sermonis timpanum corda rapis ad auris organum«) lässt Clemens insgesamt zu einem raum- und zeitsouveränen Harmoniestifter im Sinne von ›musica coelestis‹ und ›musica mundana‹ stilisiert erscheinen, wobei die Nennung von ›timpanum‹, ›corda‹ und ›organum‹ vor

40 Vgl. Alice Clark, »New tenor sources for fourteenth-century motets«, in: *Plainsong and Medieval Music* 8 (1999), S. 107–131, zu *Petre clemens* speziell: S. 116–121.

dem Horizont der mittelalterlich-exegetischen Instrumenten-Symbolik nicht nur allgemein im Kontext von ›harmonia‹, ›concordia‹ und ›laudatio Dei‹ zu deuten wäre, sondern durchaus auch konkreter in Richtung einer christusgleichen Transzendierung des Körperhaft-Leiblichen, Raum- und Zeitgebundenen (›mortificatio carnis‹ – ›vivificatio spiritus‹) bzw. im Sinne der prophetisch-apostolischen Qualitäten des Pontifex.⁴¹

In der musikalischen Faktur steht der nachdrücklichen wortsprachlichen Ausrichtung auf derartige Dimensionen jedenfalls zum einen der Befund gegenüber, dass der Tenor nach dem Introitus zwar getreu die ersten sechs Töne der Choralmelodie aufgreift – man beachte die Reverenz an Clemens VI. sowie die allgemein hohe Symbolträchtigkeit der Sechszahl als erste und vollkommenste der sogenannten ›numeri perfecti‹⁴² –, sich sodann allerdings nur mehr vage des ›cantus prius factus‹ als freie Inspirationsquelle bedient.⁴³ Stattdessen scheint der Tenor in der Tat primär darauf ausgerichtet, immer neu in ausladendem Ambitus gezielt den Tonraum auszumessen: signifikanterweise auch hier zunächst immer wieder im Umfang just einer Sext, die mit Blick auf ein guidonisches Hexachordverständnis durchaus auch für die Idee von Universalität und Umfassendheit entstehen mag, dann schließlich bis hin zur Oktav, die im Tonsystem des Mittelalters eben nicht einfach Verdoppelung des unteren Tones meinte, sondern als ›diapason‹ zugleich

41 Zur mittelalterlichen Instrumenten-Metaphorik noch immer grundlegend ist Helmut Giesel, *Studien zur Symbolik der Musikinstrumente im Schrifttum der alten und mittelalterlichen Kirche (von den Anfängen bis zum 13. Jahrhundert)*, Regensburg 1978 (Kölner Beiträge zur Musikforschung, 94).

42 Abgesehen davon, dass das Christusmonogramm aus Chi und Rho sechssarmig ist, wird die Sechs – aufbauend auf Boethius, Ambrosius, Augustinus und Gregor – im System mittelalterlicher ›significationes numerorum‹ einerseits als Verdoppelung der ›Trinitätszahl‹ begriffen, andererseits – im Sinne von Vollkommenheit – zugleich als Summe und Produkt der in Drei enthaltenen ganzen Zahlen, sodann auch als Zahl Christi als Verbindung von Gottheit (Eins) und Mensch (Fünf), schließlich – da Sechs zugleich die letzte Ziffer ihres Quadrats 36 ausmacht und dabei auch auf die 360° des Kreises verweist – als zirkuläre Zahl, die damit wiederum auf Vollkommenheit und Unendlichkeit deutet. In diesem Sinne hatte bereits Augustinus in *De civitate Dei* formuliert, dass die Schöpfung wegen der Vollkommenheit am sechsten Tage vollendet worden sei. Vgl. zur mittelalterlichen Zahlensymbolik: Hans A. Huttmacher, *Symbolik der biblischen Zahlen und Zeiten*, Paderborn 1993; Heinz Meyer und Rudolf Suntrup, *Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen*, München 1999; sowie Annemarie Schimmel, *Numbers. An Overview*, in: *Encyclopedia of Religion*, 2. Auflage, hrsg. von Lindsay Jones, Bd. 10, Detroit u.a. 2005, S. 6745–6751.

43 Das Procedere, ausgehend vom Anfangsgestus eines choralgebundenen Tenors eine neue Melodie zu entwickeln, ist sonst allenfalls aus Machauts *Tous corps qui de bien amer | De souspirant cuer dolent | T. Suspiro* bekannt.

den gesamten Tonbestand der vier plus vier Modi sowie das gesamte melodische und klangliche Potenzial, das darin gewissermaßen allerschöpfend angelegt ist.⁴⁴ (Nur erinnert sei im Übrigen daran, dass Intervalle, die seit Boethius, der *Musica enchiridiadis* und Aurelianus Reomensis stets in Begriffen wie »distantia«, »diastema« oder »spatium«, also explizit räumlich gefasst wurden, nach 1300 verstärkt zu einem naturphilosophisch-physikalisch-sinnlichen Gegenstand im Sinne einer ›scientia media‹ wurden.⁴⁵)

Was sich jenseits eines lesenden Zugangs, der die ›numerositas‹ der Struktur ergründet und eine entsprechende Zahlenallegorese betreibt, zugleich durchaus dem Urteil ›secundum auditum‹, also dem rein hörenden Rezipienten erschließt, nämlich der außergewöhnliche Ambitus des Tenors, wird durch weitere nicht zuletzt deutlich auditiv wahrnehmbare Signale ergänzt: So erweist sich der Tenor rhythmisch entgegen dem Usus isorhythmischer Fakturen erstaunlich eng am Gepräge der Oberstimmen orientiert und hat insbesondere auch an den markanten Hoquetus-Passagen nahezu gleichberechtigten Anteil.⁴⁶ Was man ebenso räumlich als Annäherung zulasten der herkömmlichen, im merklich kanonisch gefassten Introitus noch deutlich etablierten Dichotomie Triplum + Motetus vs. Tenor zugunsten einer immer größeren Einheit des Duktus werten mag – Gedanken an Einheit und Universalität der päpstlichen Kirche drängen sich auf –, wird dabei ergänzt durch ebenso sinnfällige (besonders in der jeweiligen performativen Darbietung sich manifestierende) temporale Aspekte. Nicht nur nämlich handelt es sich bei *Petre clemens* um die längste erhaltene Motette Vitrys; vielmehr ist sie mittels herausstechender Ähnlichkeiten des Oberstimmensatzes am Beginn einer jeden Talea auf der Ebene des Color durch eine Art latente strophenförmige Repetitionsstruktur geprägt. Dass diese immanent kreisförmige Anlage im Sinne steter Wiederholung und Perpetuierung in Hinblick auf Konzepte wie Ewigkeit und zeitliche Universalität zu deuten

44 »In quibus octo tonis non solum omnis harmonia spiritualis melodiae, verum etiam omnis naturalis cantilena continetur, atque comprehenditur«, heißt es bereits bei Regino von Prüm in seiner *Epistola de harmonica institutione*. Neben den Aspekten musikalischer Einheit und Allumfassendheit weist die Acht im biblischen Kontext freilich um eins über die Zahl der Schöpfungstage hinaus und deutet somit auf die mit der Auferstehung Christi begonnene neue Zeit. Auch in diesem Sinne also mögen entsprechende Deutungen in Richtung einer Legitimierung der päpstlichen Vormachtstellung impliziert sein.

45 Vgl. etwa Frank Hentschel, *Sinnlichkeit und Vernunft in der mittelalterlichen Musiktheorie. Strategien der Konsonanzwertung und der Gegenstand der musica sonora um 1300*, Stuttgart 2000 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 47).

46 Vgl. auch Joanna Richards, *A Study in Coherence in Four Motets by Philippe de Vitry*, M.A.-Thesis Univ. of Wales, Bangor 1995, S. 65ff.

wäre, liegt auf der Hand, zumal sie subtil gekoppelt ist an eine Vielzahl vertrackter, im Detail wohl nur dem kennerschaftlichen Leser sich erschließender rhythmischer Feinheiten der ›musica mensurabilis‹,⁴⁷ deren philosophisch-sinntragende, primär Zeitkonzepte betreffende Konnotationen offenkundig waren (und zwar gerade über solche mit Clemens und Vitry gleichermaßen in Kontakt stehende Exponenten wie Johannes de Muris).

Eine solche Lesart erlangt dabei jedenfalls insofern umso größere Plausibilität, als auch in der musikalischen Zeitgestaltung wieder deutlich Prinzipien der ›significationes numerorum‹ zugrunde liegen: So ist der Tenor insgesamt aus $6^3 = 216$ Tönen gebildet, eine jede Talea besteht aus 33 Breven, Talea I beginnt vor der Hoquetus-Partie mit sechs Breven usw., wobei der Vollkommenheit indizierenden Sechszahl als ›numerus perfectus‹ stets die heilige Siebenzahl als Umfassendheit signalisierender ›numerus Creatoris et creaturae‹⁴⁸ zur Seite steht, so dass zugleich nun auch die sieben Buchstaben des Namens Clemens in die musikalische Struktur überführt scheinen. (Der komplette Papstname Clemens VI. ist hier also durch die Sechs- und Siebenzahl in der Faktur der Motette implementiert und damit zugleich in Richtung einer päpstlichen Raum-Zeit-Souveränität ausgelegt.) Denn nicht nur umfasst das mit sechs plus sechs Tenortönen bestrittene Exordium sieben Longen und die Motette besteht aus sieben Taleae, sondern auch die Schlusslonga ist über die Dauer von sieben Breven zu halten. Huldigungsreferenzen auf Persona und Namen des Papstes sowie die Hypostasierung von dessen allumfassender, raum- und zeitumspannender Potenz verschrän-

47 Die Strategie, mittels exzeptioneller Rhythmisierung und durch ein komplexes Temporalgefüge auf Primat und zeitliche Souveränität des Papstes zu verweisen, scheint bereits in Motetten für Johannes XXII. Usus: Das anonyme *Per grama protho paret* | *Valde honoratus est beatus Johannes* bedient sich ebenso einer diffizilen Rhythmisierung mit außergewöhnlichen Gruppierungen, Pausen und Hoquetus-Passagen (inklusive der bis dato noch unüblichen Notwendigkeit der Minima-Halsung) sowie einer neuartigen isorhythmischen Durchgestaltung von Tenor und (annähernd auch) Motetus wie das Vitry zugeschriebene *Flos ortus* | *Celsa cedrus* | *Quam magnus pontifex*, bei dem die Überlappung von Color und Talea mit zwei Colores über dreieinhalb Taleae nicht weniger avanciert scheint als die Wiederholung in Diminution.

48 Als Summe aus göttlicher Trinität und irdischen Elementen meint die Sieben himmlische und weltliche Universalität. Auch als biblische Zahl deutet sie über Schöpfungswoche, Erzengel, Gaben des Heiligen Geistes, Seligkeiten der Bergpredigt, Bitten des Vaterunser, Sakramente, Grade der Priesterweihe, Tugenden und Todsünden, Siegeln der göttlichen Ratschlüsse über die Zukunft usw. auf Totalität. Im profanen Bereich stehen dem die Himmelsphären, die Planeten Jupiter, Merkur, Saturn, Sol, Venus, Mars und Luna, die Wochentage, die Artes liberales etc. zur Seite. Vgl. neben der in Anm. 42 genannten Literatur zuletzt auch Reinhard Schlüter, *Sieben. Eine magische Zahl*, München 2011.

ken sich über einem hochkomplexen Beziehungsgeflecht implikationsreicher zahlenbasierter Strukturen und Gestaltungselemente.

V. Universalepiskopat, ›mediator‹-Funktion, graphisches Notat und Visualisierung

Was sich bei Vitry um die Jahrhundertmitte dergestalt abzuzeichnen beginnt, nämlich der textlich-musikalische Doppelverweis auf die räumliche und zeitliche Souveränität des gefeierten Papstes, findet sich fortgesetzt in der Papst Gregor XI. gewidmeten,⁴⁹ auf Mitte der 1370er Jahre zu datierenden Diminutionsmotette *Pictagore per dogmata | O terra sancta | Rosa vernans*, die als anonymes Unicum im *Codex Chantilly* erhalten ist (siehe Abbildung 3a),⁵⁰ also in jener zentralen Quelle der Umbruchsdekaden um 1400, in der die selbstreferenzielle Reflexion und Verhandlung von (nicht nur) Zeit- und Raumdimensionen der Musik und des Musizierens ganz wesentlich den spezifischen Sinn- und Deutungshorizont bestimmt.⁵¹

Dass gerade im Umfeld des Papsttums insbesondere Raumfragen während der mit Petrarca vielfach als ›babylonisches Exil‹ bezeichneten avignonesischen Residenzzeit zunehmende Virulenz erlangten, scheint dabei naheliegend. Man denke nur an die Nachbildung des auf Gregor I. zurückreichenden stadtrömischen Stationskirchensystems im Avignoner Papstpalast und die damit vollzogene Substitution bzw. Quasi-Integration einer dezidiert urbanen liturgischen Praxis in ein immer stärker privat-exklusives Palastzeremoniell⁵² oder auch an die aktuelle missionspolitische Dimension, hatte die Kurie doch jenseits von Byzanz, dem man sich allmählich anzunähern vermochte, im letzten Drittel des Jahrhunderts durchaus schwere Ein-

49 Zur Musikpflege dieses Papstes: Tomasello, *Music and Ritual at Papal Avignon* (wie Anm. 37).

50 *Codex Chantilly*, fol. 63^v–64^r; Edition in: *CMM* 390, S. 33–39.

51 Vgl. A *Late Medieval Songbook and Its Context* (wie Anm. 3).

52 Hatte Benedikts XII. Kapelle den Lateran und Clemens' VI. Neubau St. Peter substituiert, so hieß ein unter Urban V. erbauter Trakt schließlich sogar direkt ›Roma‹. Siehe zur Architektur des Avignoner Papstpalastes und den mit dieser verbundenen symbolischen Implikationen Bernhard Schimmelpfennig, »Die Funktion des Papstpalastes und der kurialen Gesellschaft im päpstlichen Zeremoniell vor oder während des großen Schismas«, in: *Genèse et débuts du grand schisme d'Occident*, Paris 1980 (Colloques internationaux du Centre national de la recherche scientifique, 586), S. 317–328; ders., »Der Palast als Stadtersatz. Funktionale und zeremonielle Bedeutung der Papstpaläste in Avignon und im Vatikan«, in: *Zeremoniell und Raum (1200–1600)*, Sigmaringen 1997 (Residenzforschung, 6), S. 239–256; sowie Gottfried Kerscher, *Architektur als Repräsentation. Spätmittelalterliche Palastbaukunst zwischen Pracht und zeremoniellen Voraussetzungen. Avignon – Mallorca – Kirchenstaat*, Tübingen und Berlin 2000.

bußen erlitten, da die seit 1368 in China regierende Ming-Dynastie die dortige lateinische Mission beendete und das Christentum durch Kriegszüge des Mongolenführers Timur Lenk zugleich auch in Mittelasien vor dem Niedergang stand. Dass man, obwohl man den Apostolischen Stuhl argumentativ nachdrücklich als überrömische Instanz zementierte und den Universalepiskopat des Pontifex propagierte, doch nach Rom in den italienischen Kirchenstaat zurückzukehren trachtete, nimmt also durchaus nicht wunder.

Exakt in diesem Zusammenhang zentralistisch-monarchischen Universalismus⁵³ ist nun auch *Pictagore per dogmata* zu verorten, insofern die zugrunde liegenden Texte einerseits im Motetus ganz explizit und unmissverständlich einen prononcierten Appell zur Eroberung des Heiligen Landes beinhalten (1375 plante Gregor in der Tat einen Kreuzzug), andererseits im Triplum vor allem aber einen Nexus zur Rückkehr Gregors nach Rom 1376 herstellen, der eine zähe Einigung mit den Visconti von Mailand im Streit um die kirchlichen Besitztümer in Italien vorausgegangen war. Dass dieser Bezug auf die Rückverlagerung des Heiligen Stuhls an den Tiber in Rekurs auf die *Aeneis* mit der Landung des Helden in Latium hergestellt wird, folgt dabei über die so schlagende historisch-mythologische Parallele hinaus⁵⁴ offensichtlich dem Usus, den Papst in die Tradition des römischen Kaisertums zu stellen und ihm als ›princeps‹ im Sinne der ›translatio imperii‹ folglich Weltherrschaftsansprüche über das christliche Imperium, den ›orbis christianus‹, zuzubilligen.

Wenn im Zuge dessen aber zugleich in extenso ausgerechnet ein allegorischer Verweis auf das Planetensystem in seiner siebengliedrigen Ordnung mit Jupiter, Mars, Sonne (Phöbus), Venus (Cytherea), Merkur (Cyllenius), Mond (Cynthia) und dem in Vers 16–24 evozierten (eben gezielt nicht genannten, weil fehlenden, Gregor XI. meinenden) Saturn bemüht wird, ist gerade auch dies überaus signifikant – zumal die Allegorie unter den Vorzeichen der prominent hervorgehobenen Namensnennung von Pythagoras als dem Entdecker und Lehrmeister des Zahlenprinzips des ›septenarius‹ (›Pictagore per dogmata fit virgo septenarius‹), dem Erforscher der planeta-

53 Vgl. insgesamt auch Götz-Rüdiger Tewes, »Das spätmittelalterliche Papsttum und die Problematik der Raumerfassung«, in: Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter (wie Anm. 23), S. 603–612; sowie Hans-Joachim Schmidt, *Kirche – Staat – Nation. Raumlagerung der Kirche im mittelalterlichen Europa*, Weimar 1999 (Forschungen zur mittelalterlichen Geschichte, 37).

54 Spätestens mit der Erfolgsgeschichte des *Ovide moralisé* (1291–1328) dürfte dieser Konnex zum Allgemeingut geworden sein, denn schon hier wird Äneas mit der »Sainte Yglise« verglichen.

rischen Ordnung und dem ›Urvater‹ der Musiktheorie entfaltet wird. Denn hier ist unmittelbar eine nicht nur gleichsam vorzeitliche Dimension aufgespannt, sondern vor allem auch jene kosmisch-räumliche Komponente angesprochen, die – und dies ist das Entscheidende – über die Figur des Pythagoras zugleich in sinnfälliger Weise die Analogie von ›musica coelestis‹ | ›musica mundana‹ und ›musica instrumentalis‹ aufruft. Und dass diese hier implizierte Mittlerfunktion der Musik wiederum in direktem Konnex zum Pontifex zu deuten ist, dürfte insofern einsichtig sein, als Gregor XI. mittels des Tenors »Rosa vernans caritatis« (siehe Abbildung 3b) – abgesehen vom Bezug zum Wappen Pierre Rogers de Beaufort und seinem Geburtsort Rosiers-d'Égletons – ebenso als Bindeglied zwischen Gott und Welt akklamiert wird, symbolisiert die Rose doch Christus als »mediator Dei et hominum« und benennt damit eine Position, die dem Papst als ›vicarius Christi‹ als dessen oberstem Sachwalter und Nachfolger zugeeignet wird. ›Musica‹ und Pontifex werden so in gewisser Weise auf gleicher, zumindest vergleichbarer Stufe zum Medium bzw. Scharnier zwischen Schöpfergott und göttlichem Heilsplan sowie dessen irdischem (und menschlichem) Abglanz, wobei über die Parallelstellung zu Pythagoras zugleich eine (gleichermaßen intellektuelle wie machtpolitische) quasi-überzeitliche ›translatio‹-Sukzession und Kontinuität zur Antike suggeriert wird.



Abbildung 3b: Anonymus, Motette *Pictagore per dogmata* | *O terra sancta* | *Rosa vernans*, Tenor (Codex Chantilly, fol. 63^v, Ausschnitt)

Wie sinnstiftend mit diesem schillernden Bedeutungs- und Assoziationspektrum ihrerseits auch die musikalische Struktur der Motette interagiert – und zwar gleichermaßen ›intellectus‹, ›auditus‹ und ›visus‹ ansprechend –, sei durch punktuelle Hinweise auf ganz verschiedene Aspekte umrissen. Dass nämlich erneut vor allem die Denk- und Deutungsmatrix der ›musica mensurabilis‹ und die durch die isorhythmische Konzeption des Stückes minutiös durchrationalisierte Zeitgestaltung eine eminente Rolle spielen, dürfte einsichtig sein. Und so mag es diesbezüglich zunächst genügen hervorzuhe-

ben, dass sich die Einzelverse der Oberstimmen über einem Tenor-Fundament aus abwechselnd jeweils sieben bzw. sechs Tönen gruppieren, so dass also in bekannter Weise die ›numerositas‹ von Universalität und Vollkommenheit ins Werk gesetzt scheint.

Zum anderen ist insbesondere auch auf die mit der komplexen mensuralen Faktur unmittelbar korrelierende Ebene der graphischen Fixierung der Motette aufmerksam zu machen, also auf die gerade im *Codex Chantilly* so zentrale Kategorie der Verschriftlichung und Visualisierung von Musik⁵⁵ (die hier zusätzlich zudem auch durch die klanglichen Allusionen der außergewöhnlich latinisierten Nomenklatur »Pictagore« zum Piktographischen besonders indiziert sein mag): Denn der stete Wechsel zwischen *imperfectio* und *perfectio*, der als spezifischer Eingriff in die temporale Struktur zu den vorrangigen Gestaltungsprinzipien des Stückes zählt und für sich genommen bereits auf die volle Verfügungsgewalt über (musik-)zeitliche Operationen und Organisationsmechanismen weist, wird durch die wirkmächtige Kolorierung namentlich im Tenor gerade auch optisch unmittelbar augenfällig gemacht.

Im Leseakt, der die Zeitlinearität der temporalen Performanz nicht nur retardiert und entautomatisiert, sondern zugleich in Richtung einer an der zweidimensionalen Raumfläche des Folianten orientierten Simultaneität transzendiert,⁵⁶ scheint dadurch die Qualität der elaborierten chronologischen Verlaufskonfigurationen multisensorisch durch einen visuellen Reiz

55 Dass die berühmten herz- bzw. kreisförmig notierten Chansons Baude Cordiers dem Codex nachträglich vorangestellt wurden, bestätigt die Diagnose gleichsam post festum aus der Perspektive des einstigen Eigentümers bzw. Kurators der Sammlung und mag so insgesamt die Sensibilität gegenüber notationstechnischen Fragen des Codex schärfen. Man denke aber auch an die wohl durchgängig geplanten Illuminationen, wie sie letztlich allerdings nur auf fol. 37^r ausgeführt wurden (hier freilich frappierend ähnlich wie in der Richental-Chronik ›auditus‹ und ›visus‹ thematisierend). Siehe insgesamt die Beiträge im Kapitel »Reading the Notation« in: *A Late Medieval Songbook and Its Context* (wie Anm. 3), S. 133–227. Zum größeren Kontext siehe auch: Wolfgang Fuhrmann, *Notation als Denkform. Zu einer Mediengeschichte der musikalischen Schrift*, in: *Musiken. Festschrift Christian Kaden*, hrsg. von Katrin Bicher, Jin-Ah Kim und Jutta Toelle, Berlin 2011, S. 114–135.

56 Vgl. zu diesem Komplex, der eng an die wachsende Literarisierung des Mittelalters sowie an das Erstarken des privaten Lesens gekoppelt scheint: Ivan Illich, »Ein Plädoyer für die Erforschung der Laienliteratur«, in: *Von Aufbruch und Utopie. Perspektiven einer neuen Gesellschaftsgeschichte des Mittelalters*, hrsg. von Bea Lundt und Helma Heimöller, Köln 1992, S. 181–201; Horst Wenzel, *Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995; Paul Saenger, *Space Between Words. The Origins of Silent Reading*, Stanford 1997; sowie Deborah MacGrady, *Controlling Readers. Guillaume de Machaut and His Late Medieval Audience*, Toronto 2006.

substituiert. Die hermeneutische Aktivität, die durch das im Akt des Lesens vollzogene Navigieren und Kombinieren der Einzelstimmen freigesetzt wird, erhält mit der wirkmächtigen Rubrizierung gezielte Impulse, die auf die semantischen Implikationen von temporaler Komplexität und Souveränität deuten, zumal der sinnergründende Lesevorgang eines ›silent reading‹ per se auf Mechanismen der Zeitaufhebung bzw. -überwindung durch Kontemplation und Versenkung zu zielen scheint, um so aus theologischer Perspektive in gewissem Maße Teilhabe an der göttlichen Zeit zu erwirken. (Dass hierbei optisch zugleich das Rot der textlich evozierten Rose als Sinnträger des »mediator Dei et hominum« realisiert wird, mag gerade auch in diesem zeittranszendentalen Sinne kaum Zufall sein.)

Vor der Perspektive eines ganz essentiell zur Bedeutungsschicht der *Ars subtilior* hinzuzudenkenden ›Mehrwerts‹ der graphischen Notierung,⁵⁷ bei der vor der Folie des Nominalismusstreits in der franconischen Tradition spätestens seit Johannes de Muris der Zeichencharakter von Notation im durchaus modernen zeichentheoretischen Sinne von ›signifiant–signifié‹ hervorgehoben wurde,⁵⁸ eröffnen sich so denn insbesondere auch für andere Aspekte der musikalischen Gestaltung tiefere Konnotationen und Sinngehalte. Im Notat äußerst auffallend exponiert, ja geradezu in dieses ›eingraviert‹, findet sich jedenfalls ein weiteres, durchaus auch unmittelbar auditiv erfassbares (ebenso schon bei *Petre clemens* zu beobachtendes) Moment, diesmal nicht der Zeit-, sondern der (Klang-)Raumkonfiguration: Der ausgreifende Ambitus der Stimmen, der in Triplum und Motetus etwa durch ein weitschweifig wellenförmiges Schriftbild optisch plastisch erfahrbar gemacht wird, erhält nämlich gerade durch die gewichtig-markanten Ligaturen

57 »Many of the *Ars subtilior* songs were created to be seen as well as heard, and their self-reflexivity engages not only the verbal text but the musical notation, their writtenness becomes part of the musical notation, so that only a reader can have access to the entire meaning of the song«. Stone, »Self-reflexive songs« (wie Anm. 3), S. 183.

58 »Figura autem signum est, res musicalis est signatum« – »Signum est ens perfectum per suam formam primariam, similiter et significatum. Unumque accidit alteri, facientes ambo unum per aggregationem quod musicalis notula nuncupatur«, definierte Johannes de Muris in seinen *Notitia artis musicae*; musikalische Notate seien »significativa ad placitum«. Bereits für Johannes de Grocheo ist das schriftliche Aufzeichnen von Musik ein »modus designandi vel describendi cantum«. Vgl. F. Alberto Gallo, »Figura and Regula. Notation and Theory in the Tradition of *Musica mensurabilis*«, in: *Studien zur Tradition in der Musik. Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Hans-Heinrich Eggebrecht und Max Lütolf, München 1973, S. 43–48; ders., »Die Notationslehre im 14. und 15. Jahrhundert«, in: *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*, Darmstadt 1984 (Geschichte der Musiktheorie, 5), S. 257–356, zu Johannes de Muris insbesondere S. 272–278.

im Contratenor eine mit Blick auf die Textaussagen überaus sinnstiftende bildhaft-symbolische Konnotation, erscheint die graphische Gestalt der Ligaturen doch eindrücklich als Discensus-Figur im Sinne des Abstiegs vom Himmel zur Erde und damit als Visualisierung des ›musica mundana‹ – ›musica instrumentalis‹-Prinzips sowie des ›mediator‹-Gedankens (siehe Abbildung 3c). Auch im Schriftbild erscheint der Papst dergestalt als Mittler einer im scholastischen Sinne raum- und zeitlosen Sphäre des göttlichen Schöpfers und einer raum- und zeitgebundenen Sphäre der irdischen Schöpfung.



Abbildung 3c: Anonymus, Motette *Pictagore per dogmata* | *O terra sancta* | *Rosa vernans*, Contratenor (*Codex Chantilly*, fol. 64^r, Ausschnitt)

VI. Schisma, Kanontechnik und kosmopolitisches Idiom

Was sich in späteren papstbezogenen Motetten bis weit in die Zeit der Gegenpäpste hinein fortgesetzt findet, erhält durch die historische Situation des Schismas freilich noch einmal ein anderes Profil, konkretisierte sich die Frage, wer rechtmäßiger Nachfolger Petri sei, doch ganz manifest im Ringen um die jeweiligen Obödienzen, um den Rückhalt der verschiedenen ›nationes‹ und um einen primär geopolitisch-räumlich ausgetragenen Kampf um Vormachtstellung, sei es kriegerisch im Sinne der sogenannten »via facti« oder eher diplomatisch über die »via cessionis«. Beachtung verdienen in diesem Kontext so denn insbesondere solche Kompositionen, die sich – wie etwa das anonyme *Alme pater*⁵⁹ mit Verweis auf die Belagerung Urbans VI. durch den exkommunizierten neapolitanischen König Karl III. in Nocera – ganz konkreter historischer Ereignisse als Referenzpunkt und Deutungshorizont bedienen.

59 Überliefert in: *Codex London* 40011B, fol. 40^v.

Aber auch das Eröffnungsstück des *Codex Aosta*, das von einem ›Guilhermus‹ gedichtete und einem ›Nicolaus‹ vertonte *Argi vices Poliphemus | Cum Philemon rebus paucis*⁶⁰ zu Ehren Johannes' XXIII. wäre diesbezüglich näher zu betrachten. Im Motetus-Text auf Schlüsselbegriffe wie »ecclesia militaris« (V. 9) und den »status orbis singularis« (V. 11) rekurrierend und die engagierte Gefolgschaft von Klerus, Chorus [!] und Armee beschwörend (V. 38–41), bietet die Komposition denn in der Tat noch einmal anders gelagerte Zugänge zur musikalischen Zeit- und Raumreflexion, wobei das gesteigerte Gespür für Kunstcharakter und Potenziale der Musik seitens der Urheber außer Frage stehen dürfte, insistieren diese doch in der zweiten Motetus-Strophe (die nach dem Exordium den Beginn der eigentlichen Motette markiert) in autopoetischer Weise expressis verbis auf die »armonie musicali«, das »scema rethoricum«, die »tinnitus liberali« und das »melos«, ehe sie sich in den drei Schlussversen des Envoi im Sinne einer abschließenden Signatur schließlich selbst beim Namen nennen.⁶¹ Vor der Folie eines solchermaßen insgesamt erhöhten Kunst- und Autorbewusstseins gewinnt es denn fraglos ganz besondere Relevanz, dass im außergewöhnlich langen (bezeichnenderweise 3 x 7 Messuren umfassenden) zweistimmigen Eingangskanon mittels der so sinnfälligen topischen Qualität, die diese Satzstruktur um 1400 erlangt hatte,⁶² überaus kunstfertig und markant Zeitlichkeit bzw. Zeitlosigkeit und Ewigkeit thematisiert werden, während die vier folgenden Taleae durch die Kombination von italianisierender Duettstruktur in den Oberstimmen plus gleichsam nördlich-schlichten, nüchtern-strikt entworfenen isorhythmischen Tenor-Perioden gewissermaßen einen Universalität formulierenden international-polyglotten Stil zu erproben scheinen,⁶³ also quasi-kosmopolitisch den päpstlichen Geltungsanspruch für den gesamten ›orbis christianus‹ artikulieren.

60 Überliefert in: *Codex Aosta 15*, fol. 4^v–7^r; Edition: *PMFC XIII*, S. 220–227. Die dortige Zuschreibung an einen Nicolaus Frangens de Leodio scheint ebenso zweifelhaft wie diejenige an Nicolaus Zacharias. Die plausibelsten Argumente sprechen derzeit wohl für Nicolas Grenon (vgl. Marian Willner Cobin, *The Aosta Manuscript. A Central Source of Early-Fifteenth-Century Sacred Polyphony*, PhD Diss. Univ. of New York 1978, S. 257–279).

61 Vgl. zum Kontext etwa Lütteken, »Autobiographische Musik?« (wie Anm. 3); sowie Andrea Lindmayr-Brandl, »Die Autorität der Namen – Fremd- und Eigensignaturen in musikalischen Werken der Renaissance«, in: *Autorität und Autoritäten in musikalischer Theorie, Komposition und Aufführung*, hrsg. von Laurenz Lütteken und Nicole Schwindt, Kassel u.a. 2003 (Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik, 3), S. 21–40.

62 Vgl. etwa Gilles Dulong, »Canons, palindromes musicaux et textes poétiques dans les chansons de l'ars nova«, in: *Canons and canonic techniques* (wie Anm. 23), S. 61–82.

63 Vgl. zu einem solchen Kontext im weiteren Sinne auch Giuliano di Bacco und John Nádas,

VII. Päpstliche Legitimation, Handlungsanweisung und regelgebender Paratext

Dass ab den 1380er Jahren daneben insbesondere diejenigen Kompositionen, die wie Gilet Veluts *Benedicta viscera | Ave mater | Ora pro nobis*⁶⁴ oder Johannes Carmens *Venite adoremus | Salve sancta*⁶⁵ (siehe Abbildung 4) eben keine Papstpanegyrik im engeren Sinne betreiben, sondern im Allgemeinen die Bitte um das Ende des Schismas formulieren, der Gattung Motette zugehören, scheint signifikant, zumal sich beide genannten Stücke einer Strategie bedienen, die darin besteht, den zugrunde liegenden mensuralen und proportionalen Plan des Tenors in einen wortsprachlichen Kanon auszulagern.⁶⁶ Dies aber birgt mindestens zwei Implikationen: Denn zum einen wird hier explizit die gleichsam architektonische Elaboriertheit und Raffinesse noch einmal eigens herausgestellt und somit ein exklusiv-elitärer Status von Musik als einem ›arcanum‹ betont, bei dem sich Faktur und Bauprinzip nur demjenigen erschließen, der in einem intellektuellen, Expertise verlangenden Akt die lateinischsprachige Handlungsanweisung auf die Noten appliziert, also Wort- und Notentext in einer Art ›cross reading‹ kombiniert und so wiederum über die Momente von Retardement, Entautomatisierung und Versenkung Quasi-Zeitlosigkeit erwirkt. (Zwar pragmatisch, aber in diesem Sinne letztlich kontraproduktiv wurden in einigen Handschriften zur praktischen Ausführung zugleich ausnotierte sogenannte ›soli tenores‹ bzw. ›tenores ad longum‹ implementiert.⁶⁷)

Verso uno ›stile internazionale‹ della musica nelle capelle papali durante il Grande Scisma (1378–1417). Il caso di Johannes Ciconia da Liège, Vatikanstadt 1994 (Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta, III).

- 64 Überliefert in: *Codex Oxford 213*, fol. 102^v–103^r; Edition: *CMM* 112, S. 137–145.
- 65 Überliefert in: *Codex Oxford 213*, fol. 138^v–139^r; sowie *Codex Bologna Q 15*, fol. 224^v–225^r; Edition: *CMM* 11, S. 39–48. In *Codex Oxford 213*, fol. 139^v–140^r, schließt sich im Übrigen unmittelbar eine weitere Motette mit Schisma-Bezug an: Johannes Tapissiers vierstimmige Marienmotette *Eya dulcis | Vale placens* (Edition: *CMM* 11, S. 72–78).
- 66 Im Einzelnen lauten die Anweisungen wie folgt. Bei Velut: »Canon: qui primum dicitur de modo perfecto, temporis imperfecti perfecte, 2° de modo imperfecto perfecti perfecte, 3° de modo perfecto et de tempore imperfecto imperfecte.« – »Contra tenor dicitur ad modum tenoris«. Bei Carmen: »Tibi color cantus bis pronunciandus unde duo colores de maiori in tempore imperfecto ultimus cum primo de minori in tempore perfecto item secundus et ultimus de eadem in tempore imperfecto.« Vgl. insgesamt: Charles Turner, »Sub obscurite quadam ostendens. Latin Canon in the Early Renaissance Motet«, in: *Early Music* 30 (2002), S. 165–187.
- 67 J. Michael Allsen, »Tenores ad longum and rhythmic cues in the early fifteenth-century motet«, in: *Plain-song and Medieval Music* 12 (2003), S. 43–69. Siehe auch Keith Mixer, »Tenores ad longum in the MS Bologna Q 15«, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen*

Zum anderen wird die Fundamentalstimme des Tenors, auf der die zeitliche und klangräumliche Struktur der gesamten Motette basiert, durch eine dem musikalischen Text im engeren Sinne externe, regelgebende Instanz determiniert, also von Außen durch einen Paratext gesteuert. Inwiefern dies wiederum naheliegenderweise als Verweis auf den ›deus artifex‹, den göttlichen Regelstifter bzw. seinen göttlichen Heilsplan auszulegen wäre, der eben explizit außer- respektive überhalb der Musik selbst figuriert (bzw. mit Blick auf die Mise-en-page von *Venite adoremus* in *Bologna Q15*⁶⁸ die Basis der Musik bietet), und wie dies schließlich auf einen einzigen regelkonform allein durch Gott gesandten Papst als legitimem obersten Repräsentanten Gottes und Harmoniestifter auf Erden weiterzudenken ist, bliebe im Einzelnen zu erörtern. Doch drängt sich der Gedanke auf, dass analog zur musikalischen ›Unordnung‹, wie sie aus einer falschen oder Nicht-Anwendung des Kanons resultieren würde, auch das nicht-gottkonforme Schisma als Quelle weltlicher ›disharmonia‹ zu interpretieren ist. Oder anders herum formuliert: So wie die Devise den einen, einzig sinnvollen rhythmischen Plan der Motette definiert, so kennt die göttliche Weisung nur einen einzigen wahren Träger des Papstamtes.

Als zusätzlich entscheidende Deutungsmatrix dürfte hier jedenfalls ebenso die platonische Verbindung von ›consonantia‹ und ›concordia‹ zu sehen sein wie die augustinische Analogie zwischen Chorgesang und kirchlicher Einheit. Und dass sich letztlich auch in der Auflösung des Quasi-Rätselcharakters, bei dem sich ein höherer Sinn nur durch das strikte Transferieren und Anwenden des Kanons auf den Tenor erschließt, vielfach tiefere Sinnebenen eröffnen, steht ebenso außer Frage: So resultiert aus der Devise in *Venite adoremus* beispielsweise eine Diminutionsanlage in der Proportion 9:7, was – in einem Akt der Exegese gesprochen – auf das Verhältnis potenziertes Trinität (also des göttlichen Regelgebers bzw. seines nur durch diesen ›regulär‹ bestimmbaren weltlichen Sprachrohrs) zu der von ihr beanspruchten himmlisch-irdischen Universalität verweisen dürfte.

Kongress, Berlin 1974, hrsg. von Hellmut Kühn und Peter Nitschke, Kassel 1980, S. 236f.; ders., »Solus Tenor«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Albrecht Riethmüller, 16. Auslieferung, Stuttgart 1988/1989; sowie Shelly Davis, »The Solus Tenor in the fourteenth and fifteenth centuries«, in: *Acta musicologica* 39 (1967), S. 44–64, und 40 (1968), S. 176–178.

68 Vgl. zum Kontext auch Margaret Bent, »A Contemporary Perception of Early Fifteenth-Century Style. Bologna Q 15 as a Document of Scibal Initiative«, in: *Musica Disciplina* 41 (1987), S. 181–201; sowie dies., »Manuscripts as Répertoires. Scribal Performance and the Performing Scribe«, in: *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia 1987*, hrsg. von Angelo Pompilio u.a., Turin 1990, S. 139–152.



Abbildung 4: Johannes Carmen, Motette *Venite adoremus* | *Salve sancta* (Codex Bologna Q 15, fol. 224^v-225^r)

VIII. Verhöflichung, Ars subtilior, Ikonozität und Mise-en-page

Nicht minder signifikant als das Phänomen wortsprachlicher Kanones in den Schisma-Motetten erscheint zugleich die Tatsache, dass sich zu dieser Zeit die gattungsmäßigen Schwerpunkte der ganz konkret papstbezogenen und -huldigenden Komposition zu verlagern scheinen. In der Tat rückten in den beiden Dekaden um 1400 nicht länger Motetten, sondern liedhafte Formen in den Fokus, und damit jene Genres, die zu dieser Zeit bekanntlich nicht nur insgesamt zu florieren begannen, sondern vor allem im südfranzösischen Raum immer deutlicher auch eine Steigerung der Subtilitäten und Artifizialitäten verfolgten. Lässt sich dies im Grunde sowohl für den Bereich von Melismatik, laboriertem Satz und formaler Konstruktion diagnostizieren, so scheinen hierbei – unter deutlicher Erweiterung der Zeitdimensionen der ›grandes ballades‹ – insbesondere die rhythmischen Varianzen und Ausdifferenzierungen der Tonorganisation espritvoll ausgereizt.⁶⁹

Just in diesem Kontext nun ist es fraglos aufschlussreich, dass – abgesehen von der anonymen Motette *Gaudet et exultet*, die Urban VI. zugunsten von Clemens VII. ausspielt⁷⁰ – das Gewicht unter Clemens' Pontifikat nunmehr tatsächlich eindeutig auf die ›formes fixes‹ fällt, namentlich auf lateinisch- und vernakularsprachliche Balladen. Denn abgesehen von dem naheliegenden Befund, dass sich das Papsttum mit dem Liedrepertoire im Sinne einer ›Verhöflichung‹ deutlicher in einem dezidiert feudal-weltlichen Kontext verortete und sich zudem mittels Volkssprachlichkeit und Wahl populärer Formen von der distinguiert-exklusiven ›maiestas‹-Repräsentation hochkomplexer Motetten stärker hin zu einem sich öffnenden Partizipationsdenken im Sinne übergreifender kirchlicher Heilsgemeinschaft verlagerte, ermöglichte der Gattungswechsel zudem, noch einmal auf andere Art und Weise den päpstlichen Zeit- und Raumspruch zu explizieren, und zwar in einem Medium, das – nota bene: nur vordergründig – aufgrund geringerer Stimmenzahl, Eintextigkeit und einer im Vergleich zu einer isorhythmischen Anlage einfacher mitvollziehbaren Formstruktur eine größere Unmittelbarkeit aufzuweisen scheint, möglicherweise also den hörenden Nachvollzug stärker gewichtet. (Wie zu zeigen sein wird, spielen freilich gleichwohl auch andere, ›intellektualistische‹ Faktoren entscheidend in die Sinnstrukturen dieses Repertoires hinein.)

69 Vgl. etwa den Überblick bei Nicole Schwindt, »Die Zeit der Formes fixes: Die Chanson als europäisches Modell im 14. und 15. Jahrhundert«, in: *Musikalische Lyrik*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2004 (Handbuch der musikalischen Gattungen, 8), Teil I, S. 138–175.

70 Überliefert in: Basel, Universitätsbibliothek, Musikfragmente I–II.

Neben Conradus de Pistoias *Veri almi pastoris*,⁷¹ Bartolomeus de Bononias *Arte psallentes*⁷² und Magister Egidius' *Courtois et sage*⁷³ bieten für dieses Repertoiresegment wohl insbesondere Mayhuet de Joans *Inclite flos orti Gebennensis*⁷⁴ (siehe Abbildung 5) und Philippus de Casertas *Par les bons gedeons*⁷⁵ ebenso originelle wie paradigmatische Beispiele, nicht zuletzt da beide im Repertoire der Zeit offenbar insofern eine Zentralstellung einnahmen, als sie zusammen in Doppelüberlieferung sowohl in Modena als auch in Chantilly erhalten sind. (*Par les bons gedeons* findet sich zusätzlich gar noch in Turin, wo der Text allerdings – ebenso bezeichnend wie prekär – aufgrund der anders gelagerten Obödienz durch einfachen Austausch von Wörtern spitzfindig umgedeutet und der »souverayn pape« Clemens so zum »antipape« umgewertet wurde.)

Dabei eröffnet bereits *Inclite flos*⁷⁶ auf textlicher Ebene durch Verweise auf die Genfer Herkunft sowie auf die spanische und französische Obödienz des Papstes, aber auch durch Schlüsselbegrifflichkeiten wie etwa »orbem« erneut geographisch-geopolitisch-räumliche Dimensionen. Musikalisch manifestieren sich diese dabei einmal mehr vor allem durch demonstrative Gegenbewegungen und den (im Wortsinne) raumgreifenden Ambitus der einzelnen Stimmen: Vollkommenheit und Ganzheit evozierende Oktav in Diskant und Tenor, diese im Contratenor überschreitend zur None als Trinitätsverweis. Insofern die auffallenden Auf- und Abwärtsbewegungen sowie Stimmkreuzungen der Unterstimmen zugleich auf Kreuzestod bzw. Discensus und Ascensus Christi verweisen mögen, ergibt sich zudem auch wiederum im Sinne von Begegnung, Versöhnung und Vermittlung zwischen Himmel und Erde eine in Hinblick auf Legitimation und Funktionsgewalt des Stellvertreters Christi fruchtbare Deutungsebene.

71 Überliefert in: *Modena 5.24*, fol. 36^v; Edition: *CMM 53/III*, S. 221–223.

72 Überliefert in: *Modena 5.24*, fol. 37^v–38^r; Edition: *CMM 53/III*, S. 190–193.

73 Mit dem personalisierenden Achrostichon CLEMENS. Überliefert in: *Modena 5.24*, fol. 35^r, und *Paris 6771*, fol. 54^r; Edition: *CMM 53/I*, S. 41–43.

74 Überliefert in: *Modena 5.24*, fol. 15^r, und *Codex Chantilly*, fol. 41^r; Edition: *CMM 53/III*, S. 200f.

75 Überliefert in: *Modena 5.24*, fol. 31^r, *Codex Chantilly*, fol. 45^v, und *Turin 2*, fol. 5^v; Editionen: *CMM 53/I*, S. 154–157, und *PMFC XIX*, S. 70–73.

76 Vgl. zu diesem Stück auch Yolanda Plumley, »Citation and Allusion in the Late Ars Nova«, in: *Early Music History* 18 (1999), S. 287–363; sowie dies., »An episode in the south? Ars subtilior and the Patronage of French Princes«, in: *Early Music History* 22 (2003), S. 103–168.

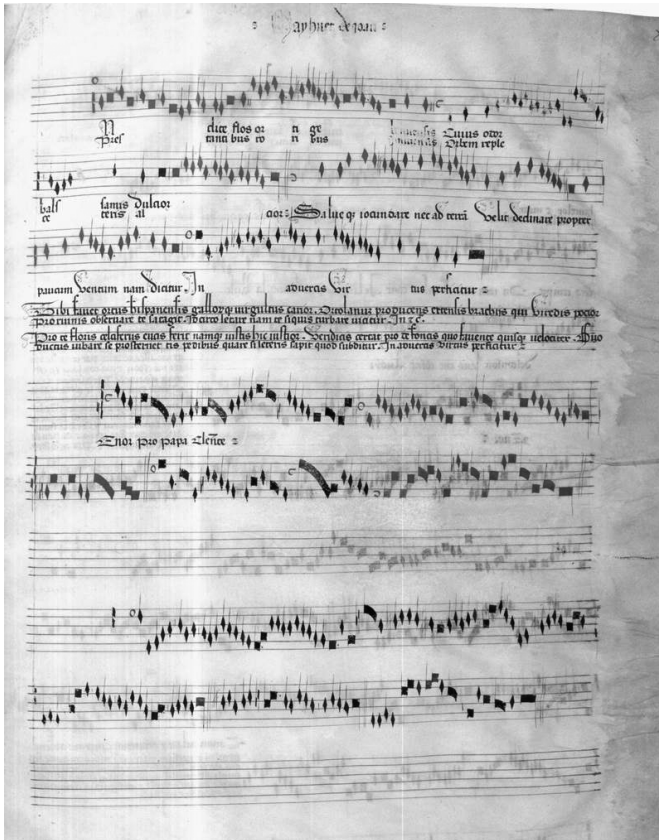


Abbildung 5:
 Mayhuet de Joan,
 Ballade *Inclite flos
 orti Gebennensis*
 (*Codex Chantilly*,
 fol. 41^r)

Komplementiert wird die räumliche Komponente dabei durch temporale Aspekte wie die Tatsache, dass im ›Tenor pro papa Clemente‹ – im Zusammenspiel von ›significationes numerorum‹ und Zurschaustellung rhythmischer Flexibilität und Varianz – auf je drei Mensuren je sieben Töne in je ganz unterschiedlicher rhythmischer Kombination verteilt sind. (Auch die Huldigung an den *siebten* Papst namens Clemens spielt hierbei freilich wieder eine entscheidende Rolle.) Vor allem aber scheint zugleich insgesamt der sozusagen planvolle Einsatz aller vier Mensurmöglichkeiten ergründet und dargelegt, die Kombinationspalette aus *tempus* und *prolatio* voll ausschöpfend und dabei kunstvolle Simultankombinationen verschiedener Mensuren generierend.

Gerade dieses demonstrative Ausloten des temporalen Gefüges wird nun im *Codex Chantilly* bezeichnenderweise insbesondere wieder auf einer visu-

ellen Ebene drastisch erfahrbar und im doppelten Wortsinne ›schau‹-bar gemacht: So erscheinen zwar die üblichen Tempus-Zeichen, doch werden die *prolationes maior* und *minor* nicht wie sonst in diesem Codex Usus durch Punkte signalisiert, sondern durch ein geradezu exzentrisch zu nennendes Alternieren zwischen schwarzer und roter Notation.⁷⁷ Diese augenfällige Exposition zeitlicher Komplexität mag dabei noch einmal intensiver zu der Einsicht Anlass geben, dass eben nicht nur das Hören, sondern insbesondere das Sehen und Lesen von Musik gerade auch in den lyrischen Gattungen der *Ars subtilior* wesentlich zum Erfassen des Bedeutungshorizonts des jeweiligen Stückes beiträgt.⁷⁸ Zur auditiven Ebene sowie dem im Text der ersten Strophe evozierten olfaktorischen Reiz (›cuius odor balsamis dulcior‹) tritt so bei *Inclite flos* in ganz besonderer Weise die Sinnekomponente des ›visus‹.

In der Tat dürften sich aus dieser Warte heraus weitere Fragen an die Quasi-Ikonizität der Notation anschließen. So scheint erneut – ähnlich den oben genannten Motetten – der Aspekt des Ambitus eigens graphisch hervorgekehrt, etwa in den markanten Ligaturen des Tenors sowie insbesondere in der auffallend sinusförmigen Gestalt des Contratenors, die im Sinne von ›circulatio‹ symbolisch-allegorisch mit Blick auf Unendlichkeit und Ewigkeit auszulegen oder aber – gewissermaßen piktoral ›glossierend‹ – als subtiler Verweis auf Schicksalsrad, Hostie bzw. Weltkugel etc. zu dechiffrieren wäre — all dies wohlgerne nicht ahistorisch im Verständnis einer musikalisch-rhetorischen Figurenlehre, sondern dezidiert in emblematischem Sinne.⁷⁹ Denn zumindest scheint das Umkreisen der Mittelachse und Finalis *g* just in der Mittelstimme (die hier im Manuskript allerdings an unterster, gleichsam ›tragender‹ Position platziert ist) kaum zufällig. Ja, es ließe sich gar aus einer raumfokussierenden Perspektive heraus in Erwägung ziehen, inwiefern sich in dieser markanten ›zentripetalen‹ Gestaltung nicht gar auch ein Wiederhall

77 Vgl. auch Jason Stoessel, »The Interpretation of Unusual Mensuration Signs in the Notation of the *Ars subtilior*«, in: *A Late Medieval Songbook and Its Context* (wie Anm. 3), S. 179–202.

78 Vgl. auch Nicole Schwindt, »Hören – Lesen – Sehen. Raumwahrnehmung als Kontext für die Deploration Machauts«, in: *Musik des Mittelalters und der Renaissance. Festschrift Klaus-Jürgen Sachs zum 80. Geburtstag*, hrsg. von Rainer Kleinertz, Christoph Flamm und Wolf Frobenius, Hildesheim 2010 (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, 18 / Studien zur Geschichte der Musiktheorie, 8), S. 253–281.

79 Vgl. diesbezüglich etwa Eisenberg, *The mirror of the text* (wie Anm. 23); sowie übergreifend: Manfred Lurker, *Der Kreis als Symbol im Denken, Glauben und künstlerischen Gestalten der Menschheit*, Tübingen 1981; und Craig Wright, *The Maze and the Warrior. Symbols in Architecture, Theology, and Music*, Cambridge 2001.

einer Art quasi-heliozentrischen Weltbildes eingefangen finden könnte (Achsenton *g* = *sol* = Sonne), wie es just in dieser Zeit gerade im Umkreis des französischen Hofes (und damit in direkter Nähe zu Clemens VII.) auf aristoteleskritische Weise durch den Bischof von Lisieux, Nikolaus von Oresme, als Denkmodell in Erwägung gezogen und diskutiert wurde (*Livre du ciel et du monde, Questiones super De celo, Questiones de spera*).⁸⁰ Im Kontext der vorliegenden Chanson wäre dies dann etwa im Sinne einer suggestiven Analogiestellung zwischen Sonne, Gott und Papst zu interpretieren.

Insgesamt jedenfalls regt gerade auch die so sorgsam-planvoll erscheinende Mise-en-page zum Nachdenken an, und es drängt sich die Frage auf, ob nicht auch dem Arrangement dreier Systeme für den Cantus und seiner durch den ›Riegel‹ der Strophentexte markierten Demarkation zu den 2 x 2 = 4 Systemen der Unterstimmen eine tiefere Bedeutung beizumessen wäre. Denn einerseits lässt sich die Lesefeld-Gestaltung zwar jenseits schierer Pragmatik gewissermaßen als Tribut an den Darbietungsmodus mit texttragender Oberstimme und ›Begleitstimmen‹ werten, was mithin die Möglichkeit impliziert, den Akt der Aus- und Aufführung durch die räumliche Disposition der Codex-Seite beim Lesen gleichsam imaginationsfähig zu halten (im Sinne einer virtuellen Positionierung der Ausführenden mit quasi fluchtpunktperspektivischer Ausrichtung auf den Ziel- und Zentralpunkt des Hörers respektive Lesers).⁸¹ Zugleich indes suggeriert das Layout andererseits – im Sinne des Lesens als Dispens oder Substitut des Hörens bzw. als Auffächerung der vertikalen Klangsimultaneität in eine zweidimensionale Flächigkeit⁸² – einmal mehr jene schon vielfach genannte symbolträchtige ›numerositas‹ des Göttlichen (Drei) und Kosmischen (Vier) mitsamt des damit verbundenen klerikalen und säkularen Universalitätsanspruchs der ›maiestas papalis‹.

Mindestens ebenso deutlich mögen derartige graphisch-visuelle Verfahren mit Blick auf Philippus de Casertas Ballade *Par les bons gedeons* zutage

80 Nachdem bereits Johannes Buridanus (1295–1358) die Rotationsbewegung der Erde gelehrt hatte, erklärte Nikolaus von Oresme (1313–1382) die geozentrische und die heliozentrische Theorie für gleichermaßen plausibel, ehe dann auch Nikolaus von Kues (1401–1464) die heliozentrische Astronomie erörterte. Vgl. etwa Stefan Kirschner, »Oresme's Concepts of Place, Space, and Time in His Commentary on Aristotle's Physics«, in: *Oriens – Occidens. Sciences, Mathématiques et Philosophie de l'Antiquité à l'Âge classique* 3 (2000), S. 145–179.

81 Vgl. auch den Ansatz von Sylvia Huot, *From Song to Book. The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca 1987 (S. 273: »the book is a space for performance« | »the illuminated codex becomes a stage for the execution of writing and compilation«).

82 Vgl. diesbezüglich auch die Angaben bei Anm. 56.

treten, die im *Codex Chantilly* in einer noch extravaganteren Façon überliefert ist (siehe Abbildung 6) und sich einer nachgerade outriert erscheinenden gemischten Notation mit roten und schwarzen, jeweils vollen und leeren Noten inklusive Dragmata bedient – ein hoch differenzierter Codierungsfundus, der eigens eines wortsprachlichen Kanons mit Anweisungen zur rhythmischen Auflösung des farbigen Zeichensystems bedarf: »Ista cantetur sic: note vacue nigre in proporcione dupla et rubee tam plene quam vacue in proporcione sesquialtera, et sic in tenore; alie note caudate ab utraque parte in proporcione dupla sesquiquarta; et cantantur alie sicut jacent.«⁸³

Auch hier also ist dem Stück wieder eine regelgebende Instanz als Paratext beigegeben, wobei die ›Handlungsanweisung‹ bzw. der ›Regelstifter‹ signifikanterweise sozusagen den Kern des Layouts bildet, um den herum sich die Stimmen nahezu konzentrisch gruppieren. So sehr dabei die variable metrische Struktur und rhythmische Freiheit des Cantus mit Philippus' Verdienst in Zusammenhang stehen mag, als einer der ersten in dem ihm zugeschriebenen *Tractatus figurarum* die Kombination differierender Mensuren theoretisiert, dabei intensiv synkopische Effekte beschrieben und ungewöhnliche Notenzeichen für die hieraus resultierenden proportionalen Relationen entwickelt zu haben,⁸⁴ so sinnstiftend erscheint es im konkreten Fall, dass sich über der soliden rhythmischen Basis des Tenors, gleichsam im dauerhaften Widerstreit mit ihm permanent synkopierende Melismen und rhythmische, quasi-polymetrische Querstände ergeben. Denn hier eröffnet sich eine aussagekräftige Parallele zu dem im Worttext thematisierten Schisma-Streit, der es notwendig werden lasse, dass »le monde de bas en haut remis« werde. Und so wie es Clemens als dem »souverayn pape« anzuvertrauen sei, in Analogie zu den biblischen Richtern Gideon und Samson mit Stärke gegen die Ungläubigen vorzugehen, um so wieder Ordnung herzustellen, so ist es für die Musik der lateinischsprachige (bezeichnenderweise eben nicht wie der Singtext französisch formulierte) zentralplatzierte Kanon, der das planvolle Regelsystem setzt und somit Ordnung im komplexen Notenbild generiert. Papst und Musik erscheinen dabei beide in gleichem Maße

83 In *Modena 5.24* lautet die Anweisung verkürzt: »Canon ballate. Note rubee cantantur in proportione sesquialtera. Note caudate ab utraque pars in sexquiquarta [recte: dupla sexquiquarta?] cantentur.«

84 Philippus de Caserta, *Tractatus figurarum*, übersetzt, kommentiert und hrsg. von Philip Evan Schreur als *Treatise on Noteshapes*, Lincoln und London 1989 (Greek and Latin Music Theory). Hierzu zuletzt: Giuliano di Bacco, »Original and Borrowed, Authorship and Authority. Remarks on the Circulation of Philipoctus de Caserta's Theoretical Legacy«, in: *A Late Medieval Songbook and Its Context* (wie Anm. 3), S. 329–364.

Verweissystem eröffnet, bei dem die musikalische Trägersubstanz der zentralen Textzeile »par le souverayn pape qui s'apelle Clement« zum Angelpunkt einer kreisförmig-rückläufigen Struktur gerät, was Clemens einmal mehr auch in dieser formlogischen Hinsicht als maßgebliche Ordnungsinstanz inauguriert und ihm – akzeptiert man den Symbolwert einer solchen zirkulären Formanlage in Hinblick auf Momente wie Ewigkeit und Zeitlosigkeit⁸⁶ – zudem eine gleichsam göttlich-überzeitliche, fortdauernde Gültigkeit und Souveränität attestiert.

Ließen sich solche Strategien der Verwendung auf sich selbst zurückfallender Formabläufe als Analogon zur temporalen Universalität des Papstes ein paar Dekaden später besonders plastisch auch anhand solcher Rondeaux wie Hugo de Lantins' *Mirar non posso*⁸⁷ oder Nicolaus Zacaras *Già per gran nobeltà*⁸⁸ zu Ehren Martins V. demonstrieren, so begegnen zuvor bereits im Pisaner Umfeld der kurzen Regentschaft von Alexander V. weitere exzeptionelle Beispiele panegyrischen Komponierens in Liedform. So verleiht Antonio Zacaras zweistimmige, mit äußerster rhythmischer Varianz und Subtilitas spielende Ballata *Dime, Fortuna, poi che tu parlasti*⁸⁹ in autobiographischem Duktus der Enttäuschung darüber Ausdruck, dass es Alexander nicht gelungen sei, sich Roms zu bemächtigen, weshalb der um 1407 von Rom nach Pisa gewechselte Zacara nicht nach Rom habe zurückkehren können, wobei die Kreisform der Ballade nicht nur mit dem Gedanken der (vereitelten) Rückkehr, sondern explizit auch mit dem Schicksalsrad Fortunae assoziiert wird.⁹⁰

Daneben gehorcht ein im Madrigalstil (aber offenbar nicht als ›contrafactum‹) verfasstes *O Petre Christus discipuli* von Johannes Ciconia⁹¹ (siehe Abbildung 7) ebenso einer im Kontext des zeitgenössischen Repertoires im Grunde bemerkenswerten Schlichtheit, textlichen und stimmzahlmäßigen Selbstbeschränkung und klanglichen Abstinenz, die dabei gleichermaßen auf umso größere Eindringlichkeit und Unmittelbarkeit hin ausgerichtet sein mag, wie sie insbesondere auch den erstarkenden Konzepten päpstlicher ›Solidarität‹, ›Egalität‹ und ›Partizipation‹ geschuldet scheint. Für zwei

86 Vgl. Fritz Reckow, »Rondellus / rondeau, rota«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, nach Hans Heinrich Eggebrecht hrsg. von Albrecht Riethmüller, Stuttgart 1972; sowie abermals Eisenberg, *The mirror of the text* (wie Anm. 23), mit weiterer Literatur.

87 Überliefert in: *Oxford* 213, fol. 26^r.

88 Überliefert in: *Oxford* 213, fol. 125^v; Edition: *CMM* 11/VI, S. 137f.

89 Überliefert in: *Turin* 2, fol. 2^r.

90 Im vierten Vers heißt es: »perchè surgendo la rota voltasti?«

91 Überliefert in: *Bologna Q* 15, fol. 259^v–260^r; Edition: *PMFC* XXIV, S. 114–116.

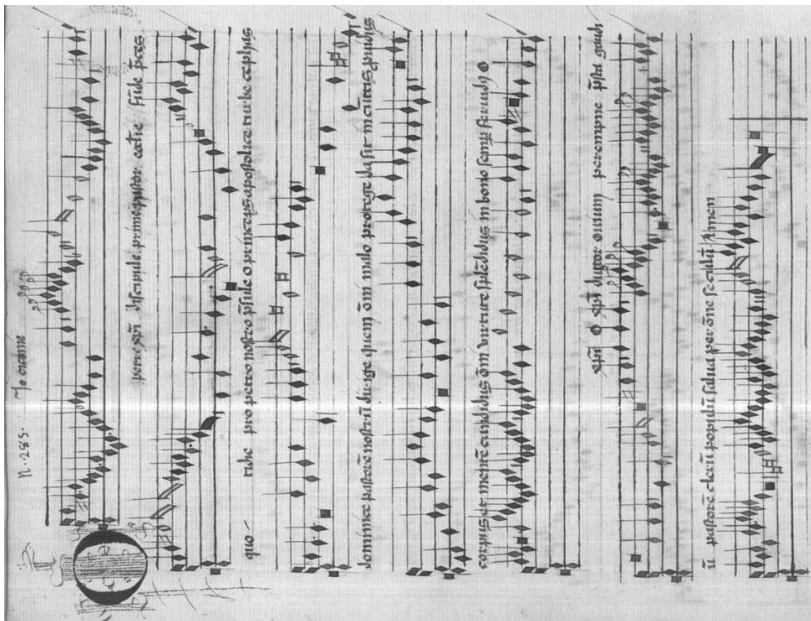
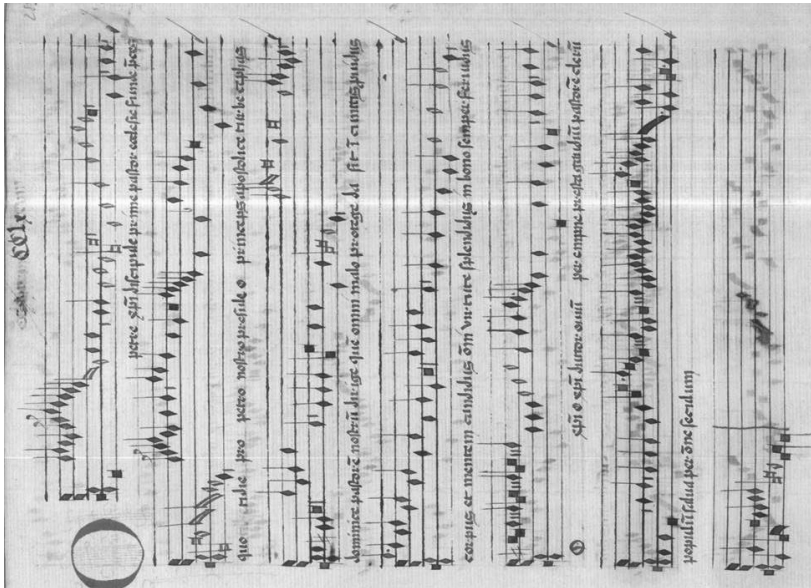


Abbildung 7: Johannes Ciconia, *O Petre Christus discipuli* (Bologna Q 15, fol. 259^v–260^r)

gleich tief geschlüsselte Tenorstimmen mit demselben Ambitus verfasst,⁹² fallen dabei – aufgrund der prinzipiellen Gleichheit beider Stimmen sozusagen potenziert – abermals das ostentative Auf- und Absteigen der Stimmen sowie Stimmkreuzungen und -tausche ins Auge, und zwar nicht zuletzt auch optisch-visuell dank der absoluten graphischen und layout-technischen Parallelstellung bzw. paritätischen Gleichordnung der Stimmen in der Präsentation von *Bologna Q 15* (inklusive korrespondierender Initialen etc.). Und auch hier werden die temporalen Implikationen solcher Ewigkeits- und Transzendenzsymbole als zentraler Subtext der Huldigung spätestens im Envoi auch wortsprachlich aufs deutlichste exponiert: »O Christe, ductor omnium, | perenne presta gaudium; | pastorem, clerum, populum | salva per omne seculum.«

X. Kircheneinheit, Liturgie, performative Satzfaktor und Klangraum

Ebenfalls von Ciconia stammt das tropierte Gloria »Suscipe trinitas«,⁹³ eines der frühesten Beispiele, bei denen man – anders als bei den bislang angeführten Stücken, die tendenziell einer päpstlichen Privatmusik zuzuschlagen wären – aufgrund des liturgischen Textes verstärkt auch von einer zeremoniellen bzw. gottesdienstlichen Verwendung einer papst- bzw. schismabezogenen Komposition ausgehen kann – was freilich auch direkte Auswirkungen auf Faktur und Klanggestalt der Musik zeitigt. Als entscheidend in Hinblick auf das zugrunde liegende musikalische Raumkonzept erscheint es dabei insbesondere, dass sich der um das Ende des Dreierschismas und eine erneute einheitliche apostolische Oberhoheit einer »unice cosmice ecclesie« bittende Tropus als zweistimmige, homophon gesetzte *unus*-Partie vom dreistimmigen *chorus*-Abschnitt des Gloria absetzt, woraus – in Verbund zudem mit der einstimmigen Intonation des Chorals – eine im Klangspektrum gezielt aufgefächerte, zudem gewissermaßen doppelchörig-räumliche Disposition entsteht; und zwar auf Basis eines Idioms, das man aufgrund der Verbindung von französischen Stilmerkmalen (wie *Mensuren*, *Synkopierungen*, *Notation*) und *italianisierendem Duktus* (rhythmisch parallel geführtes Oberstimmenpaar, Kontrast zum Tenor) – im Einzelnen

92 Vgl. zum Kontext David Fallows, »Two Equal Voices. A French Song Repertory with Music for Two More Works of Oswald von Wolkenstein«, in: *Early Music History* 7 (1987), S. 227–241.

93 Überliefert in: *Warschau* 378, fol. 25^v–27^r; *Padua* D 675, fol. 2^r; *Grottaferrata* 197, fol. 9^v–10^v; *Grottaferrata* s.s., fol. 2^v; Edition: *PMFC* XXIV, S. 36–43.

ganz anders, in der Zielsetzung aber prinzipiell ähnlich wie im Falle von *Argi vices Poliphemus* – mit Anne Hallmark als kosmopolitisch-polyglottes, Universalität beanspruchendes musikalisches Vokabular der Zeit bezeichnen können dürfte.⁹⁴ Die *unus*-Partie als evidenter klanglicher Sinnträger der »unice cosmice ecclesie« (in der der einstimmig-eindeutige göttliche Choral durch das legitime päpstliche Sprachrohr Gottes sozusagen kommentierend-tropierend-exegetisch verdoppelt sowie der prachtvoll-vielstimmige Lobpreis gleichsam homophon kanalisiert wird) hebt sich ab von der »schismatischen« Dreistimmigkeit und dominiert dabei eine als allumfassend-»weltumspannend« konnotierte Musiksprache.

Auf genau dieselbe Weise (möglicherweise gar in einem Akt direkter intertextueller Bezugnahme?) wieder aufgegriffen werden sollte diese den Klangraum performativ auslotende Gestaltungsweise dann in Hubertus de Salinis' Gloria »Jubilacio«,⁹⁵ das – wie eingangs erwähnt – im unmittelbaren Kontext des Konstanzer Konzils anzusiedeln ist und dessen Tropus nun seinerseits in aller expliziten Eindeutigkeit das Ende des Schismas thematisiert. Signifikanterweise liegt denn auch der einzige strukturelle Unterschied zum Gloria »Suscipe trinitas« darin, dass der Schlusschorus, der bei Ciconia noch in kunstvoller Polyphonie überhöht wird, von Hubertus in strikter, durch Pausen deutlich zäsurierter Homophonie gesetzt wird. So erhält die Thematik von Spaltung und Einheit in Verbindung mit symbolträchtiger Stimmenzahl und den Bezeichnungen »chorus« und »unus« durch Alternatim und satztechnische Varianz eine dezidiert klangräumliche Dimension, die sich nun in der Tat in einem Akt auditiver Präsenz unmittelbar in der musikalischen Performanz erschließt (so etwa auch in der chorischen Aufstellung der Sänger, man denke an die Bildfindung in der Richental-Chronik).

XI. Antikonkiliarismus, Traditionsrückgriff und Überbietung

Wie sich die hier cursorisch umrissene Vielfalt und Polyvalenz an Raum- und Zeitdimensionen in papstbezogenen Kompositionen ins weitere 15. Jahrhundert hinein fortsetzt, mag zum Abschluss in einem knappen Ausblick auf die Musik im Umfeld von Martin V. sowie insbesondere mit dem

94 Anne Hallmark, »Some evidence for French influence in northern Italy, c. 1400«, in: *Studies in the Performance of Late Medieval Music*, hrsg. von Stanley Boorman, Cambridge 1983, S. 193–225. Vgl. auch Bacco / Nadas, Verso uno »stile internazionale« (wie Anm. 63).

95 Überliefert in: *Bologna Q 15*, fol. 62^v–64^r; *Venedig 145*, fol. 15^v–19^r; Edition: *CMM 11/VII*, S. 34–40.

Fluchtpunkt auf Dufays Werke für Eugen IV. skizziert und perspektivisch zusammengefasst werden. So begegnet bei Martin V., der sich durch die im Dekret *Frequens* festgeschriebenen regelmäßigen Konzilien massiv des Privilegs der Überzeitlichkeit und ›ewigen‹ Gültigkeit päpstlicher Beschlüsse beraubt sah,⁹⁶ eine besonders intensive Reflexion von Zeitlichkeit in der Musik; und zwar nicht nur mit den schon zuvor erwähnten Rondeaux auf der Traditionslinie volkssprachlicher ›formes fixes‹, sondern – in einer Art Bündelungs-, Engführungs- und Überbietungsstrategie der Traditionen, die man im Sinne von Kontinuitätsstiftung als ein Grundprinzip kirchlicher Legitimationsbildung begreifen kann – auch wieder im musikalischen Modus hochkomplexer Motetten.

Neben Johannes Brassarts *Te dignitas presularis*⁹⁷ und *Magne deus potencie | Genus regale esperie* (mit ausgiebigem kanonisch geführten Introitus, lateinischem Kanon und ›tenor ad longum‹),⁹⁸ in denen in der Tat viele der zuvor genannten Aspekte und Strategien zeitlichen und räumlichen Verweizens zusammengefasst scheinen, erweist sich der dezidierte Rekurs auf Momente der Temporalität und zeitlichen Komplexität dabei insbesondere in dem Antonio de Cividale zugeschriebenen *Clarus ortu | Gloriosa mater ecclesia | Justus non conturbabitur*⁹⁹ als bemerkenswert. Denn dem Text, der – in Vereinigung geläufiger panegyrischer Motive – räumlich auf eine Rückeroberung Palestinas sowie auf das »felix Roma« als angestammtem Ort des Heiligen Stuhls deutet (Cantus I), den »orbis sacris« beschwört, mittels Moses, Noah, David und Jacob in die biblische Vorzeit verweist und Bezüge zur Sukzession des römischen Kaisertums herstellt, um mit dem Schlussvers »facit ut pateant celesti regna beatis« schließlich noch einmal nachdrücklich die Position des Papstes als ›mediator Dei et hominum‹ zu unterstreichen, steht eine höchst delikate kompositorische Anlage gegenüber, in der das in zwei Teilen insgesamt 3 + 6 = 9 Taleae umfassende Stück durch vielfache Moduswechsel geprägt ist. Und genau diese, nicht zuletzt die Ausführenden extrem herausfordernde musikalische Komplexität scheint in dem (aus einem

96 Vgl. Birgit Studt, *Papst Martin V. (1417–1431) und die Kirchenreform in Deutschland*, Köln u.a. 2004 (Forschungen zur Kaiser- und Papstgeschichte des Mittelalters, 23).

97 Überliefert in: *Bologna Q 15*, fol. 266^v–267^r; *Trient 87*, fol. 77^v–78^v; Edition: *CMM 352*, S. 8–10.

98 Überliefert in: *Bologna Q 15*, fol. 253^v–254^r; Edition: *CMM 352*, S. 24–26. Der Kanon lautet: »Iste dicitur bis primo de modo et tempore perfectis secundo per tercium sed prime pause non dicuntur«.

99 Überliefert in: *Oxford 213*, fol. 117^v–118^r; Edition: Charles van den Borren, *Polyphonia sacra*, Burnham 1928, ²1963, Nr. 23 (S. 150–158).

seinerzeit schon obsolet gewordenen, jedenfalls nicht eigentlich mehr aktuellen Graduale für das Proprium der alten Stephansliturgie entnommenen) Tenor zugleich ironisch bzw. espritvoll-vielsinnig kommentiert: »Justus non conturbabitur quia Dominus firmat manum«. ¹⁰⁰ – Angesichts der im Dekret *Frequens* manifest gewordenen Zweifel gegenüber einer überzeitlichen Unfehlbarkeit päpstlicher Erlasse ist dies eine nicht wenig brisante Aussage, die die reale Machteinbuße des Pontifex in Musik gleichsam kompensatorisch auffängt und dem Heiligen Vater zumindest im musikalischen Kontext göttliche Legitimation und Souveränität zuspricht.

XII. Papalismus, Reformfragen, Kulmination und Wandel

Eine neue Qualität erhalten papstbezogene Zeit- und Raumaspekte freilich bei Guillaume Dufay unter Eugen IV., ¹⁰¹ der die päpstliche Suprematie streitbar gegen das Konstanzer Dekret *Haec sancta*, das die Vorrangstellung des Konzils gegenüber dem Papst definiert hatte, verteidigte ¹⁰² und zugleich ab 1433 in intensive Verhandlungen um eine Union mit der Ostkirche trat, ehe er dieses Ziel 1439 erreichte, zugleich freilich durch den schismaglegischen Konflikt zwischen den Reformkonzilien in Basel / Lausanne und Ferrara / Florenz sowie mit dem Gegenpapst Felix V. erneut harsche Widerstände erfuhr. Dass Eugens Autorität besonders eindringlicher Betonung bedurfte und sich in diesem Sinne auch in Dufays Papstkompositionen vor allem Raum- und Zeitaspekte eingeschrieben finden – und zwar gewissermaßen als Summa bzw. Fluchtpunkt aller bisherigen Techniken –, erscheint also durchaus folgerichtig.

In der Tat wäre den entsprechenden, insgesamt überaus gut erforschten ¹⁰³ Stücken denn auch eine eigene Studie zu widmen, in der es herauszu-

100 »Der Gerechte wird nicht verwirrt, da er durch des Herren Hand gefestigt wird«. Vgl. insgesamt zu diesem Stück auch Robert Michael Nosow, *The Florid and Equal-Discantus Motet Styles of Fifteenth-Century Italy*, PhD Diss. Univ. of North Carolina, Chapel Hill 1992, S. 73–76.

101 Zu Eugens Repertoire vgl. auch Michael Phelps, *A Repertory in Exile: Pope Eugene IV and the MS Modena, Biblioteca Estense Universitaria, ca. X.1.11.*, PhD Diss. New York Univ. 2008.

102 Vgl. zuletzt Michiel Decaluwé, *A successful defeat. Eugene IV's Struggle with the Council of Basel for Ultimate Authority in the Church, 1431/1449*, Turnhout 2010 (Bibliothèque de l'Institut historique belge de Rome, 59).

103 Stellvertretend für die Vielzahl an einschlägiger und für die hier dargelegte Problematik höchst instruktiver Literatur zu Dufay: Laurenz Lütteken, *Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette. Gattungstradition und Werkcharakter an der Schwelle zur Neuzeit*, Hamburg 1993 (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster, 4); Julie E. Cumming, *The Motet in the Age of Dufay*,

stellen gälte, wie der aus dem 14. und beginnenden 15. Jahrhundert stammende Fundus an kompositorischen Strategien des musikalischen Zeit- und Raumbezugs von Dufay ausgeschöpft und erweitert wird, welche neue Qualität diese Momente dabei erfahren und wie dies wiederum insgesamt in Hinblick auf das päpstliche Selbstverständnis und den Repräsentationsanspruch (bzw. -druck) Eugens zu deuten wäre. Nicht zuletzt entscheidend scheint dabei die Beobachtung, dass die überkommenen Mechanismen und Phänomene hier nicht nur gleichsam gebündelt und forciert erscheinen, sondern erstmals nachweislich aus dem Bereich der ›musica reservata‹ in einen dezidiert liturgisch-zeremoniellen Rahmen transferiert sind — ein bemerkenswertes und eingedenk aller Überlieferungsproblematik wohl auch weitgehend singuläres Phänomen, das im weiteren Verlauf des 15. Jahrhunderts allenfalls noch einmal punktuell etwa bei Johannes Pullois¹⁰⁴ greifbar wird, ansonsten indes hinter Entwicklungen zurückzutreten scheint, die die ›maiestas papalis‹ in anderen Kontexten und Konfigurationen repräsentierten.

In auffälliger zeitlicher Parallele zum Ende der »Zeit der Zerreißproben«¹⁰⁵ und einer nach den Reformkonzilien wieder weitgehend konsolidierten Position von Pontifex und römischer Kurie jedenfalls scheinen sich die spätmittelalterlichen Verfahren vielschichtig-komplexer, auf den Spezifika des Mediums Musik gründender Raum- und Zeitbezüge in explizit papstbezogenen Kompositionen ab der Mitte des 15. Jahrhunderts zusehends überholt zu haben. Im Spannungsfeld zwischen Hermeneutik und Präsenz weichen sie offenbar neueren Strategien und Zielsetzungen, bei denen das Repräsentations- und Inszenierungsbedürfnis der Päpste im Zeichen der innerkirchlichen Reformen und ekklesiologischen Umbrüche offenbar trotz deutlich papalistischer Tendenzen (und eingedenk aller weiterhin höchst virulenten machtraumpolitischen Fragen¹⁰⁶) weniger auf ostentative ›maiestas‹,

Cambridge 1999; sowie Peter Gülke, *Guillaume Du Fay. Musik des 15. Jahrhunderts*, Stuttgart 2003.

104 Vgl. etwa Gerald Montagna, »Johannes Pullois in context of his era«, in: *Revue belge de musicologie* 42 (1988), S. 83–117.

105 Vgl. oben, wie Anm. 20.

106 Vgl. etwa Erich Meuthen, »Reiche, Kirchen und Kurie im späteren Mittelalter«, in: *Historische Zeitschrift* 265 (1997), S. 597–637; sowie Götz Rüdiger Tewes, *Die römische Kurie und die europäischen Länder am Vorabend der Reformation*, Tübingen 2001 (Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom, 95). Siehe insgesamt auch Heribert Smolinsky, »Papstgewalt ohne Grenzen? Papalistische Theorie im Zeitalter der Renaissancepäpste und des römisch-italienischen Humanismus«, in: *Rottenburger Jahrbuch für Kirchengeschichte* 11 (1992), S. 71–83.

Distinktion und Exklusivität denn auf Gemeinschaftsstiftung und den Gedanken von ›modestia‹ und ›umilità‹ gerichtet ist.¹⁰⁷

Im Sinne einer letzten Kulmination und Summa der für die Dekaden um 1400 diagnostizierten Wirkungs- und Funktionsmechanismen sowie ihres Transfers in einen deutlicher präsentisch-ereignisbezogenen liturgischen Kontext jedenfalls markieren die Papstkompositionen bei Guillaume Dufay auf ebenso paradigmatische wie exzeptionelle Weise eine letzte Blüte. Hier nurmehr stichwortartig erinnert sei etwa an folgende Phänomene:

– an die an Ciconia und Salinis gemahnende gegenhörig-antiphonische Anlage des *Sanctus papale* mit seiner systematischen Weitung von der Einstimmigkeit über die Zwei- und Dreistimmigkeit hin zur Vierstimmigkeit mit weiterer Auslotung des Klangraums bis zur zeitweisen Sechsstimmigkeit;¹⁰⁸

– an das räumliche Übereinander zweier isorhythmischer Grundgerüste sowie die daraus resultierende, höchstkomplex geschichtete Zeitstruktur in *Ecclesia militantis*, wo sich die Dreigliedrigkeit des zeitlichen Verlaufs gewissermaßen in der dreischichtigen vertikalen Klangraumstruktur durch die unterschiedlichen Stimmfaktoren spiegelt (lapidar-prägnante Tenores vs. liedhafter Contratenor vs. lebhaft figurierende Tripla);

– an die bei aller präsentischen Unmittelbarkeit und melodischen Kraft hochkomplexe pan-isorhythmische Struktur mit gleich in doppelter Weise rückläufig bzw. krebsgängig organisiertem Tenor in dem durch das ›Agnus Dei‹-Ritual auch symbolisch-politisch (mit Blick auf Konstantinopel) aufgeladene *Balsamus et munda cera*,¹⁰⁹ das durch seine zeremonielle Einbindung

107 Im Zuge einer wachsenden Brisanz der Reformfrage ändern sich bekanntlich die Repräsentationsstrategien vieler Päpste zugunsten einer schärferen Trennung zwischen Amt und Person, wobei gerade die Zurschaustellung von ›maiestas‹ kontrovers diskutiert wird – darunter insbesondere eben auch die Rolle zeremonieller Mehrstimmigkeit, wie sie sich gleichzeitig immer lauter werdender Kritik gegenüber sieht. Nicht zuletzt mag in dem vielschichtig-komplexen Gefüge der Umbruchszeit der generelle musikalische Stil- und Geschmackswandel (›Contenance angloise‹ etc.) wichtige Impulse gesetzt haben.

108 Dem (klang-)räumlichen Konzept des Sanctus steht in dem möglicherweise auch von Dufay stammenden Agnus ›Custos et pastor ovium‹ die forcierte Auslotung der Zeitlichkeit gegenüber: Im Rahmen der für einen Messsatz per se ungewöhnlichen Isorhythmie wird der Cantus in einem ersten Abschnitt (*Agnus Dei*) einmal durchlaufen und dann krebsgängig zurückverfolgt, in einem zweiten Abschnitt (*qui tollis peccata mundi*) zweimal im Verhältnis 2:1 präsentiert und im dritten Abschnitt (*miserere nobis*) dann dreimal in Proportion formuliert. Zudem kann man das Stück mit Gülke, Guillaume Du Fay (wie Anm. 103), S. 92, plausibel und für die hier verfolgte Fragestellung aufschlussreich als ›Etüden im Nicht-enden-Wollen‹ interpretieren.

109 Neben der genannten Literatur vgl. zudem: Craig Wright, ›Dufay's motet *Balsamus et munda cera* and the papal ceremony of the *Agnus Dei*‹, in: *Music and medieval manuscripts*.

zudem ganz deutlich einen heilsmächtigen Charakter entfaltet und daher mit Peter Gülke fraglos »als perpetuiertes Jetzt, als reversible Zeitlichkeit«, als »zeitaufhebende ›Augenblicklichkeit‹ der Musik« gedeutet werden kann;¹¹⁰

– sowie an die transparente, rezeptionsorientiert plastische, nichtsdestoweniger hintergründig vermittelte Gestalt in *Supremum est mortalibus* mit seinen betont markanten Abschnittsbildungen.

Nicht zuletzt besonders hervorzuheben sind schließlich die vielbeschriebenen Architektur-Analogien und Proportionen, die symbolträchtige ›numeritas‹, die Spiegelungsmechanismen und klanglichen Steigerungsmomente bei *Nuper rosarum flores*,¹¹¹ in Bezug auf das Giannozzo Manetti in seinem berühmten Bericht zur Florentiner Domweihe abschließend – und gerade in all seiner formelhaften Rhetorik und toposbeladenen Stilisierung, die die weite Verbreitung und ›longue durée‹ dieser Wahrnehmungsperspektive belegen mag – noch einmal nachdrücklich die aller Hermeneutik und rationalen Deutungsarbeit stets zur Seite stehende Präsenz und performative Ereignishaftigkeit von Musik als mystische Jenseitsschau und anrührende ›sancta imaginatio‹ vor Augen halten mag.¹¹²

Paleography and performance, hrsg. von John Haines und Randall Rosenfeld, Aldershot 2004, S. 325–348.

110 Gülke, Guillaume Du Fay (wie Anm. 103), S. 161f.

111 Neben der genannten Literatur vgl. zudem: Hans Ryschawy und Rolf W. Stoll, »Die Bedeutung der Zahl in Dufays Kompositionsart: Nuper rosarum flores«, in: *Guillaume Dufay*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1988 (Musik-Konzepte, 60), S. 3–73; Anne-Marie Mathy, »La consécration de la cathédrale de Florence par le pape Eugène IV. Musique, poésie, architecture«, in: *Musica e immagine* (wie Anm. 8), S. 87–108; sowie Michał Zieliński, »Symbolism of numbers and its importance in aural perception (Illustrated by the motet Nuper rosarum flores by Guillaume Dufay)«, in: *Dzieło muzyczne jako fenomen dźwiękowy | The musical work as a sound phenomenon*, hrsg. von Anna Nowak, Bydgoszcz 2007, S. 83–93.

112 »Dabei gab es überall ein Singen mit so vielen und verschiedenen Stimmen, und soviel Wohlklang stieg zum Himmel, daß es dem Hörer wahrhaftig wie ein Konzert göttlicher und von Engeln gesungener Melodien erschien. Die Stimmen erfüllten die Ohren der Zuhörer mit so wunderbarer Süße, daß sie betäubt zu werden schienen fast wie Menschen, die ihrer nicht mehr mächtig sind, weil sie Sirenen singen hören. ... die Musik der Engel und des himmlischen Paradieses [schien] vom Himmel herabgesandt, um unseren Ohren eine unfaßliche Süße zuzuflüstern. Weshalb ich in diesem Augenblick so sehr von Ekstase überkommen war, daß es mir schien, als genöÙe ich das Leben der Himmlischen schon auf der Erde. Ob es anderen Anwesenden ebenso erging, weiß ich nicht, aber was mich selbst betrifft, kann ich es bezeugen.« Zitiert nach: Sabine Žak, »Der Quellenwert von Giannozzo Manettis Oratio über die Domweihe von Florenz 1436 für die Musikgeschichte«, in: *Die Musikforschung* 40 (1987), S. 2–32, hier: S. 14f. Zur zentralen Kategorie der ›suavitas‹ vgl. jüngst Gregor Herzfeld, »SüÙe: Eine Metapher der mittelalterlichen Musiktheorie«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 69 (2012), S. 1–12.

Melanie Wald-Fuhrmann

Mit Pauken und Trompeten
Strategien und Dokumentation des zeremoniellen
Einsatzes von Klängen und Musik am Papsthof des
ausgehenden 15. Jahrhunderts

Es liegt nur allzu nahe, bei der Frage nach der Rolle von Musik im Spektrum päpstlicher (wie allgemein fürstlicher) Repräsentation ausschließlich an komponierte Musik, an musikalische Kunstwerke also, zu denken. Das insinuiert eine lange auf eben dieses Repertoire verengte Tradition von Musikgeschichtsschreibung ebenso wie das spektakuläre, gut dokumentierte Aufblühen polyphonen Komponierens in der päpstlichen Kapelle seit Sixtus IV.¹ Doch soweit sich damalige Repräsentationspraktiken rekonstruieren lassen, kommt dem Einsatz von komponierter Polyphonie auch um 1500 noch immer nur ein geringer Anteil an ihnen zu. Ferner ist sie noch kein Wert an sich, sondern findet im Rahmen einer ausdifferenzierten akustischen Zeichengebung Verwendung, deren Spektrum Geräusche, Lärm, Klänge und eben auch verschiedene Musikformen umfasste. Es drängt sich folglich die Frage auf, ob es überhaupt angemessen ist, in diesem Zusammenhang emphatisch von Musik bzw. musikalischer Performanz zu sprechen.

Der die Beiträge dieses Bandes einende Fokus wird daher hier einerseits auf das gesamte Kontinuum zwischen Geräusch und Musik erweitert, andererseits Repräsentation auf das geistliche wie weltliche Zeremonielle der Päpste des ausgehenden 15. Jahrhunderts bezogen. Neben dem Versuch, damit ein einigermaßen ausgewogenes Bild akustischer Repräsentationsstrategien zu zeichnen, vor dessen Hintergrund sich dann der Anteil herausragender polyphoner Einzelwerke umso deutlicher konturieren ließe, steht

1 Pamela F. Starr, *Music and Music Patronage at the Papal Court. 1447–1464*, Ann Arbor 1987; Richard Sherr (Hrsg.), *Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, Oxford 1998; Adalbert Roth, *Studien zum frühen Repertoire der päpstlichen Kapelle unter dem Pontifikat Sixtus IV. (1471–1484). Die Chorbücher 14 und 51 des Fondo Cappella Sistina der Biblioteca Apostolica Vaticana*, Città del Vaticano 1991; Bernhard Janz (Hrsg.), *Studien zur Geschichte der päpstlichen Kapelle*, Città del Vaticano 1994; Christopher Reynolds, *Papal Patronage and the Music of St. Peter's 1380–1513*, Berkeley 1995. Zum kulturellen Programm des Papstes siehe Eunice Dunster Howe, *Art and Culture at the Sistine Court. Platina's »Life of Sixtus IV.« and the Frescoes of the Hospital of Santo Spirito*, Città del Vaticano 2005.

die Identifizierung daraus hervorgehender ganz grundsätzlicher Fragen zum Status von Musik und komponiertem Kunstwerk in dieser so wichtigen musikgeschichtlichen wie -ästhetischen Umbruchszeit.

Eine solche Versuchsanordnung stützt sich einerseits auf die Tatsache, dass sich im Grunde so gut wie alle dokumentierten Musikpraktiken am Papsthof im Rahmen von Ritual und Zeremoniell abspielten, die zugleich die Orte für repräsentatives Gebaren waren, und dass andererseits die Vokalpolyphonie hierbei jeweils gar keinen oder nur einen geringen oder zumindest schwer bezifferbaren Anteil einnahm. Angesichts der bekannten ausgefeilten Inszenierungen und Choreographierungen von Ritualen scheint es geboten, noch einmal nachdrücklicher als bisher nach dem Zusammenhang von (musikalisch-ästhetischer) Form und (zeremonieller) Funktion, von Autonomie und Heteronomie also, zu fragen, und dabei die verschiedenen klanglich-musikalischen Umgangsformen in ihrer je spezifischen Zeichenhaftigkeit – gerade auch in Abgrenzung zu und im Zusammenspiel mit anderen Zeremonialmitteln wie Kleidung, Schmuck, Kerzen, Präzedenzregeln etc. – zu charakterisieren.²

Da Repräsentationsbelange zum Zeremoniell gehörten, beruhen die folgenden Ausführungen auf dem päpstlichen Zeremonialschrifttum: den Traktaten Agostino Patrizis, Johannes Burckards Notizen sowie den einschlägigen Diarien und Viten.³ Freilich sind das heikle und überdies divergente Textsorten: Die Festberichte setzen auf Marker wie Einmaligkeit und Präzedenz und färben ihre ja für ein Publikum geschriebenen Darstellungen im Blick auf bestimmte politische Aussageabsichten. Die Zeremonialliteratur hingegen ist nach innen gerichtet. Das historische Geschehen in all seiner bunten Fülle scheint in ihnen meist gerade nicht auf. Die Darstellungen kennzeichnet ein protokollarischer, aber eben kein Protokoll-Charakter.

- 2 Zum Themenkomplex grundlegend Edgar Bierende, Sven Bretfeld und Klaus Oschema (Hrsg.), *Riten, Gesten, Zeremonien. Gesellschaftliche Symbolik in Mittelalter und früher Neuzeit*, Berlin 2008.
- 3 Augustinus Patricius, *Rituum ecclesiasticorum sive sacrarum ceremoniarum SS. Romanae Ecclesiae (Venedig 1516): L'œuvre de Patrizi Piccolomini ou le ceremonial papal de la première Renaissance*, hrsg. von Marc Dykmans, Città del Vaticano 1980–82 (Studi e testi, 294); *Johannis Burckardi liber notarum, ab annum 1483 usque ad annum 1506*, hrsg. von Enrico Celani, 3 Bde., Città del Castello 1910 (Rerum Italicarum Scriptores, 32); *Johannis Burckardi Diarium sive rerum urbanarum commentarii* (1483-1506), hrsg. von L. Thuasne, 3 Bde., Paris 1883–1885; Jacopo Gherardi, *Il diario romano*, hrsg. von Enrico Carusi, Città del Castello 1911 (Rerum Italicarum Scriptores, 23/3); Gaspare Pontani, *Diario Romano*, hrsg. von Diomede Toni, Città di Castello 1907/08 (Rerum Italicarum Scriptores, 3/2); Bartholomaeus Platina, *De vitis ac gestis summorum pontificum, ad sua usque tempora*, Köln 1540. Siehe auch Bartolomeo Platina, *Lives of the Popes*, hrsg. und übers. von Anthony F. D'Elia, Cambridge 2008ff.

Auch hier werden indes Besonderheiten, Abweichendes und Einmaliges meist vor dem Alltäglichen privilegiert, das dann in einem opaken »solito modo« verschwindet. In beiden Textsorten gelangen wie durch einen Filter gepresst nur solche Details in die Beschreibungen und Vorschriften, die als zeremoniell zeichenhaft gelten und insofern essenziell für das Ritual sind: Nachteil wie Vorteil gleichermaßen, da der Wegfall bestimmter interessierender Fakten gleichsam als Preis für die passende Brille gelten kann, die die Texte für Repräsentationsbelange gerade durch die Filterung bieten.

Die genannten Charakteristika führen fast durchweg zu einem großflächigen Ausfall musikalisch verwertbarer Nachrichten, aufgrund dessen sich gleichsam unabweisbar der Eindruck aufdrängt, Musik, zumal die kompositionsgeschichtlich relevante und greifbare Musik, habe rein gar nichts mit dem Zeremoniell zu tun, sei ein Adiaphoron, im besten Falle ein Akzidenz: eine Idee, die ansatzweise und differenziert auch schon Jörg Bölling, überspitzt Jeffrey Dean formuliert haben.⁴

Aus diesem Punkt sei dieser Text entwickelt: Auf einige grundlegende Gedanken zum klanglichen Aspekt von Ritualen folgt ein erster, längerer Abschnitt zu dem, was man dem Zeremonialschrifttum zu den akustischen Aspekten wirklich entlocken kann, in einer beständigen Abwägung dessen, was beschrieben und dessen, was ausgelassen wird. In einem zweiten Abschnitt seien einige darüber hinausgehende Ideen zu einer wenn auch nicht zeremoniellen, so doch repräsentativen Funktionalität des polyphonen Repertoires zur Diskussion gestellt.

*

Akustisches – um noch nicht gleich von Musik zu reden – scheint für Rituale und Zeremonien zu allen Zeiten und Orten ein geradezu notwendiges Ingredienz. Und es ist einigermaßen klar, was Klänge im Allgemeinen, Musik im Besonderen zu solchen Abläufen beitragen können:⁵ Tönende Signale

4 Rundweg ab lehnte Jeffrey Dean die Idee einer zeremoniellen Funktion von Polyphonie; siehe »Listening to Sacred Polyphony«, in: *Early Music* 25 (1997), S. 611–637: S. 620 und 628. Zu einer ausgewogeneren Darstellung siehe das Grundlagenwerk von Jörg Bölling, *Das Papstzeremoniell der Renaissance. Texte, Musik, Performanz*, Frankfurt am Main 2006, S. 237.

5 Zu theoretischen Konzeptualisierungen dieses Themenfeldes mit Verweisen auf einschlägige Forschungen siehe Ivo Supičić, *Music in Society. A Guide to the Sociology of Music*, Stuyvesant 1987, Kap. III: Music, Ceremony and Ritual, S. 293–308. Vgl. auch Jörg Jochen Berns, »Herrscherliche Klangkunst und höfische Hallräume. Zur zeremoniellen Funktion akustischer Zeichen«, in: *Zeichen und Raum. Ausstattung und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Peter-Michael Hahn und Ulrich Schütte, München 2006, S. 49–64.

fungieren als Handlungsanweisungen für die unmittelbar am Ritual Beteiligten, informieren ferner Stehende darüber, dass überhaupt etwas von Wichtigkeit geschieht, sogar präzise über das, was gerade geschieht – wobei die besonders wichtigen Momente des Rituals akustisch meist auch besonders hervorgehoben werden –, markieren den Ort des Geschehens, fokussieren folglich die Aufmerksamkeit und schaffen so – gerade bei Freiluftveranstaltungen – einen akustischen Raum um den rituellen Vorgang, den sie hierarchisch strukturieren und zugleich auch affektiv anfüllen. So wird aus aktiv und passiv Teilnehmenden, aus Beteiligten und Zuschauern eine Gemeinschaft im emphatischen, oft auf bestimmte emotionale Haltungen setzenden Sinne.

Klänge markieren also Präsenz. Sie synchronisieren, übersetzen, beglaubigen und verkündigen zeremonielle Handlungen. Sie machen etwas öffentlich, was visuell nur einem kleinen Kreis erfahrbar ist. Sie stehen folglich im Dienst der Zeremonie, sind diese aber noch nicht selbst. Hin und wieder fungieren Klänge freilich selbst als genuine Bestandteile der zeremoniellen Handlungen (etwa bei Akklamationen neu gekrönter Herrscher), haben dann auch eine in Kraft setzende, juristische Wirkung. Einige wenige Rituale ereignen sich sogar beinahe ganz nur als ein Vollzug von Musik.

Wenn man für den hier interessierenden Bereich idealtypisch zwischen den Ritualen der üblichen liturgischen Feiern – den, im Wortlaut Patrizis, *sacrae ceremoniae* – und den eher weltlich-politischen Zeremonien unterscheiden wollte, so steht bei jenen die Sorge für den angemessenen Verlauf und die korrekte Durchführung der heiligen Handlung im Mittelpunkt,⁶ bei diesen die immer wieder neu zu regelnden Rang- und Präzedenzfragen. Realiter fiel beides im theokratischen römischen System meist zusammen.⁷

Wie für das Ritual generell gilt daher auch für seine akustischen Bestandteile: Vertrautheit, Wiedererkennbarkeit, mithin Repetition sind der Garant ihrer Wirksamkeit; Komplexität oder Neuerungen des Repertoires hingegen sollten nur mit äußerster Sparsamkeit angebracht werden, da nur so Handlungsanweisungen verstanden sowie die nötigen und erwünschten Decodierungsleistungen vollzogen werden können. Kommen die Repräsen-

6 Patrizi, *Ceremoniale* (wie Anm. 3), S. 5 fasst das in die Schlagworte »*decus et ordo*«, »*gravitas et dignitas*«.

7 Siehe hierzu etwa die verschiedenen *Tituli* bei Patrizi, die auch Ereignisse wie das Gastmahl nach der Papstkrönung, Friedens- und Bündnispublikationen, diverse öffentliche Auftritte und Ritte durch die Stadt sowie Fürstenempänge umfassen.

tationsbelange des Zeremoniells hinzu, muss man überdies auf einen größtmöglichen Effekt, ja, auf schiere sinnliche Überwältigung abzielen.

Daher liegt es auf der Hand, weshalb auch in einer in ihren Symbolsystemen so ausdifferenzierten Epoche wie der römischen Renaissance an den bewährten, teils geradezu anthropologisch fundierten Ur-Mitteln akustischer Zeremonialdurchformung und Repräsentation festgehalten wurde:⁸ einem Apparat, in dem Musik im emphatischen Sinne nur eine und zudem eine spätgeborene Klangform neben vielen anderen wie geordneten und spontanen Akklamationen, Salutschüssen aus Gewehren und Kanonen oder Glockengeläut war.⁹ Im Grunde gehören auch die regelmäßig bezeugten Pauker und Trompeter, etwas weniger die sich ja in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu hochprofessionellen und nachgefragten Ensembles entwickelnden Pfeifer, zu diesen Geräuscheffekten, die unüberhörbare, ja vereinnahmende Präsenz mit alteingeführter und eindeutiger Symbolik verbanden – Freude und Festlichkeit auf der einen, Ehre und herrschaftliche Pracht auf der anderen Seite, um an die pointierte Gegenüberstellung von Sabine Žak anzuknüpfen.¹⁰ So kam keine Siegesmeldung oder sonstige Freudenbotschaft ohne Glockengeläut und Kanonaden von der Engelsburg aus (und je nachdem erklärten beide eine Botschaft überhaupt erst zu einer Angelegenheit der öffentlichen Freude, so etwa die Unterzeichnung von Lucrezia Borgias Ehevertrag mit Alfonso d’Este). Von den Trompeten als Zeichen weltlicher Macht machte für die päpstliche

8 Zu Klängen und Musik am Papsthof der Zeit siehe Sabine Žak, »Cappella – castello – camera. Gesang und Instrumentalmusik an der Kurie«, in: *Studien zur Geschichte der päpstlichen Kapelle* (wie Anm. 1), S. 175–223.

9 Glockengeläut und Kanonenschüsse werden regelmäßig zusammen mit clamores und Feuern/Illuminationen als Freudenzeichen verwendet und rezipiert. Siehe etwa Gherardis Einträge zum Tode Mohammeds 1481 (Gherardi, Diario, wie Anm. 3, S. 54: »campane quoque frequentiori tintinabulo ad letitiam tacte et a mole Hadriani non modo tubarum et fistularum sonus, sed bombardum et sclopulorum crepitus dies et noctes sine intermissione usque ad sacietatem sunt auditi«; dazu auch Pontani, Diario (wie Anm. 3), S. 4: »ne fu fatta festa, cioè li fochi, sabbato, domenica et lunedì, et li tre dì fu fatta la processione per lo borgo di Santo Pietro, et ce andò papa Sisto quarto con li cardinali et tutti li chierici, sonò Campidoglio e tutte le chiese a festa« und zum Sieg bei Campomorto im August 1482, Gherardi, Diario, S. 107: »illico tota Urbe campanarum sonitu letitia significata est. Biduo sacra solemnitas ob victoriam sunt celebrata in ede Populi, ad quam profectus est pontifex cum patribus et prelatibus et curie magistratibus ignes tota Urbe, ineuntibus tenebris, ob letitiam excitati. Plena omnia letis clamoribus gaudium letitiamque significantibus«.

10 Laetitia und honor sind die zwei grundlegenden Funktions-Kategorien akustischer Repräsentation, wie sie Sabine Žak (an den Verhältnissen des deutschen Mittelalters) in einer grundlegenden Studie herausgearbeitet hat: *Musik als »Ehr und Zier« im mittelalterlichen Reich. Studien zur Musik im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell*, Neuß 1978, bes. S. 22–35.

Partei erst Cesare Borgia ausgiebigen Gebrauch.¹¹ Und man darf wohl annehmen, dass er mit dem enormen Aufgebot von zwanzig Trompetern und sechs Pfeifern, mit denen er 1501 seine zukünftige Schwägerfamilie aus Ferrara begrüßte, diese nicht nur ehren und der nicht ganz enthusiastisch eingegangenen Ehe gegenüber wohlwollend stimmen wollte, sondern auch ein Legitimitäts- und Ansehensdefizit zu überspielen trachtete. Denn die Besetzung von Ursache und Wirkung ist in Ritual- wie Zeremonialbelangen durchaus umkehrbar.

Daneben zeigen die Quellen aber auch, dass in entscheidenden Momenten immer auch auf ein möglichst großes und klanglich ausdifferenziertes Pfeifer-Ensemble gesetzt wurde; mit den Piffari del Castello stand dem Papsthof hier ein eigener Klangkörper zur Verfügung. Zwar ist die Geschichte der römischen Instrumentalmusikensembles vor 1500 erst in Ansätzen erforscht,¹² das, was wir über die entsprechenden Entwicklungen in Süddeutschland, den Niederlanden, Frankreich und Norditalien wissen, legt Ähnliches für die Heilige Stadt aber immerhin nahe. Demnach hätten sich auch hier instrumentenbauliche Innovationen mit verbesserten Spieltechniken verbunden und zu einem Aufgreifen polyphoner Techniken und Repertoires geführt.¹³ Auch die Integration der zeremoniellen Blechblasinstrumente in die Pfeiferensembles lässt sich für Rom nachweisen,¹⁴ so dass sich hier weithin tragender und symbolisch hoch konnotierter Klang mit kunstvollen musikalischen Strukturen verband, womit offenbar seit den

11 Zur Geschichte des römischen Trompeterkorps ab dem 16. Jahrhundert siehe Alberto Cametti, »I musici di Campidoglio ossia «concerto di trombone e cornetti del senato e inclito popolo romano» (1524-1818)«, in: *Archivio della R. Società Romana di Storia Patria* 48 (1925), S. 95–135.

12 Erste Quellenstudien dazu, unter anderem zu den Piffari der Engelsburg, bei Giancarlo Rosticciola, »Strumentisti e costruttori di strumenti nella Roma dei papi. Materiali per una storia della musica strumentale a Roma nei secoli XV-XVII«, in: *Restauro, conservazione, e recupero di antichi strumenti musicali*, hrsg. von John Henry van der Meer, Florenz 1986, S. 171–226; Patrizia Melella, »Vita musicale e arte organaria a Santo Spirito in Sassia nel Cinquecento: note e documenti«, in: *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, hrsg. von Bianca Maria Antolini u.a., Lucca 1994, S. 507–519. Außerdem Žak, Cappella (wie Anm. 8), S. 187–191.

13 Zur Instrumentalmusik des Spätmittelalters und der Renaissance siehe insbes. die Arbeiten von Keith Polk, etwa »Brass Instruments in Art Music in the Middle Ages«, in: *The Cambridge Companion to Brass Instruments*, hrsg. von Trevor Herbert und John Wallace, Cambridge 1997, S. 38–50; zum 15. Jahrhundert S. 44–50, oder »Innovation in Instrumental Music 1450-1520. The Role of German Performers within European Culture«, in: *Music in the German Renaissance*, hrsg. von John Kmetz, Cambridge 1994, S. 202–214.

14 Siehe dazu etwa die Funde Klaus Pietschmanns für die regelmäßige Beschäftigung der päpstlichen Piffari und der Capitols-Trompeter an S. Giacomo degli Spagnoli: »Musikpflege im Dienste nationaler Repräsentation. Musiker an S. Giacomo degli Spagnoli in Rom bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts«, in: *Studi musicali* 31 (2002), S. 109–144; insbes. S. 115–124.

1480er Jahren ein Mittel etabliert wurde, Prozessionen und öffentliche Veranstaltungen für das Publikum möglichst attraktiv zu machen.

Demgegenüber diente die wichtigste melodisch-vokale Äußerungsform, der einstimmige Choral, als Modus des vernehmbaren und göttlich legitimierte zeremoniellen Sprechens, der keinen Kleriker vor allzu große stimmtechnische Herausforderungen stellte – wir wissen ja gerade aus dem Papstzeremoniell, wie wichtig es war, dass etwa die *Laudes regiae*, bestimmte Lektionen oder Intonationen von bestimmten geistlichen Würdenträgern gesungen wurden.¹⁵ Zudem bot er eine durch seine liturgische Geläufigkeit zutiefst internalisierte *lingua franca* mit gleichsam eingebauten Allegorierungs- und Assoziationsfunktionen. So konnte sich Burckard für einen von ihm ad hoc entworfenen Responsorialgesang des Papstes zur Eröffnung der Heiligen Pforte im Jubeljahr 1500 bequem bei den Psalmen bedienen und bei Versen wie »Dies ist die Pforte der Gerechtigkeit / Die Gerechten werden durch sie eingehen« auch den ganzen Traditionsapparat der tropologischen und eschatologischen Auslegungen nutzen.¹⁶ Und wenn die Kardinäle bei der Einholung eines Fürsten an den Toren der Stadt das »Ecce (ego) mitto angelum meum« anstimmten,¹⁷ war damit auf die für den mehrfachen Schriftsinn typische Weise zugleich das aktuelle Ereignis – der Papst schickt seine Boten, ein Herr zieht ein – wie dessen heilsgeschichtliche Perspektive bezeichnet und darüber hinaus die Abhängigkeit des Papstes und Fürsten von Gott dokumentiert.

Die Klangaura von Zeremonien war also in sich ausdifferenziert; verschiedene Klangqualitäten waren mit verschiedenen Aussage- und Darstellungsabsichten verkoppelt. Zudem gab es verschiedene standardisierte Kombinationen: Glocken mit Kanonaden (und Freudenfeuern), Trompeten mit Salutschüssen (und prächtigen Reiterformationen).

Allerdings sind all diese Dinge, das ist ja ihre zeremonielle *Raison d'être*, kein römisch-päpstliches Spezifikum, sondern die allgemeine europäische Zeremonialsprache, die überdies jahrhundertlang fast unverändert blieb. Aussagen, die mit den spezifischen Situationen von Sixtus, Innozenz oder

15 Burckard reflektiert verschiedentlich über den richtigen Sprecher/Sänger für verschiedene Passagen; siehe etwa zum Krönungsgottesdienst Innozenz' VIII. am 12.9. *Liber notarum* I, S. 53f. Hierzu auch Žak, *Cappella* (wie Anm. 8), S. 176.

16 Johannes Burchard, *Alexander VI. und sein Hof. Nach dem Tagebuch seines Zeremonienmeisters*, hrsg. von Ludwig Geiger und Theodor Poppe, Stuttgart ⁸1917, S. 254 (Eintrag vom 23.12.1499).

17 Dazu Jörg Bölling, »Musicae utilitas. Zur Bedeutung der Musik im Adventus-Zeremoniell der Vormoderne«, in: *Adventus. Studien zum herrscherlichen Einzug in die Stadt*, hrsg. von Peter Johaneck und Angelika Lampen, Köln 2009, S. 229–265: S. 244.

Alexander zu tun haben, verstecken sich jeweils im Detail: Einige Beispiele dafür folgen weiter unten.

Für die Vokalpolyphonie, der Sixtus den institutionellen Rahmen bot, für die man kostbare Repertoirehandschriften anlegte, öffnen sich da – theoretisch – etliche Möglichkeiten, das Zeremoniell klangsemantisch weiter auszugestalten. Man wäre geneigt, gerade in der kunstvollen Mehrstimmigkeit die Klangform der Wahl zu sehen, wenn es um die akustische und deshalb weit tragende Entfaltung von Pracht und Magnifizenz geht, darum, ein besonderes Achtungszeichen zu setzen, die Einmaligkeit eines Festereignisses zu unterstreichen, durch Kunstfertigkeit und vielstimmige Pracht Staunen zu erregen, oder auch – jedenfalls im Motettenrepertoire – um Tagesaktualität und Anlassbezogenheit, Kommentar und affektive Lenkung. Die Anlegung der Handschriften könnte zudem darauf hindeuten, dass man die Ephemerität der Musik medial zu überwinden versuchte und ihr dadurch auch ein dokumentarischer Wert, eine memorial orientierte Bedeutungsebene zuerkannt wurde. Man könnte außerdem fragen, wie sich das Zusammenspiel der verschiedenen Ritualbestandteile durch den Einsatz von Polyphonie veränderte: Fand eine Fokussierung auf die Musik statt, oder zog man hier nur akustisch-musikalisch mit dem erhöhten Aufwand auf anderen Gebieten gleich?

Doch, und das ist wohl die größte Ernüchterung und vielleicht auch Irritation, die die Zeremonialtexte bieten: Von alledem ist dort keine Rede. Es lassen sich hier eigentlich nur negative Aussagen formulieren: Bei der weltlich-politischen Repräsentation vor großem Publikum spielt sie so gut wie keine Rolle. Ihre Verwendung in den *sacrae ceremoniae* unterliegt kaum Reglementierungen. Sie ist schlicht nicht zeremoniell notwendig.

Schon die Tatsache, dass die Zuständigkeit für die konkrete musikalische Ausgestaltung der Gottesdienste in der Hand der Sänger und nicht der Zeremonienmeister lag, deutet zwar auf eine kreative Verfahrensweise, weist diesen Aspekt aber zugleich als liturgisch und zeremoniell weitgehend belanglos aus. Da Liturgie von ihrer täglich repetierten Grundform lebt und ihre Wirkmächtigkeit zuallererst ihren mit Gesten verbundenen Texten verdankt, ist deren eventuelle melodische Formung nur zweitrangig. Wichtig sind Reihenfolge, Wortlaut und die Funktionen der Sprecher. Wichtig und deshalb in die Zuständigkeit des Zeremonienmeisters gegeben sind ferner die Paramente, das Gewicht der Kerzen, Prozessionswege oder die Sitzordnung der Kardinäle, Prälaten und Gäste. Zu Details und präzisen Regelungen der musikalischen Ausgestaltung der Riten hingegen schweigen die Traktate und Diarien weitestgehend. Es gibt in der Zeremonialliteratur der

Zeit – im musikbezogenen Schrifttum sieht das natürlich schon lange anders aus – auch keine Ansätze dazu, die Polyphonie anders als negativ¹⁸ ernsthaft auf ihr rituelles und repräsentatives Potenzial hin zu befragen und in die entfalteten Zeichensysteme einzugliedern. Erwähnt wird höchstens, wenn sie stört. Deshalb beziehen sich die frühesten Anmerkungen zur klangästhetischen und emotionalen Dimension musikalischer Ritualgestaltung auch auf den Effekt der Reduktion von Klang in der Fastenzeit und Karfreitagsliturgie.¹⁹

Auch rein statistisch blieb Mehrstimmigkeit eine Ausnahme und eine geradezu esoterische, aufs Innere von S. Pietro, Cappella maior und Privatgemach beschränkte Musizierform.²⁰ Die eigentlichen repräsentativen Akte hingegen fanden außerhalb statt.²¹ Dazu passt auch die Beobachtung von Jörg Bölling, dass offenbar dann besonders viel Polyphonie erklang, wenn die Sänger mehr oder minder alleine mit sich (und ihrem Gott natürlich) waren oder Messen zum Andenken an ihre verstorbenen Zunftgenossen sangen.²² Verdanken sich die besonderen Aufschwünge des mehrstimmigen Komponierens also gerade ihrer Freiheit von jedem Zweck, besteht wirklich überhaupt kein belastbarer Zusammenhang zwischen den avancierten Parts der Musizierpraxis und dem päpstlichen Repräsentationszeremoniell? Gibt es hier nur Form, keine Funktion?

*

Außerhalb der Kapellen, im Bereich der eher weltlichen Zeremonien, ist zwar auch vieles wichtiger als Musik: Wie weit wer wem bei seinem Einzug in die Stadt entgegenkommt etwa, die Anzahl von Beteiligten und Zuschauern, Wege und Räume, der Wert von Pferden und ihrem silber- und

- 18 Jörg Bölling, »Cum gratia et decore. Sull'estetica cerimoniale di Paride de Grassi«, in: *Accademia Raffaello. Atti e studi* 2 (2006), S. 45–63. Siehe, für das 16. Jahrhundert, auch Klaus Pietschmann, *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform. Die päpstliche Kapelle und ihr Repertoire unter Papst Paul III. (1534-1549)*, Città del Vaticano 2007 (Capellae Apostolicae Sixtinaeque collectanea acta monumenta, 11), S. 82–88.
- 19 Bölling, Cum gratia et decore (wie Anm. 18); damit ist aber bereits ein Pontifikat außerhalb des in diesem Band interessierenden Zeitraums berührt.
- 20 Bölling, Das Papstzeremoniell der Renaissance (wie Anm. 4), S. 15, sowie Bernhard Schimmpfennig, »Die Funktion der Cappella Sistina im Zeremoniell der Renaissancepäpste«, in: *Studien zur Geschichte der päpstlichen Kapelle* (wie Anm. 1), S. 123–174.
- 21 Hierzu Richard Joseph Ingersoll, *The Ritual Use of Public Space in Renaissance Rome*, Diss. Univ. of California 1985.
- 22 Dazu grundlegend Bonny Blackburn, »For Whom Do the Singers Sing?«, in: *Early Music* 25 (1997), S. 593–610, sowie Dean, Listening (wie Anm. 4), S. 618.

goldgeschmückten Zaumzeug, das Material von Kleidung und Sitzkissen, Größe und Aussehen des Barets, das Cesare Borgia im Frühjahr 1500 erhielt, als ihn sein Vater zum päpstlichen Gonfaloniere ernannte. Dennoch wird Akustisches hier wesentlich öfter genannt, und zwar sowohl, wenn es »more solito«, als auch, wenn es in irgendeiner ungewöhnlichen Weise eingesetzt wird. So nennen die Texte wenigstens bei den wichtigeren Einträgen auch die Zahl der im Zug mitgehenden Trompeter, teilweise auch Pfeifer und andere Musiker. Sie verzichten nicht darauf, Akklamationsrufe, Salutschüsse, festliches Glockengeläut oder das Spiel von Trompeten vor und nach der öffentlichen Verkündigung einer Bulle zu erwähnen.

Manche Texte bewahren sogar fast unwillentlich die Suggestion und den Effekt offenbar herausragender akustischer Inszenierungen auf, was zwei Beispiele illustrieren mögen:

Im Frühjahr 1480 führte der Papstnepot und Kardinal Girolamo Riario zu Ehren der damals in Rom weilenden deutschen Fürsten Ernst von Sachsen-Lauenburg und Wilhelm von Braunschweig-Wolfenbüttel eine festliche Jagd auf dem Gelände der Malignana, der Villa der Familie Rovere kurz vor den Toren Roms, durch Jacopo Gherardi, der in seinem dem Papst freundlich gesinnten, relativ knappen und auf Zeremonialereignisse konzentrierten Diarium davon berichtet, qualifiziert diese Jagd zunächst als ein »munus«, eine Ehrerweisung gegenüber den Gästen des Papstes. Zugleich demonstriert sie die herausragenden Eigenschaften des Gastgeberes Girolamo: Mehr als alle anderen besitze er »animi magnitudo, opes et gloria«. Zur Bekräftigung dessen schreibt Gherardi, dass diese Jagd so außergewöhnlich gewesen sei, »ut a multo tempore citra eiusmodi vel visa, vel audita non sit«.²³ Während zur visuellen Pracht der Rang der Beteiligten und die Menge der Schaulustigen, die kostbare Ausstattung der Jäger und Pferde, ihr Gemmenschmuck sowie die Opulenz des anschließenden Festmahles unter freiem Himmel gehören – Beschreibungen, wie man sie häufig findet –, ist die akustische durch Gesang, Rufe, Hundegebell sowie Trompeten- und Hörnerschall aufgefüllt: »cantantium et letantium vocibus, canuum latrantibus, clangoribus tubarum et cornuum ululatibus silve omnis nemora et arbusta omnia personabant.« Die Assonanzen und ähnlichen Auslautungen machen diesen Satz geradezu zu einer onomatopoetischen Evokation eines ausgesprochen facettenreichen akustischen Ereignisses.

Gegen den möglichen Einwand, dass eine solche Jagd nichts mit dem päpstlichen Zeremoniell zu tun habe, lassen sich etwa die Abrechnungen der

23 Gherardi, Diario (wie Anm. 3), S. 13.

entstandenen Aufwendungen anführen: Diese gingen an den päpstlichen Kämmerer und beweisen somit, dass Sixtus in die Angelegenheit direkt involviert war. Und überhaupt gilt wohl, dass die Nepoten mit ihren Höfen und Festen zur Repräsentationsstrategie der Päpste gehörten. Es war vielleicht doch keine bloß familiäre Schwäche, dass der sittenstrenge Franziskaner Sixtus seine prunkliebenden Neffen Pietro und Girolamo Riario mit ihren opulenten Festen gewähren ließ, konnte er sich doch ihrer für eine mit seiner Persona und seinem Amt eher nicht zu vereinbarende, aber als nötig empfundene Repräsentation bedienen.

Von ähnlicher, wenn auch anders erzeugter akustischer Überwältigungswirkung muss der Einzug Cesare Borgias am 26. Februar 1500 gewesen sein: Wie stets hatte er seine Trommler und Pauker dabei.²⁴ Darüber hinaus spielten diesmal auch noch einige auf der Engelsburg platzierte Trompeter, und aus über 200 Donnerbüchsen wurde nach einem detaillierten Ablaufplan nacheinander und an verschiedenen Stellen Salut geschossen. Mit der Beschreibung dieser offenbar besonders eindrücklich choreographierten akustischen Freudenbezeugung findet Burckards Tagebucheintrag zu diesem Ereignis sein Ende: »Emissi ducenti vel ultra sclopeti magnum sonum facientes ordinatissime, primo de turri sita in horto castris, deinde de turri rotunda sita versus pontem, de qua ex furore soni ceciderunt porte fenestrarum et gelosie, successive de turri per planum muri versus palatium siti usque ad turrim posteriorem que prata respicit; ultimo sepius de castro.«²⁵ »[T]antum ornatum et triumphum« hatte bis dahin selbst der erfahrene Burckard noch nicht gesehen.

Dass Alexander VI. seine Familie generell ganz maßgeblich zur Vergrößerung seiner repräsentativen Aura benutzte, dürfte feststehen. Einige der einschlägigen Ereignisse sind auch in ihrem klanglich-musikalischen Aspekt dokumentiert: So war die Taufe von Lucrezias Sohn Rodrigo an Martini 1499 ganz offensichtlich ein Politikum; wurde dazu aber nicht zuletzt erst durch den aufgebotenen repräsentativen musikalischen Aufwand. Mit großem Gefolge brachte man den Täufling zur Kapelle, wozu Trommeln, Pfeifen und andere Instrumente spielten und damit dem Ereignis die nötige Öffentlichkeit und Offizialität verschafften; nach der Zeremonie erhob sich die Geleitmusik ohrenbetäubend schon in der Kapelle selbst: »tantus fuit

24 Burckard, *Diarium* (wie Anm. 3), Bd. 3, S. 20 (»Habuit multos tibicines cum armis suis«, »Tibicines et alii sonatores non sonaverunt«). Žak, *Cappella* (wie Anm. 8), S. 188f., weist darauf hin, dass der päpstliche Trompetengebrauch durch Cesare Borgia deutlich zugenommen hat.

25 Burckard, *Diarium* (wie Anm. 3), Bd. 3, S. 22.

tubarum et musicorum aliorum sonitus, quod vix quisque suum verbum audiret«, so Burckard, der derlei Vermischungen der sakralen mit der profan-militärischen Sphäre generell ablehnt.²⁶ Der bis dahin so friedliche Säugling begann dann auch zu schreien.

Zwei Jahre später, 1501, bot die schon erwähnte Eheschließung der unterdessen verwitweten Lucrezia mit Alfonso d'Este weitere Anlässe für repräsentative Klanglichkeit. Am Hochzeitstag selbst »tibicines et omnia genera musicorum parata in plano super scalas s. Petri inceperunt magna vehementia sonare singuli instrumenta sua«²⁷ – einmal mehr ist hier die Wichtigkeit der gemischten Bläserensembles und ihre akustische Eindringlichkeit bezeugt –, bis Lucrezia und ihre zukünftigen Schwäger herauskamen und zur eher pragmatisch und knapp abgehandelten Zeremonie gingen – das einzige, dem der Bericht hier größere Aufmerksamkeit widmet, sind die kostbaren Schmuckgeschenke an die Braut.

In puncto Polyphonie hat sich der päpstliche Vater von Cesare und Lucrezia hingegen nicht so sehr engagieren mögen:²⁸ Bekannt ist der Bericht, dass er die von Tinctoris zu seiner Krönung komponierte Motette gerade nicht in der Krönungsmesse, sondern lieber hinterher in seinen Privatgemächern musiziert haben wollte²⁹ – zeremoniell lohnend schien sie ihm offenbar nicht. Immerhin: Für die Öffnung der heiligen Pforte ließ er eine neue Komposition zu und nahm sie im Vorfeld ab. Da er die Zeit, die für das komplette Aufbrechen der Pforte nach seinem initialen Hammerschlag verging, nicht – wie von Burckard vorgeschlagen – schon mit der Zelebration im Inneren der Petersbasilika verbringen wollte, sondern draußen auf einem Stuhl wartete, hatten die Sänger immerhin Gelegenheit, die neue Komposition im Wechsel mit den von Burckard zusammengestellten Responsorialversen eine halbe Stunde lang immer wieder zu wiederholen. Ob und welchen Effekt das machte, hält Burckard nicht fest. Als es dann endlich soweit war und der Papst als erster durch die Pforte schreiten durfte, vergaß man indes, dass eigentlich er das dazu erklingende *Te Deum* hätte intonieren müssen. Das übernahmen dann die Sänger.

*

26 Burckard, Liber notarum (wie Anm. 3), Bd. 2, S. 176.

27 Burckard, Diarium (wie Anm. 3), Bd. 3, S. 180.

28 Vgl. dazu genauer die Beiträge von Jörg Bölling und Thomas Schmidt in diesem Band.

29 Burckard, Diarium (wie Anm. 3), Bd. I, S. 376.

Der gezielte Einsatz von Musik zu Repräsentationszwecken ist also durchaus eine bezeugte Realität: Doch ist Musik hier tatsächlich nicht das richtige Wort, ging es doch eher um Klänge und Töne, um akustische Präsenz, weniger um Artifizialität und Ästhetik. Konkretes Repertoire, ja spezifisch musikalische Qualitäten werden in den Quellen nie erwähnt. Was ästhetisch zählte, waren Lautstärke, Durchschlagskraft, die große Zahl und Varianz beteiligter Instrumente und die pure Tatsache, dass dort etwas spielte. Denn neben den Geräuschemomenten von Rufen und Akklamationen, von Glocken, Schüssen und Kanonen finden einzig die Fanfaren, die Blas- und Instrumentalmusik häufiger Erwähnung und dürfen insofern als zeremonial relevant gelten. Klangerscheinungen also, die in unseren Musikgeschichten nicht gerade prominent firmieren, für die wir keine kostbaren Handschriften, keine hochbezahlten Komponisten – dafür ausnehmend gut bezahlte Bläser – kennen und die eher mit dem Odium des Handwerksmäßigen behaftet sind. Und selbst, wenn wir von solchen (Ab-)Wertungen Abstand nehmen, hindert uns immer noch die mehr als lückenhafte Quellenlage daran, diese Bereiche musikalischer Performanz detailliert und in ihrem Wirkungskreislauf zu erschließen.³⁰

Die spezifische musikalische Qualität, die tatsächlich gespielten Stücke, das scheint – so jedenfalls drängt es sich bei der Lektüre der Diarien auf – eher etwas für den Moment, für die subjektive Rezeption, für die Steigerung des beabsichtigten Effekts gewesen zu sein, aber nichts, was man protokolларisch oder unter den Gesichtspunkten der Memoria für nützlich hielt. Diese mediale Übertragung – vom sinnlich-affektiv vereinnahmenden Ereignis zum Schriftdokument – gelang (noch) nicht.

*

Doch wie man die (Instrumental-)Musik unter dem Mantel der bloßen Klangfunktion für das Zeremonielle retten kann, wird auch niemand die polyphone Vokalmusik gänzlich in die zeremonielle Bedeutungslosigkeit verabschieden wollen. Das verbietet sich schon allein wegen des großen finanziellen Aufwands, der in die Kapellen und ihre Polyphonie-Spezialisten floss. Aber worin genau könnte ihre Funktion – jenseits der immer wieder bezeugten topischen, religiösen Funktion evozierter oder vertiefter Andacht

30 Auf dieses Problem wies zuletzt Laurenz Lütteken, *Die Musik der Renaissance*, Kassel usw. 2011, S. 93, hin.

– dann bestanden haben?³¹ Hier gilt es fein abzuwägen, wobei grundsätzlich zwei Erklärungsansätze perspektivenreich scheinen:

Der eine wäre die Elitenkonkurrenz: Offenkundig war es im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts nicht mehr möglich, fürstliche Statusansprüche zu stellen, ohne in das eigene Repräsentationskonzept auch eine Kapelle zu integrieren und in diese ostentativ viel Geld zu investieren.³² Die päpstliche Kapelle mit ihrer langen Tradition hatte hier einerseits Vorbildfunktion, andererseits musste sie mit der von den Fürstenhöfen in Neapel, Mailand und Ferrara entfalteten Dynamik mithalten und zugleich ein eigenes Profil bewahren.³³ Aufgrund der Exklusivität der *capellae papales* und ihrer Zutrittsbeschränkungen ist dann zweierlei klar: Repräsentationsstrategisch liegt der bekannte Fall einer effektvollen Koppelung von Kostspieligkeit und Exklusivität vor. Das teure Arcanum erhält durch die Zulassung handverlesener Gäste³⁴ – und Gesandte und Fürsten fungieren hier natürlich als direkte Konkurrenten im kulturellen Wettbewerb – sowie eine gewisse Zirkulation des Repertoires in Handschriften wenigstens so viel Öffnung, dass überhaupt der erwünschte Nimbus entstehen kann. Damit hängt, zweitens, zusammen, dass sich das Repertoire aufgrund seiner Artifizialität für öffentlichen Pomp nicht eignet und sich seine kommunikative Bedeutung sowieso nur einem sehr kleinen Kreis erschließen konnte. – Auch sonst ist die frühe Polyphonie ja Musik für enge, geradezu private Kreise, ob Kleriker, Bruderschaften, Fürstentreffen oder private Stiftungen.³⁵ – Dies wäre dann tatsächlich einmal eine Formfunktion, das bewusste Ausgestalten einer Nische, die repräsentationstechnisch vielleicht vergleichbar ist mit manch einer kaum merklichen Justierung in den Präzedenzen oder einem Schmuckdetail an der

31 Solche Antworten bleiben Žak, Cappella (wie Anm. 8) und Bölling, *Musicae utilitas* (wie Anm. 17), noch schuldig.

32 Für Fallbeispiele zur Entwicklung und Bedeutung fürstlicher Kapellen im 15. Jahrhundert siehe Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara 1400–1505. The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*, Oxford 1984, ²2009; Paul Merkley und Lora L. Mathews Merkley, *Music and Patronage in the Sforza Court*, Turnhout 1999 (Studi sulla storia della musica in Lombardia, 3). Grundlegend zu diesem Komplex Laurenz Lütteken, »Come nasce una cappella? L'istituzionalizzazione della musica nel Quattrocento«, in: *Corti rinascimentali a confronto. Letteratura, Musica, Istituzioni*, hrsg. von Barbara Marx u.a., Florenz 2003 (Quaderni della ressagna, 27), S. 13–25.

33 Zur Idee der Elitenkonkurrenz mittels kompetitiver Abgrenzung im Kunstsystem siehe Arnold Esch, *Kunstförderung im Italien des 15. Jahrhunderts. Fragen zwischen Geschichte und Kunstgeschichte*, Opladen 1997, S. 25f.

34 Schimmelpfennig, Funktion der Cappella Sistina (wie Anm. 21), S. 129.

35 Dazu etwa die von Reinhard Strohm zusammengetragenen Dokumente für Brügge: *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford 1985.

Kleidung. Das hieße aber auch, dass wir es mit einer repräsentativen Funktion zu haben, die außerhalb zeremonieller Zusammenhänge wirkt. Eine solche Tendenz zu einer bedingten, als Statusfunktion an Höfe und Fürsten rückgebundenen Autonomisierung höfischer Kunst kennt man auch sonst. Sie ist zeitgenössisch unter dem Begriff der *virtus* des Künstlers diskutiert worden.³⁶

Eine zweite Funktion ließe sich vielleicht aus den Bestimmungen Patrizis für das kuriale Zeremoniell ableiten: Er entwirft hier ein allgemeines, auf spezifischen Qualitäten fußendes Funktionsschema und hebt dabei neben Kriterien der Ordnung und der Gesittetheit auch auf Kennmarken wie »honor«, »reverentia« und »decus« ab, die schließlich zusammenwirken, um die »maiestas apostolica« bzw. die »gravitas et dignitas apostolice sedis« aufscheinen zu lassen³⁷ (ein weiteres, besonders deutliches Indiz für die innige Verbindung von Ritus mit Zeremoniell und Repräsentation). Es sind nun genau diese Aussagefunktionen, die bei Zeremonien außerhalb des Vatikans gerade auch die akustischen und musikalischen Mittel einlösen. Da in Rom, jedenfalls an der päpstlichen Kapelle, im Gegensatz zu manch anderen Kapellen in Europa Instrumente im Gottesdienst nicht erlaubt waren, wäre es immerhin denkbar, dass hier die Polyphonie sowie das besondere Repertoire der anlassbezogenen Motetten wenigstens ansatzweise für Ersatz sorgen konnten. Die Leerstellen im Zeremonialschrifttum lassen es als möglich erscheinen, dass der Impuls dazu tatsächlich von den Sängern und Komponisten selbst ausging. Ob sie – unzufrieden mit dem Status ihrer Kunst als Adiphoron, den internen Dynamiken ihrer Praxis und den Idealen der *virtus* folgend – eine Musik entwickelten, der schließlich auch zeremonielle Funktionen zuwachsen konnten?³⁸ Über eine Krise des Zeremoniells in Spätmittelalter und Renaissance ist ja häufig nachgedacht worden. Musik im emphatischen Sinne könnte hier – mittelfristig – die ästhetische Evidenz an die Stelle unverbindlicher werdender juristischer Wezensbehauptung gesetzt haben. Erst nach der Wende zum 16. Jahrhundert indes entwickelten Komponisten wie Heinrich Isaac eine musikalische

36 Britta Kusch-Arnhold, Joachim Poeschke und Thomas Weigel (Hrsg.), *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance*, Münster 2006; Jan de Jong u.a. (Hrsg.), *Virtus. Virtuosität en kunstliefhebers in de Nederlanden 1500–1700*, Zwolle 2003 (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 54). Für diesen Gedanken danke ich Jörg Bölling.

37 Patricius, *Ceremonial papal* (wie Anm. 3), S. 5.

38 Zu entsprechenden Entwicklungen im 16. Jahrhundert siehe Pietschmann, *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform* (wie Anm. 18), insbes. S. 49–72.

Oberflächenstruktur, die einem solchen Rezeptionsangebot in höherem Maße entgegenkam.

Doch auch hier zwingt die Quellenlage zu dem Schluss, dass das von den Komponisten damit gemachte Angebot fürs erste nicht aufgegriffen wurde, sondern auch Momente wie die Ehrung eines Ereignisses oder Festes durch eine neue, darauf gar direkt Bezug nehmende Komposition weiter den ephemeren, augenblickshaften und subjektiven Teilen des Zeremoniells zugerechnet wurden. Das eigentlich Musikalische an der Musik wäre also – wenigstens noch um 1500 – nicht zeremoniell, durchaus aber repräsentativ. Und daher rührt es dann wohl auch, dass man fast überall bessere Auskunft über sie erhält als in den Zeremonialtexten.

Thomas Schmidt-Beste

Die Verschriftlichung des Ephemeren
Zur Überlieferung von Gelegenheitsmusik
im Fondo Cappella Sistina

›Ephemer‹ – ›flüchtig‹ also, oder ›vergänglich‹: das ist jede Musik. Die Auseinandersetzung mit den komplexen Wechselwirkungen zwischen schriftlicher Fixierung und (ver)klingendem Vollzug hat von jeher die Musikwissenschaft und -ästhetik beschäftigt; hierin stellen Motetten der Renaissance keine Ausnahme dar, aber auch keinen Sonderfall, mit dem es sich eigens zu befassen lohnte. Neben der intrinsischen Vergänglichkeit jeder Musik gibt es aber auch noch die funktionale oder usuelle: Selbst eine Komposition, die als schriftlich fixierte *res facta* – oder auch als *opus perfectum et absolutum* im Sinne von Nikolaus Listenius, was für diesen gleichfalls nicht mehr hieß als eben die Reifizierung einer Komposition durch Verschriftlichung, die deren Überleben auch nach dem Tod des Schöpfers zumindest potentiell gewährleistet¹ – lief und läuft Gefahr, außer Gebrauch und demzufolge in Vergessenheit zu geraten. Dies galt allemal in einer Epoche, in der die Verweildauer auch einer *res facta* in der tatsächlichen musikalischen Praxis selten mehr als eine Generation betrug – man denke an das vielbemühte Diktum von Johannes Tinctoris aus dem *Liber de arte contrapuncti* von 1477, dass keine mehr als 40 Jahre alte Komposition einem musikalisch gebildeten Menschen noch hörenschrift sei.² Die permanente Aktualisierung des Repertoires durch neue Musik und die damit einhergehende Verdrängung der älteren Musik aus dem Bewusstsein der Zeitgenossen bedeutete bestenfalls deren Verschwinden im Bücherschrank, schlimmstenfalls (und angesichts

1 »Poetica, quae neque rei cognitione, neque solo exercitio contenta, sed aliquid post laborem relinquit operis, ueluti cum à quopiam Musica aut Musicum carmen conscribitur, cuius finis est opus consummatum et effectum. Consistit enim in faciendo siue fabricando, hoc est, in labore tali, qui post se etiam, artifice mortuo opus perfectum et absolutum relinquit.« *Musica Nicolai Listenii ab authore demum recognita multisque novis regulis et exemplis adaucta*, Nürnberg 1549, fol. a3^v.

2 »Neque quod satis admirari nequeo quippiam compositum nisi citra annos quadraginta extat quod auditu dignum ab eruditis existimetur.« Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, in: *Johannis Tinctoris Opera theoretica*, Bd. 2, hrsg. von Albert Seay, Rom 1978 (Corpus scriptorum de musica, 22,2), S. 12. Vgl. Rob C. Wegman, »Johannes Tinctoria and the ›New Art‹«, in *Music & Letters* 84 (2003), S. 171–188.

der spärlichen Überlieferungslage offenbar üblicher) ihre Vernichtung.

Das Repertoire, dem sich dieser Beitrag widmet, ist aber darüber hinaus in noch stärkerer Weise ›vergänglich‹ oder ›kurzlebig‹. Es handelt sich um die Eintagsfliegen der Renaissancemusik: die Zeremonialkompositionen, die als ›anlassbezogene‹ Stücke, um den von Laurenz Lütteken etablierten Terminus aufzugreifen,³ gerade durch ihre Einmaligkeit und nicht durch ihre Wiederverwendbarkeit definiert sind. Der praktische Nutzen einer Hochzeits-, Begräbnis- oder Krönungskomposition, ihre ›Verwendbarkeit‹ im Sinne tatsächlichen Erklingens, erschöpft sich in einem einzigen, spezifischen und damit unwiederholbaren Ereignis. Was wäre der Grund, solche Kompositionen überhaupt der Nachwelt zu überliefern? Viele, wahrscheinlich sogar die allermeisten Gelegenheitsmusiken der Vormoderne sind in der Tat verloren – nicht weil die sie enthaltenden Quellen nicht mehr existieren, sondern weil sie nie die Schriftform fanden. Wie Edmund A. Bowles, Sabine Žak, Silke Leopold und andere dargelegt haben, bezog ein erheblicher Teil der Fest- und Zeremonialmusik ihren Wesensgrund gerade daraus, dass sie ›deutlich‹ war, und das hieß in erster Linie laut und einfach: Fanfaren, Akklamationen etc.⁴ Diese Musik bedurfte der Schriftlichkeit nicht, und so kennen wir sie auch fast ausschließlich aus Beschreibungen und Abbildungen.

Dies ist aber bekanntlich nur die eine Seite der Medaille: Herrscherlob ließ sich auch subtiler in Musik gießen, Eindruck ließ sich nicht nur durch Lautstärke schinden, sondern auch durch kompositorische Kunstfertigkeit, vergleichbar den zeitgleich in viel höherer Zahl entstehenden panegyrischen Gedichten der humanistischen Hofpoeten. Das intendierte Publikum ist in diesem Falle nicht die große Öffentlichkeit, die den entsprechenden Festivitäten beiwohnte, sondern die ›Kenner‹ und der im Idealfall musikliebende und daher entsprechend zu beeindruckende Adressat selbst. Im Extremfall war es möglich (und tat der ›Effektivität‹ der Ereignisses auch keinen Abbruch), dass eine solche Komposition überhaupt nicht – oder nicht von allen Anwesenden – real gehört werden konnte, etwa im Falle einer in einer Prozession mitmarschierenden Sängerkapelle, deren Kontrapunkt wohl

3 Laurenz Lütteken, *Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette*, Hamburg und Eisenach 1993 (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster, 4), S. 154–161.

4 Edmund A. Bowles, *Musikleben im 15. Jahrhundert*, Leipzig 1977 (= Musikgeschichte in Bildern, III/8); Sabine Žak, *Musik als ›Ehr und Zier‹ im mittelalterlichen Reich. Studien zur Musik im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell*, Neuß 1979; Silke Leopold, »Der politische Ton. Musik in der öffentlichen Repräsentation«, in: *Politische Öffentlichkeit im Spätmittelalter*, hrsg. von Martin Kintzinger und Bernd Schneidmüller, Ostfildern 2011 (Vorträge und Forschungen, 75), S. 21–40.

zwangsläufig im allgemeinen Geräuschpegel untergegangen sein musste;⁵ was zählte, war die Huldigungsgeste, die ebenso der Selbstvergewisserung des Komponisten und/oder Textdichters wie der eigentlichen Beglückung des Adressaten diente.

Die hier zur Debatte stehenden Kompositionen sind dementsprechend, wie Ludwig Finscher und andere dargelegt haben,⁶ anders als die Akklamationen im Gegenteil gerade die anspruchsvollsten und komplexesten ihrer Zeit, nehmen in der relativen Gattungshierarchie einen Spitzenplatz ein: bis etwa 1450 isorhythmische Motetten, danach Tenormotetten. Die Zeremonialmusik ist mit diesen Untergattungen aufs engste assoziiert, bis zu dem Punkt, dass sich Funktion und Satztechnik fast völlig überschneiden. Die Spätblüte der isorhythmischen Motette in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist weitestgehend an entsprechende Anlässe gebunden; die sie ablösende Tenormotette erscheint zunächst in vielfältigen funktionalen Kontexten, während ab dem zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts wiederum nur noch Huldigungsmotetten Tenormotetten sind. Die Attraktivität dieser beiden Gattungen – abgesehen von dem Konservatismus der Textur, der ihnen eine gewisse archaische Würde verleiht – liegt wohl vor allem darin begründet, dass erstens in dem komplexen und vielschichtigen Cantus-firmus-Satz die Kunstfertigkeit des Schöpfers besonders deutlich wird, und dass zweitens neben der sich oft in großen Steigerungen bündelnden Vielstimmigkeit doch auch akustische Prachtentfaltung nicht fehlt, wie etwa das fünfstimmige *Ecclesiae militantis* Dufays oder einige Generationen später die klangprächtigen sechsstimmigen Festmotetten Heinrich Isaacs und Ludwig Senfls belegen.⁷ Aber letztlich überwiegt doch die *subtilitas* der Cantus-firmus-Bearbeitung und der Mehrtextigkeit, die zudem die Erzeugung eines vielfältigen semantischen Beziehungsgeflechts zwischen Adressaten und Anlass mit ent-

5 Ebda., S. 24f.

6 Vgl. Ludwig Finscher, »Von der isorhythmischen Motette zur Tenormotette«, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, Laaber 1989 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 3), S. 306–324.

7 Zu Heinrich Isaac vgl. Thomas Schmidt-Beste, »Stil und Struktur in den Tenormotetten Heinrich Isaacs«, in: *Heinrich Isaac*, München 2010 (Musik-Konzepte, 148/149), S. 65–88; Melanie Wald, »Between Heaven and Earth: Some Thoughts on Possible Semantics of the Cantus Firmus Motet«, in: *The motet around 1500: On the relationship between imitation and text treatment?*, hrsg. von Thomas Schmidt-Beste, Turnhout 2012 (Collection »Épitome musical«), S. 545–569. Zu Senfl vgl. Adam Gilbert, »Ludwig Senfl's Sancte pater divumque and his Musical Patrimony«, in: *dass.*, S. 429–443; Thomas Schmidt-Beste, »Ludwig Senfl und die Tradition der Cantus-Firmus-Motette«, in: *Senfl-Studien I*, hrsg. von Stefan Gasch, Birgit Lodes und Sonja Tröster, Tutzing 2012 (Wiener Forum für Ältere Musikgeschichte, 4), S. 269–305.

sprechender theologisch-symbolischer Unterfütterung nicht nur ermöglicht, sondern geradezu einfordert. Diese Art der Huldigung ist beim Hören nicht unmittelbar nachvollziehbar, damit aber nicht weniger bedeutungsvoll.⁸

Eine solche Komposition ist natürlich in jedem Fall eine *res facta* – sie bedarf der Schriftform auf allen Ebenen: bei ihrer Erschaffung, bei ihrer klingenden Realisierung (da beim besten Willen nicht aus dem Gedächtnis gesungen denkbar), und bei ihrer Überlieferung für die Nachwelt. Und es ist der letzte dieser drei Aspekte, der uns im Weiteren beschäftigen soll: Wo, warum und zu welchem Zweck sind Zeremonialmusiken überhaupt aufgezeichnet – ganz generell und speziell im Kontext päpstlicher Zeremonien? Denn obgleich – wie erwähnt – die Schriftform eine notwendige Voraussetzung dieser Kompositionen ist, könnte man meinen, dass ihre durch die Einmaligkeit der Verwendbarkeit doch stark eingeschränkte Funktionalität einer dauerhaften Überlieferung eigentlich entgegen stünde. In Musikhandschriften oder Musikdrucken, die vor allem dem Zweck dienen, Repertoire für die regelmäßige musikalische Praxis vorzuhalten, wäre eine Komposition, die streng genommen nur zu einer Zeit an einem Ort erklingen kann – eine Zeit zudem, die zwangsläufig in der Vergangenheit liegt –, eigentlich fehl am Platze. So sind es, allgemein gesprochen, vor allem zwei andere Quellentypen, in denen sich entsprechende Kompositionen in mehr als zufälliger Überlieferung befinden – beides Typen, in denen der Gebrauchsaspekt nicht im Vordergrund steht, sondern vielmehr der der *memoria*:⁹ retrospektive Sammlungen und unmittelbar der spezifischen Kommemoration eines Anlasses, eines Ortes oder einer Person gewidmete Spezialquellen.

In der Überlieferung der Renaissance-Polyphonie vor dem Ende des 15. Jahrhunderts ist der Typus des Kodex, der mehr oder weniger lange zurückliegendes Repertoire zusammenführt und aufbewahrt, und deren praktischer Nutzen weit weniger offensichtlich ist als der sich darin dokumentierende Sammeleifer, die Regel.¹⁰ Die bekanntesten Beispiele sind die oberitalienischen Sammelkodizes *Oxford 213* (GB–Ob, Can. Misc. 213), *Bologna Q15* (I–Bc, Q15) sowie nördlich der Alpen der *Kodex St. Emmeram* (D–Mbs, Ms. mus. 14274). Selbst die ›Trienter Kodizes‹, obwohl in einer Kathedralbibli-

8 Melanie Wald, *Between Heaven and Earth* (wie Anm. 7), S. 547–558; Lütteken, *Guillaume Dufay* (wie Anm. 3), S. 369–379 (»Tenor und Symbol«).

9 Vgl. die Beiträge in *Memoria als Kultur*, hrsg. von Otto Gerhard Oexle, Göttingen 1995 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 121); auch Jan-Dirk Müller, *Gedechtnus. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I.*, München 1982; Laurenz Lütteken, *Musik der Renaissance*, Kassel etc. 2011, S. 188–195.

10 Vgl. ebda., S. 108–115.

othek erhalten und von den beiden Hauptschreibern Johannes Lupi und Johannes Wisner zumindest teilweise auch vor Ort kompiliert, sind Sammelstücken unterschiedlichsten Repertoires ohne systematischen Funktionsbezug und schon aus notations- und layoutpragmatischen Gründen kaum unmittelbar zur praktischen Aufführung geeignet.¹¹ Fast alle der erhaltenen Zeremonialkompositionen der ersten beiden Jahrhundertdrittel sind in solchen Kompilationen aufgezeichnet, und das ist auch nicht weiter überraschend: Die Motivation ist hier offenbar gerade nicht die Wiederverwendbarkeit, jedenfalls nicht im ursprünglich intendierten Kontext (klingende Vergegenwärtigung im privaten Kreise ist natürlich immer eine Option), sondern das ›Haben wollen‹, sei es aus rein musikalischem Interesse oder um durch den lesenden oder singenden Nachvollzug der Musik aus der schriftlichen Aufzeichnung des jeweiligen Anlasses zu gedenken, gewissermaßen retrospektiv stellvertretend an ihm teilzunehmen. So macht es auch nichts, dass in den Zeremonialmotetten Dufays und anderer ganz unverblümt der Name des Komponisten und des Widmungsträgers genannt ist – da die Musik gewissermaßen ›kontextfrei‹ überliefert ist und eine Wiederbelebung im Rahmen eines wie auch immer gearteten liturgischen Zeremoniells ohnehin nicht denkbar war, konnte auch die Erwähnung von Päpsten und Kaisern nicht gegen etwaige Vorstellungen von Anstand und Dekorurn verstoßen.¹² Im Gegenteil waren diese Nennungen wohl dazu angetan, die Funktion der privaten *commemoratio* und Teilhabe noch zu verstärken.

Auch noch um 1500 sind Zeremonialmotetten vorzugsweise in diesen ›Privatsammlungen‹ und nicht in den Chorbüchern der Institutionen überliefert – dem *Leopold-* (D–Mbs mus. 3154) und *Apel-Kodex* (D–LEu 1494), *Berlin 40021* oder dem *Kodex Segovia* (E–SE s.s.). Folgerichtig ist die große Festmotette Heinrich Isaacs zum Konstanzer Reichstag von 1507, *Sancti spiritus – Imperii proceres*, ausgerechnet in einer so vergleichsweise marginalen und optisch wenig einnehmenden Quelle wie den Notizbüchern des Basler Lateinlehrers Felix Salzmann oder Salandronius erhalten (heute CH–Bu, F.IX.55).¹³ So spezifisch wie ihr streckenweise sehr weltlicher Text auf

11 Vgl. Reinhard Strohm, »Trienter Codices«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Zweite Auflage*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 9, Kassel etc. 1998, Sp. 801–812.

12 Vgl. Klaus Pietschmann, *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform. Die päpstliche Sängerkapelle und ihr Repertoire im Pontifikat Papst Pauls III. (1534–1549)*, Città del Vaticano 2007 (Cappellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta, 11), S. 68–70.

13 Vgl. John Kmetz, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Katalog der Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts. Quellenkritische und historische Untersuchung*, Basel 1988, S. 176–180. Vgl. auch Thomas Schmidt-Beste, »Die humanistische Staatsmotette – Probleme und

Kaiser Maximilian I. und die Reichsstände ausgerichtet ist, ist eine Wiederverwendbarkeit ausgeschlossen; das Interesse eines Schweizer Humanisten, der dem Reichstag möglicherweise sogar persönlich beiwohnte, am Text wie an dessen Vertonungsart im Stil einer ›Pseudo-Humanistenode‹ ist dagegen völlig logisch. Rätselhafter ist da schon eher die konkordante Überlieferung derselben Komposition in einer Gebrauchshandschrift für die St. Annenkirche im erzgebirgischen Annaberg (heute D–DI 1/D/505) inmitten liturgischen Repertoires; möglicherweise saß der Kompilator bzw. Schreiber, da die Motette mit dem Text- und Melodiezitat der Notker-Sequenz zum Pfingstsonntag beginnt, dem Mißverständnis auf, es handle sich um eine Choralparaphrase, wie sie Isaac auch (streng versgebunden) als Teil der Pfingstmesse im *Choralis Constantinus* vertont hatte.

Im frühen mehrstimmigen Druck ab 1500 findet sich Entsprechendes vor allem in Sammeldrucken, die oft ähnlich wie die Handschriften multifunktionales Mischrepertoire enthalten (wenn auch stärker nach Gattungen differenziert), wiewohl nicht nach dem Geschmack und den Interessen einer Einzelperson zusammengestellt, sondern nach verlegerischen bzw. Marktkriterien. Gerade in Motettendrucken war der Einschluss der ein oder anderen auf einen bedeutenden Anlass verweisenden Komposition sicher ein verkaufsfördernder Faktor, da ein solches Stück die Käufer, wenn auch nur sehr indirekt, an dem fraglichen Ereignis teilhaben ließ. Vor allem Drucke, die sich auf größer dimensioniertes, vielstimmiges Repertoire konzentrierten, das wie erwähnt das bevorzugte Medium der Zeremonialkomposition war, enthalten zahlreiche solcher Motetten, etwa der von Ludwig Senfl herausgegebene *Liber Selectarum Cantionum* (Augsburg: Grimm & Wirsung, 1520) oder Petruccis *Motetti a cinque numero xviii* (Venedig 1508).

Die zweite Quellenkategorie, in der Zeremonialkompositionen nicht nur ein Bestandteil unter vielen möglichen, sondern konstitutiv sind, ist – wie erwähnt – die der spezifischen Kommemoration eines Ereignisses gewidmete: entweder als Geschenk zum Verbleib beim Adressaten bestimmt oder als ›Souvenir‹ der erinnernden Anteilnahme derer dienend, die dem Anlass beigewohnt hatten (vergleichbar etwa dem heutigen Besucher eines Popkonzertes, der sich noch vor Ort die zugehörige CD kauft), wenn auch unter Umständen nur im Geiste. Solche Quellen sind allerdings im Bereich der Musik allerdings bedauernswerterweise wenig zahlreich, allemal im Gegen-

Möglichkeiten der Edition alter Musik«, in: *Produktion und Kontext. Beiträge der Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition im Constantijn Huygens Instituut*, Den Haag, 4. bis 7. März 1998, hrsg. von H. T. M. van Vliet, Tübingen, 1999, S. 91–109.

satz zur bildenden Kunst oder zur Literatur, wo kaum eine Krönung, Fürstenhochzeit, Trauerfeier etc. verging, ohne dass des Anlasses ausführlich in Text und Bild gedacht wurde – nach der Mitte des 15. Jahrhunderts auch zunehmend in gedruckter Form.

Im Kontext eines Aufsatzes zum päpstlichen Hof bezeichnend ist hier der *Medici-Kodex* von 1518;¹⁴ wie mittlerweile als sicher gelten kann, handelt es sich hierbei um ein Geschenk Leos X. an seinen Neffen Lorenzo anlässlich von dessen Hochzeit mit Madeleine de la Tour d’Auvergne.¹⁵ Aber selbst dieser ›klare Fall‹ sperrt sich in zweierlei Hinsicht gegen die umstandslose Zuordnung als Memorialobjekt. Nicht nur wurde die Arbeit am Kodex, wie Joshua Rifkin herausgearbeitet hat, wohl schon lange vor der Hochzeit begonnen und erst nachträglich durch die Neuordnung und Ergänzung des Repertoires umfunktioniert und mit dem berühmten Akrostichon als Geschenk ›verpackt‹.¹⁶ In unserem Kontext noch wichtiger ist die (mit der ersten zusammenhängende) Beobachtung, dass das enthaltene Repertoire zwar in der einen oder anderen Weise für das junge Paar bedeutungsvoll oder zumindest anspielungsreich war, es sich aber an und für sich um ›ganz normale‹ Motetten aus dem Umfeld der päpstlichen Kapelle oder der »cantori segreti« Leos X. handelte, partiell von einem Kapellschreiber kopiert und mit zahlreichen Konkordanzen zu den dortigen Handschriften – ohne eine einzige auf einen kurialen Anlass bezogene Komposition, die *nur* in diesem Kontext sinnvoll gewesen wäre (im Gegenteil sind Moutons *Exalta regina Galliae* und Moulus *Fiere attropos* auf den französischen Hof gemünzt).¹⁷ Dasselbe gilt auch für die Produkte der Schreiberwerkstatt des Petrus Alamire und seiner Vorgänger am habsburgisch-burgundischen Hof in Mechelen, die als anlassbezogene Geschenke zahlreiche europäische Höfe erreichten.¹⁸ Während Heraldik und Bildschmuck oft eine sehr genaue Bestimmung des oder der Adressaten zulassen, ist das Repertoire keineswegs im selben

14 *The Medici Codex of 1518. A Choirbook of Motets Dedicated to Lorenzo de' Medici, Duke of Urbino*, hrsg. von Edward E. Lowinsky, 3 Bde., Chicago/London 1968 (Monuments of Renaissance Music, 3–5).

15 Vgl. zusammenfassend Joshua Rifkin, »The Creation of the Medici Codex«, in: *Journal of the American Musicological Society* 62 (2009), S. 517–570.

16 Vgl. ebda., S. 551–565.

17 Vgl. Richard Wexler, »The Repertory in the Medici Codex«, in: *The motet around 1500: On the relationship between imitation and text treatment?*, hrsg. von Thomas Schmidt-Beste, Turnhout 2012 (Collection »Épitome musical«), S. 473–484: S. 474.

18 Vgl. *The Treasury of Petrus Alamire. Music and Art in Flemish Court Manuscripts, 1500–1535*, hrsg. von Herbert Kellman, Ghent/Amsterdam 1999.

Maße determiniert: Es überwiegen Vertonungen des *Ordinarium Missae* mit generischen Cantus firmi, vorzugsweise aus der Feder des habsburgischen Hofkomponisten Pierre de La Rue, was den Fokus mehr auf die Selbstdarstellung des Auftraggebers als auf den Schenkungsanlass bzw. den Beschenkten lenkt.¹⁹ Selbst dort, wo man annehmen darf, dass das Repertoire im Blick auf den Rezipienten zusammengestellt wurde, wie etwa im Motettenkodex GB-Lbl Royal 8.g.vii, dessen heraldischer Schmuck ihn eindeutig als Geschenk für Heinrich VIII. von England und Katharina von Aragon ausweist und in dessen zweiter Motette *Adiutorium nostrum* die beiden Widmungsträger sogar namentlich genannt sind, ist der Personenbezug zwar eindeutig, aber (angesichts des Fehlens von erklärenden Paratexten oder konsistentem Anlassbezug des Repertoires) doch so unspezifisch, dass sich die Wissenschaft bis heute über den genauen Anlass und die genaue Funktion uneins ist.²⁰

In einem der wenigen musikalischen Drucke der Zeit, die ein spezifisches Ereignis zelebrieren, ist der Kontextbezug der enthaltenen Kompositionen ähnlich schwach: die *Lofzangen ter ere van Keizer Maximiliaan en zijn kleinzoon Karel den Vijfden*, die die Antwerpener Liebfrauenbruderschaft im Jahr 1515 anlässlich des feierlichen Einzugs von Maximilian I. und seinem Sohn, dem Thronfolger Erzherzog Karl (später Karl V.) herausgegeben hatte.²¹ Auch hier steht die Funktionalität des Druckes außer Zweifel, allemal was den Bildschmuck und die Texte betrifft – aber bei der Musik, obgleich sie quantitativ den Löwenanteil des Druckes ausmacht, handelt es sich um zwei durchaus generische Marienmotetten aus der Feder des Organisten der Bruderschaft (und Sohns des Herausgebers Petrus de Opitiis), Benedictus de Opitiis: *Sub tuum praesidium* und *Summae laudis o Maria*. Echte musikalische Memorialdrucke erscheinen erst später und auch dann nur selten, wie etwa die *Déclaration des triumphantz honneurs* zum Einzug Karls V. in Cambrai 1540 (mit Jean Courtois' *Venite populi terrae*) oder der fünfte Band von Pietro Giovanellis *Novus Thesaurus Musicus* (1568, bei Gardano in Venedig) mit einer Reihe von Zeremonialmotetten für den Habsburgerhof.²²

19 Vgl. Eric Jas, »The Repertory of the Manuscripts«, in: ebda., S. 28–34.

20 Vgl. zuletzt Richard Sherr, »Marriage, Divorce, *The Aeneid*, Henry VIII, Catherine of Aragon and a Manuscript of Motets«, in: *Sleuthing the Muse: Essays in Honor of William F. Prizer*, hrsg. von Kristine K. Forney und Jeremy L. Smith, Hillsdale 2012 (Festschrift Series, 26), S. 65–84.

21 Dumitrescu, Theodor, *The early Tudor court and international musical relations*, Aldershot 2007, S. 142–144.

22 *Novi thesauri musici a Petro Ioannello collecti volumen V*, hrsg. von Albert Dunning, o.O. 1974 (Corpus Mensurabilis Musicae, 64).

Wenn sich die Lage somit schon insgesamt nicht als rosig darstellt, dann kann man sich vorstellen, dass sie das am Papsthof noch weniger ist. Hier kommen mehrere Faktoren zusammen, die die Überlieferung von anlassbezogenen Zeremonialmotetten eher erschweren als begünstigen. Zum einen ist, wie vor allem Klaus Pietschmann herausgearbeitet hat, das Selbstverständnis sowohl der Cappella als auch des Papsttums an sich ab dem späten 15. Jahrhundert nicht dazu angetan, dem Pontifex persönlich in Musik zu huldigen.²³ Das hat nichts damit zu tun, dass sich die Renaissance-Päpste nicht gerne feiern ließen – im Gegenteil ist entsprechende Panegyrik in Wort, Bild und auch Ton im 15. und 16. Jahrhundert ausgesprochen reich, schlägt sich in musikalischer Hinsicht allemal in den Festen und Prozessionen nieder, was vor allem für die Medici-Päpste reich belegt ist.²⁴ Hierbei handelt es sich jedoch um Anlässe, die zwar im weiteren Sinne Teil des Zeremoniells sein mochten, sich aber außerhalb der Kirchenmauern vollzogen; dort agierte der Papst mehr als Renaissancefürst denn als Hüter des Glaubens, und die Regeln waren offenbar lockerer. Was dagegen das liturgische Zeremoniell im engeren Sinne betraf, so stand der Papst bei bestimmten Anlässen (zumal bei seiner Krönung) durchaus im Mittelpunkt, und dies schlägt sich bekanntermaßen auch musikalisch nieder, in Form von Akklamationen und bestimmten liturgischen Gesängen.²⁵ Aber was gefeiert wird, ist in diesem Kontext eben das Amt und nicht die Person.²⁶

Die Sänger mochten somit zwar an den »externen« päpstlichen Feiern mitwirken (hierzu weiter unten noch mehr), aber dies geschah doch außerhalb ihrer eigentlichen Amtspflicht – der Ausgestaltung der päpstlichen Liturgie; und das mehrstimmige Repertoire, das sie ab dem späten 15. Jahrhundert zu sammeln begannen, spiegelt zu ganz überwiegenden Teilen diese Fokussierung auf den Gottesdienst wider. Es handelt sich diesbezüglich um Quellen des »neuen Typs«, der generell mit der flächendeckenden Etablierung festangestellter und substantieller Sängerkollegien in ganz Europa gegen Ende des 15. Jahrhunderts einherging: Handschriften, deren primäre Funktion nicht das retrospektive Sammeln war, sondern die Kompilation

23 Vgl. Pietschmann, Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform (wie Anm. 12), passim.

24 Vgl. Anthony M. Cummings, *The politicized muse. Music for Medici festivals, 1512–1537*, Princeton 1992.

25 Vgl. Jörg Bölling, *Das Papstzeremoniell der Renaissance. Texte – Musik – Performanz*, Berlin etc. 2006 (Tradition – Reform – Innovation. Studien zur Modernität des Mittelalters, 12), S. 196–210.

26 Vgl. ebda., S. 260–263.

und Bereithaltung mehrstimmigen Repertoires zur regelmäßigen Verwendung im Gottesdienst.²⁷

Daneben allerdings spielte auch in der päpstlichen Kapelle die korporative Selbstvergewisserung im Sinne einer *memoria* durchaus keine geringe Rolle. Bekannt und vielkommentiert ist der Umstand, dass das Sängerkollegium eifrig über sein Privileg wachte, selber darüber entscheiden zu dürfen, was in die Bücher kopiert wurde – »Scriptor capelle non scribat in libris nisi musica per collegium approbata«, heißt es bekanntlich noch 1564,²⁸ und Jeffrey Dean schreckte 1997 die Fachwelt mit der provokativen (und heftigen Widerspruch auslösenden) These auf, die Cappella sänge im Grunde nur für sich selbst.²⁹ Wiewohl Dean hier sicher überspitzt, führte das Bewusstsein eines »eigenen« Repertoires doch dazu, dass sich einmal aufgenommene Kompositionen oft ungewöhnlich lang im Gebrauch hielten, insbesondere wenn der Komponist selbst Kapellmitglied gewesen war,³⁰ und andererseits dazu, dass auch die Bücher selbst als physische Manifestationen dieses Anspruchs eifrig gehütet wurden: Was zunächst wohl weitgehend in Einzellagen oder Faszikeln genutzt wurde,³¹ wurde später in großen Bänden zusammengefasst und sorgsam aufbewahrt. Insofern als die Cappella damit der Vergänglichkeit ihres Repertoires – und damit ihrer eigenen Vergänglichkeit – Einhalt zu gebieten versuchte, war die potentielle Langlebigkeit der ausgewählten Stücke ein noch wichtigeres Kriterium als anderswo. Und diese korporative Gedächtnispflege manifestiert sich eben auch im Aufheben von

27 Vgl. Adalbert Roth, »Liturgical (and Paraliturgical) Music in the Papal Chapel towards the End of the Fifteenth Century: A Repertory in Embryo«, in: *Papal Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, hrsg. von Richard Sherr, Oxford 1998, S. 125–137; Jeffrey Dean, »The Evolution of a Canon at the Papal Chapel: The Importance of Old Music in the Fifteenth and Sixteenth Centuries«, in: *ibid.*, S. 138–166.

28 Richard Sherr, »Clement VII and the Golden Age of the Papal Choir«, in: *The Pontificate of Clement VII. History, Politics, Culture*, hrsg. von Kenneth Gouwens and Sheryl E. Reiss, Aldershot 2005, S. 227–247; auch Pietschmann, *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform* (wie Anm. 12), S. 183 und 362.

29 Jeffrey J. Dean, »Listening to Sacred Polyphony c. 1500«, in: *Early Music* 25 (1997), S. 611–636.

30 Vgl. Dean, *The Evolution of a Canon at the Papal Chapel* (wie Anm. 27), S. 150–154.

31 Die Idee des »fascicle manuscript« geht zurück auf Charles Hamm, »Manuscript Structure in the Dufay Era«, in: *Acta Musicologica* 34 (1962), S. 166–184; für die diesbezügliche Praxis der päpstlichen Kapelle vgl. v.a. Adalbert Roth, »Die Entstehung des ältesten Chorbuches mit polyphoner Musik der päpstlichen Kapelle: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondo Cappella Sistina, Ms. 35«, in: *Gestalt und Entstehung msikalischer Quellen in 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. von Martin Staehelin, Wiesbaden 1998 (Quellenstudien zur Musik der Renaissance, 3; Wolfenbütteler Forschungen, 83), S. 43–63.

als besonders interessant oder wichtig angesehenen Kompositionen: Hier wirkt das alte Prinzip der Sammelhandschrift noch nach, vor allem in den frühen Handschriften bis etwa 1520, im Unterschied zu den späteren Kodizes, die zunehmend rein funktional ausgelegt sind. Bei solchen ›interessanten Einzelstücken‹ kann es sich zumindest potentiell um päpstliche Huldigungsmusik handeln.

Der Sammel-Impetus lässt sich sehr klar schon in den beiden frühesten zweifelsfrei in der und für die Cappella kompilierten Handschriften erkennen, Capp. Sist 35 (ca. 1487–1495) und Capp. Sist. 15 (c. 1495–1497). In beiden ist dem liturgischen und damit im Sinne eines Personenbezugs ›neutralen‹ Repertoire jeweils eine Gruppe von liturgisch nicht unmittelbar gebundenen Motetten zugesellt, die hinsichtlich der ›Wahlfreiheit‹ der Sänger interessante Aufschlüsse erhoffen lassen (siehe Tabelle 1 im Anhang). In Capp. Sist. 35 ist der entsprechende Prozess auch kodikologisch nachvollziehbar: Zu dem Hauptkorpus, der ausschließlich Vertonungen des Ordinarium Missae umfasst, treten eine Reihe von Einzellagen hinzu, die über einen Zeitraum von etlichen Jahren von verschiedenen Kopisten ingrossiert und offenbar einzeln aufbewahrt und verwendet wurden, bevor sie dem ansonsten kompletten Kodex Mitte der 1490er Jahre beigegeben wurden.³² Hier sind neben weiteren Messteilen und vier Vertonungen des Aschermittwochs-Tractus *Domine non secundum* – als Fixpunkt in der Liturgie unter prominenter Beteiligung des Papstes³³ – insgesamt sechs Motetten verzeichnet, allein vier davon in einem Anhang, der ausschließlich Werken von Marbrianus de Orto gewidmet ist, Kapellmitglied von 1483 bis etwa 1499.³⁴

Bis auf die Friedensmotette *Da pacem* handelt es sich ausschließlich um marianisches Repertoire, was angesichts des Umstandes, dass die Sixtinische Kapelle der Jungfrau dediziert ist, nicht weiter überrascht. Bei dem fünfstimmigen *Salve regis mater* handelt es sich aber, wie in der Forschung schon mehrfach bemerkt, nicht um eine gewöhnliche Marienmotette. Obwohl sie in der Handschrift keinem Komponisten zugeschrieben ist, sprechen ihr tiefer Ambitus (F1-F2-F3-C4-C2) und ihre Positionierung in einem sonst nur de Ortos Werke enthaltenden Anhang (in der zweiten Version auch zu-

32 Vgl. Adalbert Roth, Die Entstehung des ältesten Chorbuches (wie Anm. 31). Siehe auch Jesse Rodin, *Josquin's Rome: Hearing and Composing in the Sistine Chapel*, Oxford 2013, S. 108–117.

33 Vgl. Richard Sherr, »Illibata Dei Virgo Nutrix and Josquin's Roman Style«, in: *Journal of the American Musicological Society* 41 (1988), S. 434–464: S. 455–462.

34 Vgl. Klaus Pietschmann, »Orto, Marbrianus de«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Zweite Auflage*, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 12, Kassel etc. 2004, Sp. 1440–1443.

sammen mit seinem *Da pacem* kopiert) dafür, dass sie vom selben Komponisten stammt, und dies wird in der Literatur auch einhellig akzeptiert.³⁵ Ferner weist ihr Text sie eindeutig als anlassbezogen aus. Der Cantus firmus »Hic est sacerdos magnus« – als Alleluia-Vers aus dem *Commune unius confessoris pontificis*³⁶ wird in der *secunda pars* auf »Hic est sacerdos magnus Alexander quem coronavit dominus« erweitert, und der Außenstimmtext verweist gleichfalls auf Alexander als Stellvertreter des Schlüsselbewahrs (= Petrus): »ut quam vices clavigeri ministrare celestis Alexandrum«. De Orto setzt die kompositorischen Mittel der Tenormotette ebenso geschickt wie kunstvoll ein, um den Personenbezug des sich darin dokumentierenden Entstehungsanlasses – die Krönung des Borgia-Papstes Alexander VI. am 26. August 1492 – so deutlich wie möglich hervortreten zu lassen. Die *secunda pars*, insgesamt gattungsüblich deklamatorischer als die *prima pars*, beginnt mit einer fast rein homophonen Akklamation in den Außenstimmen »Nostros ergo suscipe« – ein Bitruf, der sich retrospektiv nicht nur an die Jungfrau, sondern auch an den lebenden Adressaten gerichtet verstehen lässt. Ferner disponiert er den zweiten Melodiedurchlauf nochmals in zwei getrennte Abschnitte, deren erster mit »Alexander« endet (siehe Notenbeispiel 1). Während der Pfundnoten-Cantus firmus ansonsten zwar die kontrapunktische und symbolische Grundlage des Satzes bildet, aber kaum im Sinne eines textvermittelnden Gesangs nachvollziehbar ist, tritt das Wort somit hier nicht nur als strukturelle Basis, sondern sehr plakativ hörbar in den Vordergrund. Zur gleichen Zeit erreichen auch die Außenstimmen ihr »Alexandrum«, wodurch der Abschnitt in einer großangelegten, taktweise versetzten Akklamation in allen fünf Stimmen gipfelt und endet, der durch den syllabisch-rhythmischen Vortrag (»Alexánder«) etwas nachgerade Fanfarenartiges anhaftet. Der Durchbruchs- und Beschlusscharakter dieser Anrufung wird durch das ihr direkt vorausgehende lange und melismatische

35 Vgl. Albert Dunning, *Die Staatsmotette 1480–1555*, Utrecht 1970, S. 28–29; Roth, *Die Entstehung des ältesten Chorbuches*, S. 55; Rodin, *Josquin's Rome* (wie Anm. 32), S. 111. Die Motette liegt in einer Edition durch Nigel Davison vor (Marbriano de Orto, *Latin Compositions IX. Motets II*, o.O. [2008] [Antico Editions, RCM51]), allerdings mit einer äußerst fehlerhaften Übertragung des Verbaltextes. Eine Neuedition aller Werke de Ortos durch Jesse Rodin beim Verlag Broude Brothers ist in Vorbereitung.

36 Siehe Capp. Sist. 5, fol. 139^v–140^r. Dieses *Graduale de Sanctis* wurde in den 1450er Jahren von Pietro Barbo (später Paul II.) in Auftrag gegeben und diente im späten 15. Jahrhundert der päpstlichen Kapelle zum Gebrauch. Der Gesang erscheint anderswo auch in Proprien für spezifische Päpste, in Capp. Sist. 5 selbst für den Hl. Clemens von Rom (Clemens I.).

Die Verschriftlichung des Ephemeren

Superius
 ut quam vi - ces, cla - vi - ge - ri mi - ni - stra -

Contratener
 ut quam vi - - - ces, vi ces cla - vi - ge - ri mi - ni -

Tenor 1
 [sacer -] dos

Tenor 2
 mus ut quam vi - ces cla - vi - ge - ri, cla - vi - ge - ri

Bassus
 ut quam vi - - - ces cla - vi -

10
 re ce - le - - stis
 - stra - - - re ce - le - stis
 mi - - ni - - stra - - - re
 ge - ri mi - - ni - - stra - - - re

17
 A - le - xan - drum.
 A - le - xan - - - drum.
 A - le - xan - der quem co - ro - na - - - vit
 - ce - le - stis A - le - xan - drum, A - le - xan - drum.
 ce - le - stis A - le - xan - drum A - le - xan - drum.

Notenbeispiel 1: Marbrianus de Orto [?], *Salve regis mater*, secunda pars, T. 2–27

Unterstimmduo – durchaus gattungstypisch, aber in dieser Motette in seiner Art einzigartig – noch zusätzlich akustisch herausgestellt.

Aber wäre die Motette im Rahmen des liturgischen Zeremoniells überhaupt aufführbar gewesen? Die unmittelbare Namensnennung des Pontifex widerspricht klar den oben diskutierten Vorstellungen von Dekor und päpstlichem Rollenverständnis. In diesem Zusammenhang besonders irritierend wirkt die namentliche Nennung Alexanders nicht nur in den Außenstimmen, sondern sogar im eigens dafür modifizierten Choral – eine Intervention, die das Mysterium des ›ewigen‹ liturgischen Gesangs zwar musikalisch sehr effektiv, aber in theologisch und rituell fragwürdiger Weise untergräbt. Mit diesem Eingriff stellt der Komponist genau das symbolisch-theologische Wesen der Tenormotette infrage, deren Aussage bzw. Effizienz auf der Komplementarität zwischen den gegenwarts- und personenbezogenen, meist neuverfassten Außenstimmen und dem ›ewigen‹ Choral beruhte, der überhaupt erst den tieferen Sinn des Anlasses begründete. Der Cantus firmus konnte diese symbolische Wirksamkeit zwar auch (oder vielleicht gerade dann) effektiv entfalten, wenn er nur ausschnittsweise zitiert wurde oder in langsamen Notenwerten akustisch hinter dem musikalischen Satz der Außenstimmen verschwand – diese Wirksamkeit geht aber eigentlich verloren, wenn er selbst in die konkrete Gegenwart gezogen wurde. Eine solche ›Modernisierung‹ des Choralfundaments ist dementsprechend außerordentlich selten, im Gegensatz zu der sehr beliebten Bezugsetzung zwischen dem Adressaten und einem Gesang an einen gleichnamigen Heiligen oder eine biblische Gestalt – wie etwa in der anonymen Missa *Tu es vas electionis sanctissime Paule* für Paul III., die in Capp. Sist. 13 überliefert ist (hierzu weiter unten mehr) – die natürlich eine besonders sinnfällige und symbolkräftige Beziehung zwischen dem Vergänglichen und dem Ewigen stiftete. Diese Möglichkeit stand für Alexander, für dessen Namen man sich weder auf die Bibel noch auf einen Heiligen des römischen Kalenders berufen konnte, zugegebenermaßen nicht offen. Dennoch wäre die Abänderung des Alleluia-Verses als festem Bestandteil des *Commune Pontificis* im Rahmen des Zeremoniells wohl kaum als akzeptabel angesehen worden.

Nun ist in der Geschichtsschreibung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts (und noch mehr in der Populärkultur) die ›Verweltlichung‹ des Renaissance-Papsttums, deren ausschweifender Lebenswandel und Nepotismus gerade unter dem Borgia-Papst Alexander sprichwörtlich; man mag sich fragen, ob in einem solchen Kontext eine persönliche Huldigungsgeste für den Pontifex nicht doch Vorrang vor dem Dekor und dem Zeremoniells hatte. Jedoch weist wenig in den Quellen darauf hin, dass sich Alexanders aus heutiger Sicht

durchaus amtsunwürdige Lebensweise auch auf mangelnde persönliche Frömmigkeit bzw. eine laxe Haltung zum liturgischen Zeremoniell erstreckte; im Gegenteil scheint er diesbezüglich durchaus orthodoxe Positionen vertreten zu haben.³⁷ So verbat sich Alexander VI. laut Johannes Burckard auch die Aufführung der Huldigungskomposition *Gaude Roma vetus* von Johannes Tinctoris im Gottesdienst und nahm sie stattdessen im Palast entgegen.³⁸ Der über weite Strecken sehr weltliche Text von *Gaude Roma vetus* in humanistischen Distichen wäre verglichen mit dem nur milde anstößigen *Salve regis mater* in der Liturgie noch weit unpassender erschienen (wiewohl dies den Auftraggeber der Motette, den *vicecancellarius* Ascanio Sforza, offenbar nicht davon abhielt, sie dort einzuplanen); aber die Intervention bezeugt jedenfalls eine eher strenge Einstellung des Pontifex zur ›Reinheit‹ des Rituals.

Ebenso bedenkenswert ist der Umstand, dass die Choralvorlage von *Salve regis mater* – das *Commune pontificis* – auch ohne Namensnennung gar nicht Teil der Krönungsliturgie war: Nach den zeitgenössischen Dokumenten zum Zeremoniell war die vorgeschriebene Messe schlicht die des Tagesfestes.³⁹ Eine Aufführung des *Salve regis mater* im Krönungsgottesdienst selbst

- 37 An der Gestalt des Borgia-Papstes scheiden sich nach wie vor die Geister, und die politischen wie moralischen Aspekte seines Pontifikats überwiegen auch in der wissenschaftlichen Diskussion so sehr, dass es schwer ist, seine persönliche wie öffentliche Religiosität und Einstellung zum Zeremoniell zu erfassen; vgl. aber überblicksweise Susanne Schüller-Piroli, *Borgia. Die Zerstörung einer Legende. Die Geschichte einer Dynastie*, Olten/Freiburg 1963, S. 210–216; Bernhard Schimmelpfening, *Das Papsttum. Von der Antike bis zur Renaissance*, Darmstadt 2004, S. 269f. Vgl. auch den Beitrag von Nikolaus Staubach in diesem Band.
- 38 Bölling, *Das Papstzeremoniell der Renaissance* (wie Anm. 25), S. 253. Die fragliche Passage ist ediert in *Johannis Burckardi Liber notarum*, Bd. 1, S. 376; sie erscheint zitiert schon bei Arnold Schering, »Musikalisches aus Joh. Burckards ›Liber notarum‹ (1483–1506)«, in: *Festschrift für Johannes Wolf*, hrsg. von Walter Lott, Helmuth Osthoff und Werner Wolffheim, Berlin 1929, S. 171–175; S. 174–175. Vgl. ferner Ronald Woodley, »Johannes Tinctoris: A Review of the Documentary Biographical Evidence«, in: *Journal of the American Musicological Society* 34 (1981), S. 217–248; S. 237–239; Rodin, *Josquin's Rome* (wie Anm. 32), S. 103. Vgl. auch die Einleitung und den Beitrag von Jörg Bölling in diesem Band; Bölling erwägt sogar, dass in diesem Fall nicht die Vertonung, sondern der Text von Tinctoris im Mittelpunkt stand und dieser dem Papst gar nicht musikalisch dargebracht, sondern nur überreicht wurde.
- 39 Im Zeremoniale des Patrizi Piccolomini (1486–88) liest man, dass zur Messe die »orationes opportunas, videlicet de die et de Spiritu Sancto« zu sprechen bzw. singen seien; nach dem Gloria »proceditur in missa ut alias usque ad finem«: *L'Œuvre de Patrizi Piccolomini ou le cérémonial papal de la première Renaissance*, hrsg. von Marc Dykmans S.J., Bd. 1, Città del Vaticano 1980 (Studi e testi, 293), S. 74f. Johannes Burckard vermerkt für die Krönung Innozenz' VIII. am 12. September 1484: »Missa dicta est de octava nativitatis beate Marie virginis« (d.h. nach dem Fest der Geburt Mariä am 8. September); *Johannis Burckardi Liber notarum ab anno*

wäre somit in doppelter Hinsicht unpassend gewesen. Im Verlauf des Tages ergaben sich aber andere, plausiblere Gelegenheiten, und eine Sonderzahlung der apostolischen *camera* an die Sänger belegt auch, dass sie an den Krönungsfestivitäten über ihre liturgischen Pflichten im engeren Sinne hinaus mitwirkten.⁴⁰ Möglicherweise erklang die Komposition im Zusammenhang mit dem weniger offiziellen Mahl nach der Krönung: Burckard berichtet, dass die päpstlichen Sänger nach der Krönung von Alexanders Nachfolger Julius II. im Jahr 1503 eine für denselben Anlass verfasste Motette sangen, der dieser nach dem Essen bei geöffneten Türen lauschte (die spezifische Komposition ist in diesem Falle allerdings unbekannt).⁴¹ Sogar noch näher läge die Vermutung, die Motette könne im Verlauf der *processio* des Papstes zum Petersdom oder dem auf die Krönungsmesse folgenden *posse* des Papstes vom Vatikan zum Lateran erklingen sein, den Alexander VI. im Stil eines multimedialen antiken Triumphzugs inszenieren ließ.⁴² *Salve regis mater* wäre eine für den Anlass in jeder Hinsicht denkbar geeignete Wahl gewesen: Die Kombination von personalisierter Herrscherakklamation mit ebenso personalisiertem Choral und Marienkult hätte in einem Kontext, der anders als der Gottesdienst jede Freiheit in Textwahl und musikalischer Umsetzung bot, nicht nur keinen Anstoß erregt, sondern die verschiedenen Rollen des Pontifex sinnfällig zusammengeführt. Auch die klangprächtige Fünfstimmigkeit mit der Herausstellung des Papstnamens gegen Ende zu scheint auf eine festliche Öffentlichkeitswirksamkeit hin ausgelegt, die eher an eine Prozession als an den privateren Kontext des *mottetto a pranzo* denken lässt (auch wenn die Chronisten wie üblich nur die ›laute‹ Musik der Blechblas- und Schlaginstrumente erwähnen⁴³).

MCCCCLXXXIII usque ad annum MDVI, hrsg. von Enrico Celani, Città di Castello 1907–1913 (Rerum italicarum scriptores 32), Bd. 1, S. 77. Vgl. auch Bernhard Schimmelpfennig, »Die Krönung des Papstes im Mittelalter dargestellt am Beispiel der Krönung Pius' II. (3. 9. 1458)«, in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* 54 (1974), S. 192–270.

40 Vgl. Angela Quatrocchi, »Alessandro VI: il cerimoniale del possesso tratto dai modelli dell'antico trionfo«, in: *Roma di fronte all'Europa al tempo di Alessandro VI. Atti del convegno (Città del Vaticano-Roma, 1–4 dicembre 1999)*, hrsg. von M. Chiabò, S. Maddalo, M. Miglio und A. M. Oliva, Roma 2001, Bd. 2, S. 593–639: S. 613–614.

41 Vgl. Bölling, Das Papstzeremoniell der Renaissance (wie Anm. 25), S. 201, 217–218.

42 Vgl. Quatrocchi, Alessandro VI (wie Anm. 40); die umfassendste zeitgenössische Quelle ist Bernardino Corio, *Storia di Milano* [1503], Bd. 3, Milano 1857, S. 463–469.

43 Vgl. Quatrocchi, Alessandro VI (wie Anm. 40), S. 599.

Die Prozession wäre auch ein geeigneter Anlass für die nach ihrer Neukonstituierung unter Sixtus IV.⁴⁴ noch relative junge Cappella gewesen, sich nicht nur ausführend, sondern auch schöpferisch in Szene zu setzen, indem sie eine neue Motette eines ihrer führenden Komponisten zu Gehör brachte; und dass de Orto unter den Sängerkomponisten der 1490er Jahre eine entsprechend herausgehobene Stellung einnahm, zeigen die umfangreiche Präsenz seiner Kompositionen in Capp. Sist. 35, sowie auch die Überlieferung einer weiteren Einzellage in Capp. Sist. 64 (mit der *Missa L'homme armé*) und die Hymnenbearbeitungen in Capp. Sist. 15 (Josquin, obschon zur selben Zeit ebenfalls Kapellmitglied und auf der Sängerliste der Krönung Alexanders auch verzeichnet, war unter seinen Kollegen offenbar als Komponist nicht in gleichem Maße angesehen, wenn man die erhaltenen Handschriften als Gradmesser nimmt). Den päpstlichen Sängern war das Stück schließlich auch wichtig genug, dass sie dessen Notat gleich zweimal der Archivierung für wert erachteten,⁴⁵ indem sie die bei der Aufführung verwendeten Einzellagen (anders als sicher viele andere so notierte Gelegenheitskompositionen, die später einfach weggeworfen wurden) dem bestehenden Kodex Capp. Sist. 35 beibanden. Dies ist mit Sicherheit der institutionellen Selbstvergewisserung und nicht der Wiederverwendbarkeit geschuldet: Selbst angenommen, die Motette sei noch später noch zu Jahrestagen der Papstkrönung erklingen, hätte auch diese Praxis spätestens mit dem Tod Alexanders im Jahr 1503 ein Ende gefunden. Bezeichnenderweise hat sich im Gegensatz dazu das oben erwähnte *Gaude Roma vetus* weder im Fundus der päpstlichen Sänger noch anderswo erhalten; in diesem Fall wurde die Einzellage, in der die Komposition vermutlich für die Aufführung aufgezeichnet war, wohl in der Tat weggeworfen. Weder bestand in diesem Fall irgendeine Aussicht, dass die Motette – mit ihrem dem sonstigen Usus der Institution durchaus fremden und vermutlich von den Sängern als unpassend empfundenen Text – in irgendeiner Form im Kapellrepertoire hätte heimisch werden können (das einzige Werk von Tinctoris im Fondo Cappella Sistina ist eine *Missa L'homme armé*), noch war der Komponist ein Kapellmitglied, dessen Werke *per se* aufhebenswert gewesen wären.

44 Adalbert Roth, »Zur ›Reform‹ der päpstlichen Kapelle unter dem Pontificat Sixtus' IV. (1471–1484)«, in: *Zusammenhänge, Einflüsse, Wirkungen. Kongreßakten zum ersten Symposion des Mediävistenverbandes in Tübingen, 1984*, hrsg. von Joerg O. Fichte, Karl Heinz Göller, Bernhard Schimmelpfennig, Berlin und New York 1986, S. 168–195.

45 Rodin, Josquin's Rome (wie Anm. 32), S. 111.

Die zweite Handschrift des späten 15. Jahrhunderts, in der man fündig wird, ist der etwas spätere Kodex Capp. Sist. 15. Hier sind die Motetten aber nicht mehr nur beigebundenes Ergänzungsgut, sondern wesentlicher und von vornherein als fester Bestandteil des Repertoires konzipierter Grundstock: Nach dem Hauptkorpus – jetzt Offiziums- statt Messpolyphonie – sind auf über 100 Folios (d.h. etwa 40 % des Gesamtumfangs) insgesamt 41 Motetten notiert.⁴⁶ Wiederum ist der überwiegende Teil des Repertoires der Jungfrau Maria gewidmet, und die Mehrzahl der verbleibenden Kompositionen scheint ebenfalls im Hinblick auf wiederkehrende Feste des Kapellkalenders ausgewählt. Nur einige Motetten fallen aus dem Rahmen – etwa *Anthonio turma fratrum* für St. Antonius Magnus oder *O felix urbs aquen-tium* für den obskuren St. Mitrius von Aix, die beide nicht Teil des römischen Festkalender waren. Ebenfalls außerordentlich sind nicht weniger als fünf Motetten Loyset Compères, der zwar nicht selbst an der Cappella tätig war, aber dessen Rombesuch im Jahr 1495 offenbar einen bleibenden Eindruck hinterließ: Seine Motetten lassen sich zwar partiell in die Leitthemen der Sammlung einordnen (Maria, Kreuzverehrung, Bitte um Frieden), aber unter Verwendung von ungewöhnlichen, offenbar weitgehend neuverfassten Texten.

Wie in kleinerem Rahmen schon in Capp. Sist. 35 ist ein deutlicher Hang zu erkennen, das ›normale‹ liturgische bzw. paraliturgische Repertoire mit großangelegten (Tenor-)motetten anzureichern⁴⁷ – Werke, die sich selbst dann, wenn ihr Text sie nicht als unmittelbar anlassbezogen ausweist, doch aufgrund ihrer musikalischen Form von der anderweitig vorherrschenden liturgischen Vierstimmigkeit deutlich abheben, sich aber andererseits aufgrund ihrer größeren Spezifik auch schwerer in das ›normale‹ Zeremoniell hätten integrieren lassen. Unter den ›Staatsmotetten‹ im engeren Sinne ist neben Compères *Quis numerare queat* – die zwar keinen Adressaten explizit nennt, deren an die Franzosen gerichtete Bitte um die Beendigung eines Krieges in Verbindung mit der Überlieferung in Capp. Sist. 15 aber zu der Hypothese geführt hat, der gemeinte Konflikt könnte der Italienfeldzug König Karls VIII. (1494–1495) sein, der nach dem Einmarsch in Rom im Januar 1495 den Pontifikat Alexanders unmittelbar bedrohte⁴⁸ – vor allem

46 Vgl. Richard J. Sherr, *Papal Music and Papal Music Manuscripts in the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries*, Neuhausen 1996 (Renaissance Manuscript Studies, 5).

47 Vgl. Richard Sherr, *Illibata Dei Virgo Nutrix* (wie Anm. 33), S. 443–450.

48 Vgl. M. 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; S. 72–73.

Weerbekes Papstmotette *Dulcis amica dei* zu nennen. Zu Beginn der *secunda pars*, wiederum gattungstypisch in akklamatorischer Homophonie, erklingt der Name des Papstes – eine Nennung, die allerdings in der Kopie in Capp. Sist. 15 bezeichnenderweise verschämt durch ein ›N.< ersetzt wird (siehe Notenbeispiel 2), wiewohl sich die fünfsilbige Deklamationsgeste nur auf

The image shows a musical score for five vocal parts: Discantus, Contratenor, Tenor 1, Tenor 2, and Bassus. The lyrics are: "Ro - ga - mus te pi - is - si - me vir - go pro N.[In - no - cen - ti - o] pa - pa no - stro, que tu - is al - tis - si - mis me -". The score is in a single system with five staves. The Discantus part is in the soprano clef, Contratenor in the alto clef, Tenor 1 in the tenor clef, Tenor 2 in the bass clef, and Bassus in the bass clef. The lyrics are written below each staff. The Discantus part has a unique melodic line, while the other parts have a more homophonic setting. The lyrics are: "Ro - ga - mus te pi - is - si - me vir - go pro N.[In - no - cen - ti - o] pa - pa no - stro, que tu - is al - tis - si - mis me -".

Notenbeispiel 2: Weerbeke, *Dulcis amica dei*, T. 1–17

›Innocéntio‹ – d.h. Innozenz VIII. – beziehen kann.⁴⁹ Damit ist dem Dekoratum zwar Genüge getan, aber wirklich wiederverwendbar wird die Motette auf den verstorbenen Pontifex damit trotzdem nicht so recht – zu spezifisch erscheint nach wie vor der Bezug auf den *templum pacis* (nach Jeremy Noble die Kirche Santa Maria della Pace) und zu direkt die Anrede, an welchen Papst auch immer.⁵⁰

Weniger als ein Jahrzehnt nach der ganz unverblühten Nennung Alexanders in Capp. Sist. 35 beginnt somit in dem jüngeren Kodex die Spannung zwischen den verschiedenen Funktionen einer Handschrift mit mehrstimmiger Musik im Selbstverständnis der Cappella deutlicher zu werden. Der Umfang und die systematische Zusammenstellung der Motetten in Capp. Sist. 15 verweist auf pragmatische Repertoirepflege als Hauptfunktion, grenzt sich darin deutlich von den Beibindungen in Capp. Sist. 35 ab. Auch *Quis numerare queat* und *Dulcis amica dei* sind zwar faktisch Unikate, deren einziger möglicher ›Nutzen‹ in der Pflege der korporativen wie persönlichen *memoria* lag, und eine solche von musikalischen, korporativen oder persönlichen Interessen geleiteten Sammeltätigkeit hatte in den späteren Kodizes durchaus noch ihren Platz (wie auch im Fall der Gruppe der Compère-Motetten insgesamt); aber diese durfte dem Hauptzweck offenbar zumindest nicht explizit zuwiderlaufen, etwa durch Nennung eines verstorbenen Pontifex oder spezifischen historischen Ereignisses.

Diese Mischung aus vorrangig pragmatischem Repertoire und gelegentlich eingeflochtenen Sammlerstücken prägt auch die Cappella-Sistina-Kodizes der folgenden Jahrzehnte – in Einzelfällen sogar nochmals ohne Versuch der Verschleierung des Personen- oder Anlassbezugs. Dies ist vor allem in dem zwischen 1504 und 1512 kopierten Motettenkodex Capp. Sist. 42 zu sehen. Einerseits sind hierin sogar Ansätze zu einer liturgischen Ordnung der Kompositionen festzustellen,⁵¹ was die weiter zunehmende usuelle Ausrichtung des Repertoires deutlich werden lässt; andererseits aber enthält

49 Vgl. Jeremy Noble, »Weerbeke's Motet for the Temple of Peace«, in: *Music in Renaissance Cities and Courts. Studies in Honor of Lewis Lockwood*, hrsg. von Jessie Ann Owens und Anthony M. Cummings, Warren (Michigan) 1997, S. 227–240. Vgl. zu dieser Motette auch den Beitrag von Agnese Pavanello in diesem Band.

50 Dies hinderte Ottaviano Petrucci gleichwohl nicht daran, die Komposition in den *Motetti a cinque* auf den venezianischen Dogen Leonardo umzumünzen.

51 Vgl. Helmut Hucke, »Die Musik in der sixtinischen Kapelle bis zur Zeit Leos X.«, in: *Zusammenhänge, Einflüsse, Wirkungen. Kongressakten zum ersten Symposium des Mediävistenverbandes in Tübingen 1984*, hrsg. von Joerg O. Fichte, Karl-Heinz-Göller und Bernhard Schimmelpfennig, Berlin und New York 1986, S. 154–167: S. 161f.

Compères *Ad honorem tuum Christe* die Anrufung »ut papam nostram Julium conservare digneris«, und auch in *Sola caret monstris* wird an Julius II. direkt mit Namen appelliert, wiewohl nicht, wie lange angenommen, mit antipapistischer Stoßrichtung.⁵² Auch sonst ist die Wahl der Texte und Satztechniken in diesem Kodex nichts weniger als alltäglich, mit Werken wie Obrechts *Factor orbis* und *Laudemus nunc dominum* oder Josquins *Virgo salutiferi* (auf Distichen von Ercole Strozzi) mit ihren neuverfassten bzw. neu zusammengestellten Texten als Höhepunkten. Vermutlich manifestiert sich hier weiterhin dasselbe Interesse bzw. derselbe Sammlertrieb, den wir schon für Capp. Sist. 15 beobachtet hatten – ein Sammlertrieb, der weniger funktional als persönlich bzw. musikalisch ausgerichtet war. Das anhaltende Interesse der Cappella an der Kombination von Kompositionskunst, Symbolik und Klangfülle in der Tenormotette wird noch in den 1530er und 1540er Jahren an den insgesamt siebzehn diesbezüglichen Werken Costanzo Festas deutlich. Man muss sich daher über den ›Sinn‹ der gelegentlichen Präsenz von anlassbezogenen Motetten im Fondo wohl nicht allzusehr den Kopf zerbrechen – wenn die Sänger ein Musikstück wirklich interessierte (aufgrund seines Komponisten, seines Stils oder seiner Qualität), dann wurde es aufgenommen.

Der schon in Capp. Sist. 15 zu konstatierende Druck, solche Kompositionen zumindest oberflächlich kapelltauglich zu machen, wurde allerdings offenbar immer größer, je weiter das Jahrhundert fortschritt – wo die Sänger solche Kompositionen ›behalten‹ wollten, mussten sie sie entsprechend entschärfen. So wird in dem um 1545 kopierten Kodex Capp. Sist. 24 in Isaacs sechsstimmiges *Virgo prudentissima*, geschrieben für den Konstanzer Reichstag von 1507, die dritte Zeile der *secunda pars* von »pro sacro imperio, pro Caesare Maximiliano« zu »pro fide catholica pro coetu christicolarum« umtextiert. Der Umstand, dass der *magister capellae* der kaiserlichen Hofkapelle Maximilians I. und mutmaßliche Textautor Georg Slatkonja sowie alle Anspielungen auf den imperialen Anlass ganz unverblümt im Text verbleiben,⁵³ legt allerdings erneut den Schluss nahe, dass es hier nur darum

52 Vgl. Dunning, *Die Staatsmotette* (wie Anm. 35), S. 81–86; Jeffrey J. Dean, »The occasion of Compère's *Sola caret monstris*: a case study in historical interpretation«, in: *Musica Disciplina* 40 (1986), S. 99–133; Richard Sherr, »What Were They Thinking? *Sola caret monstris* at the Papal Court«, in: *Bon Jour, Bon Mois, Et Bonne Estrenne. Essays in Honour of David Fallows*, hrsg. von Fabrice Fitch und Jacobijn Kiel, Woodbridge 2011, S. 163–169.

53 Heinrich Isaac, *Opera Omnia XI. Motets, Part 2*, hrsg. von Edward Lerner, o.O. 2011 (Corpus Mensurabilis Musicae, 65/XI), S. LXXX–XCIII und 167–187; vgl. Dunning, *Die Staatsmotette* (wie Anm. 35), S. 39–44.

ging, die Form zu wahren – an einen Ort im Ritus ist nicht zu denken, und selbst ein passender inoffizieller Anlass ist kaum vorstellbar. Andreas de Silvas sechsstimmiges *Gaude felix florentia*, das die Papstwahl Leos X. im Jahr 1513 besingt, aber ebenfalls erst Jahrzehnte später überliefert ist (in Capp. Sist. 38 aus den 1550er oder frühen 1560er Jahren, vielleicht als Kopie aus einem älteren, heute verlorenen Kodex⁵⁴), erscheint dagegen anonym und in einer wesentlich umfassenderen Umtextierung als Marienmotette *Gaude felix ecclesia*;⁵⁵ diese wirklich großartige Komposition war der Cappella womöglich lieb genug, um sie tatsächlich aufführbar zu machen, auch und gerade wiederum auf Kosten der Papstreferenz (die originale Komposition endet mit den Worten »Vivat leo decimus, vivat regnet feliciter multis annis«).

Klaus Pietschmann konnte für die Jahrhundertmitte einige weitere Kompositionen nachweisen, die entweder (wie Jacques Arcadelts *Corona aurea* und *Pater noster* oder Jachet de Mantuas *Surge Petre*) mit päpstlichen Zeremonien oder (wie Diego Ortiz' *Paulus apostolus* und die anonyme *Missa Tu es vas electionis*) tatsächlich mit dem aktuellen Amtsinhaber in Verbindung gebracht werden können.⁵⁶ Gerade die *Missa Tu es vas electionis* ist aber ihrerseits ein bezeichnendes Beispiel für die Subtilität und gleichzeitige ›Entpersonalisierung‹ der päpstlichen Verehrung in mehrstimmiger Musik. Das Werk ist, wie Pietschmann ausführt, in Capp. Sist. 13 ohne Nennung des Titels aufgezeichnet, sodass nur Insidern die Verbindung zwischen dem Responsoriumsvers »Tu es vas electionis, sanctissime Paule« und dem mehrstimmigen Werk auffallen konnte, wenn sie nicht die Übereinstimmung des Choralinzipits mit dem Messenbeginn erkannten und sich ihren eigenen Reim darauf machen konnten. Das *Ordinarium Missae* ist ohnehin schon der ›neutralere Boden‹ im Vergleich zur Motette, und in diesem Falle sind weder Komponist noch Cantus firmus spezifiziert, obgleich ohnehin nur für die Sänger sichtbar. Damit war die Messe aus ihrem spezifischen Anlass herausgelöst und an ihrem angestammten Platz in der Liturgie einsetzbar –

54 Vgl. Bernhard Janz, *Der Fondo Cappella Sistina der Biblioteca Apostolica Vaticana. Studien zur Geschichte des Bestandes*, Paderborn etc. 2000 (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik, 8), S. 21–30; auch wenn Janz die Anzahl der verlorenen Bücher vermutlich zu hoch ansetzt, ist immer noch mit beträchtlichen Einbußen zu rechnen. Die Praxis, älteres Repertoire in jüngere Kodizes zu übertragen, ist für die Cappella jedenfalls reich belegt; vgl. Dean, *The Evolution of a Canon* (wie Anm. 27).

55 Vgl. Dunning, *Die Staatsmotette* (wie Anm. 35), S. 32–35.

56 Pietschmann, *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform* (wie Anm. 12), S. 187, 211–213.

wenn man die Kenntnis der Choralvorlage voraussetzt, ist dies das Fest der *Conversio Pauli*, das an der Kurie auch begangen wurde.

Wer dem Papst expliziter huldigen wollte, musste dies somit außerhalb des unmittelbaren Kapellkontextes tun. Dies tat bereits Andrea Antico in seinem Leo X. gewidmeten *Liber Quindecim Missarum* von 1516, das in Repertoire, Anlage und äußerem Erscheinungsbild offensichtlich einem Kapellkodex nachgebildet ist und in enger Verbindung zur Cappella entstand. Der spezifische Bezug zum Widmungsträger erschöpft sich allerdings erneut in Bild (der berühmten Unterwerfungsgeste an den Pontifex auf dem Frontispiz) und Text (dem panegyrischen Vorwort), während die Messen an sich bis auf die Assoziation mit dem sixtinischen Repertoire keine spezifisch auf die Person gemünzten Bezüge aufweist. Dasselbe gilt für Morales' *Liber missarum secundus*, dessen Frontispiz wiederum auf Anticos Messendruck rekurriert, sowie für eine Reihe weiterer Drucke der folgenden Jahrzehnte mit Papstwidmung; Palestrina etwa widmete drei seiner Messenbücher und ein Motettenbuch diversen Päpsten, aber sie unterscheiden sich nicht grundlegend von seinen übrigen Publikationen, die Königen, Kardinälen und anderen hochstehenden Persönlichkeiten zugeeignet sind. Elzéar Genet alias »Carpentras« schließlich ließ seine Lamentationen (die vermutlich sogar ein Auftragswerk Leos. X. waren) in einen dekorierten Pergamentkodex für Clemens VII. (I-Rvat Capp. Sist. 163) kopieren – dies aber zu einem Zeitpunkt (1524–25), an dem er sich von seinem Amt als *magister* der päpstlichen Kapelle bereits zurückgezogen hatte und von Avignon aus sein musikalisches Œuvre ordnete.⁵⁷ Explizit personenbezogen ist wiederum nur die Widmung inklusive Papstwappen auf fol. 2^r, lediglich amts- und institutionsbezogen dagegen der Umstand, dass das enthaltene Repertoire einen zentralen Bestandteil der päpstlichen Karwochenliturgie darstellt. Auch dieses Buch fand – als persönliches Geschenk an den Papst – seinen Weg erst indirekt in den Fondo Cappella Sistina, gelangte offenbar nicht vor dem späten 16. Jahrhundert dorthin, da es im ältesten, um oder nach 1570 erstellten Inventar des Bestandes noch nicht verzeichnet ist.⁵⁸

57 Vgl. Richard Sherr, »Ceremonies for Holy Week, Papal Commissions, and Madness (?) in Early Sixteenth-Century Rome«, in: *Music in Renaissance Cities and Courts. Studies in Honor of Lewis Lockwood*, hrsg. von Jessie Ann Owens und Anthony M. Cummings, Warren (Michigan) 1997, S. 391–403; S. 396–399; Reprint in Richard Sherr, *Music and Musicians in Renaissance Rome and Other Courts*, Aldershot 1999 (Variorum Collected Studies Series, 641).

58 Dieses Inventar, obwohl als solches nicht erhalten, manifestiert sich in den mit »lib.« gekennzeichneten ältesten Signaturen in den Kodizes selbst; vgl. Janz, *Der Fondo Cappella Sistina* (wie Anm. 54), S. 21–30. In CS 163 fehlt eine solche Signatur.

Folgerichtig sind auch die meisten Motetten, die weiterhin explizit-musikalisch einem Papst huldigen, ihrerseits nicht unmittelbar an die Cappella gebunden oder zumindest nicht dort überliefert. Dies gilt ebenso für die oben erwähnte Leo-Motette Andreas de Silvas (die in der Florentiner Handschrift I–Rv S1 35–40 mit Namensnennung überliefert ist) wie für die sechsstimmige Motette, die die Sänger Papst Leo X. am 26. September 1520 zum Fest der Heiligen Cosmas und Damian (die Schutzheiligen der Ärzte = »Medici«) darboten, wiederum als Teil der nichtliturgischen Festivitäten nach dem Essen; laut Bonnie Blackburn handelt es sich um das fragmentarisch in I–Fn Magl. XIX.125bis (kopiert ca. 1530–34) erhaltene *Letare sancta mater ecclesia*, das dort allerdings – im Kontext dieses Aufsatzes nicht weniger relevant – auf Clemens VII. umgemünzt erscheint.⁵⁹ Noch indirekter papstbezogen ist Heinrich Isaacs ebenfalls sechsstimmiges *Optime divino date munere pastor ovili*, als deren Anlass lange Zeit die Obödienz von Kardinal Matthias Lang an Leo X. in Rom im Dezember 1513 galt. Klaus Pietschmann konnte jedoch nachweisen, dass diese Obödienz nie stattfand und der wahrscheinliche Anlass stattdessen der Empfang des päpstlichen Nuntius Lorenzo Campeggi am kaiserlichen Hof in Innsbruck im Jahr 1514 war; der Pontifex, obwohl in der Komposition unmittelbar angesprochen, war bei ihrer Ausführung also wohl nicht einmal anwesend.⁶⁰ Auch Morales schrieb einige Jahrzehnte später während seiner Zeit als Kapellsänger neben der erwähnten Motette und Messe über *Tu es vas electionis* zwei regelrechte Gelegenheitsmotetten: *Jubilare deo omnis terra / O felix aetas* zum Frieden von Nizza im Jahr 1538 und *Gaude et laetare ferrariensis civitas / Iubilemus Ippolito* zur Erhebung von Ippolito II. d’Este zum Kardinal im Jahr 1539.⁶¹ Diese sind wie die Isaac’sche Komposition zwar großangelegte Tenormotetten und damit retrospektive Zeremonialmusik reinsten Wassers, auch wurden sie von den päpstlichen Sängern gesungen – aber gerade nicht in der Cappella Sistina. Und keines der genannten Werke ist in den Chorbüchern des Fondo Cappella Sistina überliefert; zum bevorzugten Medium wird der Druck. *Optime divino* erscheint in dem bereits erwähnten *Liber selectarum cantionum* von

59 Vgl. Bonnie Blackburn, »Music and Festivities at the Court of Leo X: A Venetian View«, in: *Early Music History* 11 (1992), S. 1–37; S. 29–31.

60 Vgl. Klaus Pietschmann, »Politisierte Vokalpolyphonie am Hof Maximilians I. im Kontext von Diplomatie und Zeremoniell: Heinrich Isaacs »Optime pastor««, in: *Die Habsburger und die Niederlande. Musik und Politik um 1500, Tagungsbericht Münster 2009*, hrsg. von Jürgen Heidrich (= Troja Jahrbuch für Renaissancemusik, 8), S. 129–142.

61 Vgl. Dunning, Die Staatsmotette (wie Anm. 35), S. 235–243; Pietschmann, Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform (wie Anm. 12), S. 188f.

1520 sowie achtzehn Jahre später in Hieronymus Formschneiders zweitem Band des *Novum Opus Musici; Jubilate deo* ist publiziert in Jacques Modernes *Quintus liber mottetorum ad quinque, et sex, et septem vocum* von 1542, sowie – in direkter Paarung mit *Gaude et laetare ferrariensis civitas* – in Scottos *Primo libro de motetti a sei voci* von 1549. Die offensichtliche Attraktion solcherart herausgehobenen Repertoires in einer für das, modern ausgedrückt, ›Bildungsbürgertum‹ des 16. Jahrhunderts ausgelegten Publikationsform liegt wie bereits oben erwähnt in dem Reiz, auf diese Weise berühmten Personen und Ereignissen stellvertretend ›nahe sein‹ zu können, und an ihren Taten und ihrem Ruhm in Gedanken oder sogar in privatem Nachvollzug teilzuhaben.

Aus diesem kurzen Überblick über die Problematik der Zeremonialmusik in der päpstlichen Kapelle lassen sich somit drei Schlussfolgerungen ziehen. Erstens ist es, wie gesehen, höchst unwahrscheinlich, dass zumindest ab dem späten 15. Jahrhundert personenbezogene Huldigungskompositionen je Teil des offiziellen Zeremoniells, d.h. einer *capella papalis* waren. Das lag nicht daran, dass die fraglichen Päpste sich nicht gerne feiern ließen, und es wurden ja auch andere Gelegenheiten gefunden, wo solche Kompositionen erklingen konnten; aber hier zogen offenbar die Päpste selbst eine klare Grenze zwischen ihrem Amt als Stellvertreter Christi und ihrem diesseitigen Leben als Renaissancefürst. Zweitens scheint sich die Cappella nicht als Sachwalter bzw. Gedächtnispfleger der päpstlichen Huldigungsmusik gesehen zu haben; diese Kompositionen galten offenbar auch ihr als ephemere, während der Fondo neben seiner Funktion als praktischer Repertoirebestand vor allem der Pflege der eigenen *memoria* diene. Papstmotetten sind daher nur aufgezeichnet, wenn sie (wie im Falle de Ortos) diesen letzteren Zweck miterfüllen. Somit sind wir für die Erhaltung ebenso sehr auf Zufallsfunde aus anderen Archiven sowie auf das sich im Druck manifestierende ›öffentliche Interesse‹ an der Papsthuldigung angewiesen. Drittens aber resultiert die über mehrere Generationen andauernde Vorliebe der Cappella für großangelegte Tenormotetten, die ihrerseits nachgerade zu einem ›Markenzeichen‹ der Institution wird, in einer anhaltenden Präsenz entsprechender Kompositionen im Fondo; und da das bevorzugte Medium der Huldigungskomposition eben die Tenormotette ist, gelangen auf diesem Weg neben entschärften Papstmotetten auch Festmotetten aus ganz anderen Kontexten in den Bestand. In jedem Fall sind diese Kompositionen in der Tat insofern ephemere, als ihre immanente Funktionalität gerade nicht zu ihrem Erhalt führte; im Gegenteil wurde ihrer Vergänglichkeit aufgrund von – als solchen allerdings nicht weniger erhellenden – Sekundärfaktoren Einhalt geboten.

Anhang

Tabelle 1:
Motetten in den Handschriften Biblioteca Apostolica Vaticana,
Capp. Sist. 35 und Capp. Sist. 15

Position	Folio	Titel	Komponist ⁶²	Stimmen	Funktion
Capp. Sist. 35					
3	8v- 11r	<i>O intemerata dei mater</i>	Ockeghem, Johannes	5	BVM
14	122v- 124r	<i>Ave regina celorum</i>	Vaqueras, Betrandus	4	BVM
24	188v- 191r	<i>Salve regis mater</i> (T: <i>Hic est sacerdos [Alexander]</i>)	Orto, Marbrianus de?	5	BVM / Krönung Papst Alexanders VI.
25	192v- 196r	<i>Da pacem domine adaperiat</i> (T: <i>Da pacem domine</i>)	Orto, Marbrianus de	5	<i>Ad pacem</i>
26	196v- 200r	<i>Salve regis mater</i> (T: <i>Hic est sacerdos [Alexander]</i>)	Orto, Marbrianus de?	5	BVM / Krönung Papst Alexanders VI.
28	204v- 206r	<i>Ave Maria</i>	Orto, Marbrianus de	5	BVM
Capp. Sist. 15					
44	161v- 163r	<i>O beata infantia</i>		4	BVM / Weihnachten

62 Die mit »(Llorens)« ausgewiesenen hypothetischen Zuschreibungen stammen aus dem Katalog von José M. Llorens, *Capellae Sixtinae codices musicis notis instructi sive manu scripti sive praelo excussi*, Città del Vaticano 1960 (Studi e testi, 202). Wie mittlerweile bekannt ist, bezog Llorens seine Angaben aus Laurence Feiningers heute im Pontificio Istituto di Musia Sacra in Rom aufbewahrten Spartierungen; vgl. Klaus Pietschmann, »Laurence Feiningers Spartierungen von geistlicher Musik des 15. und 16. Jahrhunderts«, in: »*Vanitatis fuga, aeternitatis amor*«. *Wolfgang Witzemann zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort und Markus Engelhardt, Laaber 2005 (Analecta Musicologica, 36), S. 697–703: S. 698.

Position	Folio	Titel	Komponist	Stimmen	Funktion
45	163v- 166r	<i>Clangat plebs flores theetece (T: Sicut lilium inter spinas)</i>	Regis, Johannes	5	BVM
46	166v- 168r	<i>Flos de spina procreatur</i>	Pullois, Johannes	4	Weihnachten
47	168v- 170r	<i>Ave regina celorum</i>		4	BVM
48	170v- 173r	<i>Angolorum decoratrix (T: Tota pulchra speciosa)</i>		4	BVM
49	173v- 176r	<i>Salve virgo sanctissima</i>	Isaac, Heinrich	4	BVM
50	176v- 178r	<i>Antonio turma fratrum (T: Plaudite vienna manu)</i>		4	St. Antonius der Große
51	178v- 179r	<i>Crucem sanctam subiit</i>		4	Kreuzverehrung
52	179v- 181r	<i>Crux triumphans</i>	Compère, Loyset	4	Kreuzverehrung
53	181v- 183r	<i>Ego dormio et cor meum vigilat</i>	Vinea	4	Hohelied
54	183v- 185r	<i>Sile fragor ac rerum tumultus</i>	Compère, Loyset	4	Caritas
55	185v- 187r	<i>Ave Maria – Sancte Michael</i>	Compère, Loyset	4	BVM / St. Michael
56	187v- 191r	<i>Humiliium decus (T: Sancta Maria succurre)</i>	Obrecht, Jacob?	6	BVM
57	191v- 193r	<i>Alma redemptoris mater (T: Ave Regina celorum)</i>	Josquin Desprez	4	BVM

Position	Folio	Titel	Komponist	Stimmen	Funktion
58	193v- 196r	<i>Propter gravamen et tormentum</i>	Compère, Loyset	4	BVM
59	196v- 199r	<i>Quis numerare queat (T: Da pacem domine)</i>	Compère, Loyset	5	<i>Ad pacem</i>
60	199v- 201r	<i>Vidi speciosam</i>		4	BVM
61	201v- 204r	<i>Ave Regina celorum</i>	Weerbeke, Gaspar van	4	BVM
62	204v- 208r	<i>Dulcis amica Die (T: Da pacem Domine)</i>	Weerbeke, Gaspar van	5	BVM / Papst Innozenz VIII.
63	208v- 212r	<i>Salve Regina</i>	Compère, Loy- set? (Llorens)	4	BVM
64	212v- 215r	<i>Salve Regina</i>	Martini, Johan- nes? (Llorens)	3	BVM
65	215v- 219r	<i>Salve Regina</i>	Compère, Loy- set? (Llorens)	4	BVM
66	219v- 222r	<i>Salve Regina</i>	Orto, Marbri- ano de? (Llo- rens)	4	BVM
67	222v- 224r	<i>Salve Regina</i>	Isaac, Heinrich? (Llorens: Ale- xander Agricola)	3	BVM
68	224v- 229r	<i>Salve Regina</i>		4	BVM
69	229v- 231r	<i>O felix urbs aquentium</i>		4	St. Mitrius von Aix
70	231v- 235r	<i>Virgo praezellens deitatis mater</i>		4	BVM
71	235v- 238r	<i>O pulcherrima mulierum (T: Gyrum celi)</i>	Busnois, An- toine? (Llorens)	4	BVM

Position	Folio	Titel	Komponist	Stimmen	Funktion
72	238v- 240r	<i>Anima mea liquefacta est (T: Stirps Jesse)</i>	Busnois, Antoine (Llorens: Dufay, Guillaume)	3	BVM
73	240v- 246r	<i>Gaude celestis Domina</i>	Busnois, Antoine? (Llorens)	4	BVM
74	246v- 250r	<i>Illibata Dei virgo nutrix (T: La mi la)</i>	Josquin Desprez	5	BVM
75	250v- 252r	<i>Inviolata integra et casta</i>	Basiron, Philippe	4	BVM
76	252v- 254r	<i>Alma Redemptoris Mater</i>		4	BVM
77	254v- 259r	<i>Regina coeli laetare</i>		6	BVM
78	259v- 261r	<i>Regina coeli laetare</i>		4	BVM
79	261v- 263r	<i>Regina coeli laetare</i>		4	BVM
80	263v- 265r	<i>Regina coeli laetare</i>		4	BVM
81	265v- 266r	<i>Petrus apostolus</i>	Dufay, Guillaume? (Llorens)	4	St. Peter und Paul
82	266v- 267r	<i>Da pacem Domine</i>		4	<i>Ad pacem</i>
83	267v- 268r	<i>Salva nos - Da pacem Domine</i>		4	<i>Ad pacem</i>
84	268v- 269r	<i>Da pacem Domine</i>		4	<i>Ad pacem</i>

Jörg Bölling

Zwischen kirchlicher Liturgie und korporativer Frömmigkeitspraxis Motetten am Papsthof der Renaissance

De ultimo symphonizantium choro nihil ad nostras caerimonias pertinet, qualiter ipsi stare aut sedere vel aliquid facere, quod eis libeat aut liceat.¹

So äußert sich bekanntlich Paris de Grassis, oberster päpstlicher Zeremoniar des frühen 16. Jahrhunderts. Chordienst und Chormusik, Gottesdienst und Gesang scheinen demnach um 1500 wenig miteinander zu tun gehabt zu haben – so jedenfalls ist diese Passage in einschlägigen Forschungsbeiträgen verstanden worden.² Dem *magister caerimoniarum* geht es aber an dieser Stelle um etwas anderes: um die Frage von Sessionsordnung und Körperhaltung in der Sixtinischen Kapelle.³ Bei Prozessionen haben sich die Sänger als eigene Korporation an die geltende Ordnung zu halten – zeitlich und räumlich.⁴ In der Sixtinischen Kapelle hingegen waren die »cantores« solchen Rang- und Präzedenzfragen buchstäblich »enthoben«, indem sie von ihrer Sängerkanzel aus über das zeremonielle Treiben, gerade auch über die von Paris als wenig gottesdienstlich gerügten Ränkeleien, im doppelten Sinne hinwegsehen konnten. Nur zu bestimmten liturgischen Anlässen, etwa im österlichen Triduum, verließen einzelne von ihnen die Sängerkanzel und

- 1 »Beim letzten Chor, dem der Sänger, betrifft nichts unsere Zeremonien – auf welche Weise die Sänger stehen oder sitzen oder auch etwas anderes machen, das ihnen beliebt oder erlaubt ist.« Paris de Grassis, *Caerimoniarum opusculum*, I-Rvat Vat. lat. 5634 I, Fol. 28^r und I-R Archivio Segreto Vaticano, Fondo Borghese, serie I, 568, fol. 34^v.
- 2 Auf eine »ausgeprägte Arbeitsteilung« verweist zu Recht bereits Rafael Köhler, »Pervia Coelos. Formen päpstlicher Huldigung in der polyphonen Meßvertonung des 16. Jahrhunderts«, in: *Collectanea II. Studien zur Geschichte der päpstlichen Kapelle. Tagungsbericht Heidelberg 1989*, hrsg. von Bernhard Janz, Vatikanstadt 1994 (*Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta*, 4), S. 351–404, S. 353 mit Anm. 7 – ein Befund, der die Frage nach wechselseitigen Bezügen zwischen Zeremonial- und Musikentwicklung jedoch nicht beantwortet, sondern neu aufwirft.
- 3 Diesem Aspekt ist das gesamte Kapitel des Traktates, aus dem das Zitat stammt, gewidmet. Vgl. Jörg Bölling, *Das Papstzeremoniell der Renaissance. Texte – Musik – Performanz*, Frankfurt am Main 2006 (*Tradition – Reform – Innovation*, 12), S. 64–68 (zum Traktat) und S. 113–119 (zum Kapitel *De ordine sedendi ac manendi in Cappella Papali* und seinen intertextuellen Bezügen).
- 4 Ebda., S. 129–134.

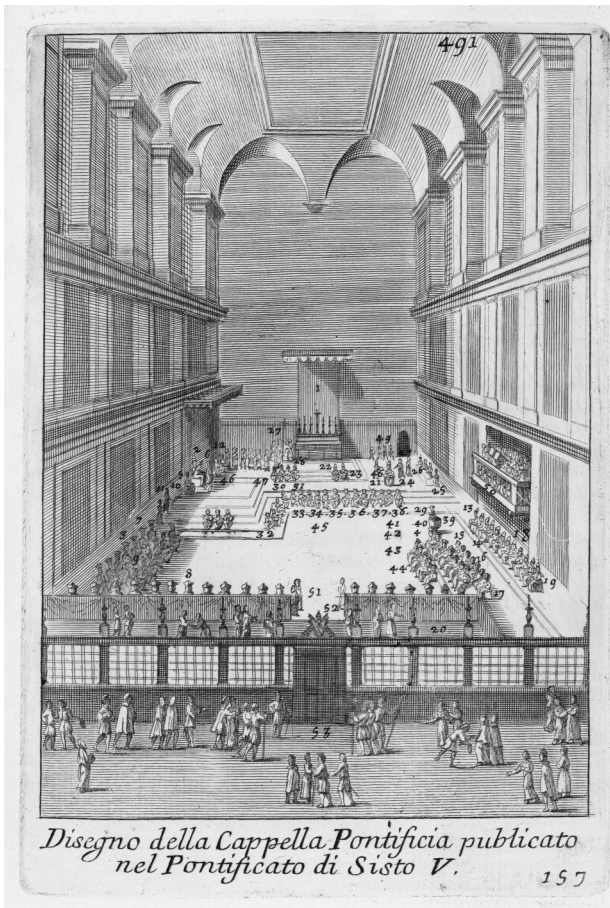


Abbildung 1: Filippo Bonanni, *La Gerarchia Ecclesiastica ...*, Rom 1720, Abb. Nr. 157 (bei S. 491). Die Sängerkanzel ist mit der Nr. 50 bezeichnet (Foto: Bildarchiv, SUB Göttingen)

durchschritten die Kapelle, um unmittelbar vor dem Altarraum eine Lesung vorzutragen. Gleich danach gingen aber auch diese als liturgischer Kantor im engeren Sinne fungierenden »cantores« auf ihre Sängerkanzel zurück (vgl. Abbildung 1).⁵

5 Ebda., S. 134–148. Der in Abbildung 1 gezeigte Stich aus Filippo Bonanni, *La Gerarchia Ecclesiastica ...*, Rom 1720, Abb. 157 (bei S. 491) geht, wie bereits der Untertitel verdeutlicht, auf eine Vorlage von Étienne Dupérac zurück. Kurz vor Bonanni hat auch der damalige Kapellmeister der Sixtinischen Kapelle, Andrea Adami, diesen Stich von Filippo Iuvara nachzeichnen und stechen lassen. Siehe dazu Andrea Adami, *Osservazioni per ben regolare il coro de i cantori della Cappella Pontificia, tanto nelle funzioni ordinarie, che straordinarie*, Rom 1711, mit einer

Auf dieser ihrer Sängerkanzel galten ihre eigenen Gesetze, die allein der Musik und ihrer Korporation dienten. Innerhalb dieses ihres Sängerortes blieben die bedeutendsten Musiker und Komponisten sogar über ihr zeitlich begrenztes Wirken hinaus dauerhaft präsent – in Form von Graffiti, auf die ihre Nachfolger ihrerseits Bezug nahmen.⁶

Anders als mit dem Raum verhielt es sich mit der Zeit.⁷ Paris de Grassis gibt darüber Auskunft, und zwar in bis dahin unbekannter Ausführlichkeit und Detailtreue eines erfahrenen Experten. Seine Aussagen lassen sich besonders für die Messensätze nutzen: für eine Rekonstruktion des Ineinanders der vier verschiedenen so genannten »Chöre«⁸ mit ihren jeweiligen Korporationen. Chöre im Sinne des Zeremonienmeisters sind erstens der Papst mit seiner Thronassistentz, stadtadligen Korporationsvertretern und diplomatischem Corps, zweitens die geistlichen Chordierer und Leviten des Altares, drittens der dreifach hierarchisch gestufte Chor der Kardinalbischöfe, Kardinaldiakone und Kardinalpriester und schließlich viertens der einzige professionell singende Chor: die »cantores«.⁹ Diese vier Gruppen verrichteten

Einführung, Bibliographie und Index neu hrsg. von Giancarlo Rostirolla, Lucca 1988 (Musurgiana, 1), vor S. 1. Zu den unterschiedlichen Kopien siehe auch Niels Krogh Rasmussen, »*Maiestas Pontificia*. A Liturgical Reading of Étienne Dupérac's Engraving of the *Capella Sixtina* from 1578«, in: *Analecta Romanae Instituti Danici* 12 (1983), S. 109–148: S. 109–113.

- 6 Klaus Pietschmann, »Die Sängergraffiti auf der Cantoria der Sixtinischen Kapelle zwischen Selbstglorifizierung und memorialer Frömmigkeit«, in: *Musik in Rom im 17. und 18. Jahrhundert. Kirche und Fest. Tagungsbericht Rom, Oktober 1999*, hrsg. von Markus Engelhardt und Christoph Flamm, Laaber 2004 (Analecta Musicologica, 33), S. 81–94; ders., *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform. Die päpstliche Kapelle und ihr Repertoire im Pontifikat Pauls III. (1534–1549)*, Vatikanstadt 2007 (Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta, 11), S. 318–321; ders. »Die Graffiti auf der Sängerkanzel der Cappella Sistina. Vollständiger Katalog und Dokumentation«, in: *Institutionalisierung als Prozess. Organisationsformen musikalischer Eliten im 15. und 16. Jahrhundert, Kongressbericht Rom, Dezember 2005*, hrsg. von Birgit Lodes und Laurenz Lütteken, Laaber 2009 (Analecta Musicologica, 43), S. 225–273.
- 7 Jörg Bölling, »Zeremoniell und Zeit. Messkult und Musikkultur am Papsthof der Renaissance«, in: *Polyphone Messen im 15. und 16. Jahrhundert. Funktion, Kontext, Symbol. Tagung des SEB 496 in Münster*, hrsg. von Andrea Ammendola, Daniel Glowotz und Jürgen Heidrich, Göttingen 2012, S. 145–186.
- 8 Zu Herkunft und Verwendung des Begriffs »chorus« am Papsthof der Renaissance siehe ebda., S. 151–153; zur älteren Tradition siehe Josef Andreas Jungmann, *Missarum Sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe*, 2 Bde., Wien u. a. ⁵1962 (Repr. Bonn 2003), Bd. 1, S. 164f. und neuerdings Marius Linnenborn, *Der Gesang der Kinder in der Liturgie. Eine liturgiewissenschaftliche Untersuchung zur Geschichte des Chorgesangs*, Regensburg 2012 (Studien zur Pastoralliturgie, 26), S. 106f.
- 9 J. Bölling, Das Papstzeremoniell der Renaissance (wie Anm. 3), S. 113–128; ders., Zeremoniell und Zeit (wie Anm. 7), S. 150–173.

ihre Gebete getrennt und unabhängig voneinander, kamen nur an bestimmten Stellen zusammen.¹⁰ Darüber hinaus gab es eine Reihe weiterer korporativ verfasster Amtsträger, für die ihrem Rang in den Kapellgottesdiensten entsprechend nicht nur räumlich-architektonische, sondern auch zeitlich-musikalische Regeln galten. Da es sich mit Ausnahme der professionellen »cantores« um für den gegebenen Zusammenhang wenig interessante Formen von Gesängen und Akklamationen handelte, seien diese hier nicht näher ausgeführt.¹¹

Wesentlich weniger deutlich als die zeremonialen Angaben zur Messe sind allerdings diejenigen zu Motetten. Warum werden von den Zeremonialen wie Paris de Grassis und seinem Vorgänger Johannes Burckard einige genannt, darunter notenmäßig nicht überlieferte, andere wiederum unerwähnt gelassen, darunter auf uns gekommene musikalische Meisterwerke? Neben der offiziellen, stets im Mittelpunkt der Betrachtung stehenden Liturgie scheint es Frömmigkeitskonzepte gegeben zu haben, die sich mit rein zeremonialen Quellen nur zu einem gewissen Teil oder auf Umwegen erschließen lassen. Da das Sängerkollegium eine eigenständige Korporation innerhalb der »cappella papalis« darstellte, pflegte es eigene Formen religiöser Praxis. Die Aufführung von Motetten bot die Möglichkeit, neben den amtlich liturgischen Texten der gesamten Kirche auch Frömmigkeitsformen der eigenen Korporation in das mediale Spektrum päpstlicher Repräsentation um 1500 einzubringen. Hierunter fallen jene »Sängergebete«¹², die sich das Kollegium als Ganzes zu eigen machte, aber auch Texte und deren Vertonungen, die bestimmte Auftraggeber von außen vorgaben.

Die konkrete Aufführungspraxis der Motetten lässt sich aber leider nur in Teilen und sehr bedingt rekonstruieren, da die überlieferten Motetten in den offiziellen Tagebüchern der Zeremonienmeister bis auf wenige Ausnahmen nicht erwähnt werden.¹³ Die Verschriftlichung verlief bei den Zeremonialen und Musikern etwa zeitgleich und in funktionaler Analogie. Interdependenzen ergaben sich jedoch nicht zwischen literarischem Text und musikalischer

10 Vgl. dazu J. Bölling, *Das Papstzeremoniell der Renaissance* (wie Anm. 3), S. 125–127; ders., *Zeremoniell und Zeit* (wie Anm. 7).

11 Siehe dazu J. Bölling, *Das Papstzeremoniell der Renaissance* (wie Anm. 3), S. 149–195.

12 Siehe dazu Rafael Köhler, *Die Cappella Sistina unter den Medici-Päpsten 1513–1534. Musikpflege und Repertoire am päpstlichen Hof*, Kiel 2001, S. 162.

13 Siehe dazu die anderen Beiträge dieses Bandes sowie die weiteren umfangreichen musikgeschichtlichen Studien von Adalbert Roth, Richard Sherr, Raffael Köhler und Klaus Pietschmann.

Komposition, sondern allein auf der Ebene der Performanz.¹⁴

Gerade deshalb aber bieten sich Motetten als besonderer Untersuchungsgegenstand an: Standen sie gattungsspezifisch nach Johannes Tinctoris als »cantus mediocris« zwischen dem »cantus magnus« der Messe und dem »cantus parvus« der Kantilene, so spiegelten sie in Text und Faktur weltliche wie geistliche Aspekte wider und nahmen dadurch im spannungsreichen Verhältnis von kirchlicher Liturgie und korporativer Frömmigkeitspraxis der päpstlichen Kapelle und anderer am Papsthof wirkender Sänger eine vermittelnde Rolle ein. Im Folgenden sei daher der Frage nachgegangen, inwieweit Motetten aufgrund der besonderen Institutionalität ihrer jeweiligen Korporation (I.) und der Verschriftlichung, Gebrauchsfunktion und Verwahrung ihrer Kompositionen (II.) eine besondere Performanz von Korporationen und Kompositionen (III.) erkennen lassen.

I. Die Institutionalität der Korporationen

Am Papsthof waren zu bestimmten Anlässen verschiedene Sänger zu hören. Den ersten Platz nahmen selbstredend die Sänger des Papstes selbst ein: seine »cappella papalis«. Der Begriff »cappella« wurde schon im frühen 15. oft weniger mit der im 11. Jahrhundert nach kaiserlichem Vorbild errichteten päpstlichen Hofkapelle in Verbindung gebracht, als vielmehr mit den Sängern der Kurie.¹⁵ Während des Pontifikats Clemens' VII. (1523–1534) etablierte sich dieser Begriff als spezielle Bezeichnung des Sängerkollegs.¹⁶ Die Anfänge dieses singenden Personenverbandes liegen in Avignon. Um die Aufgabenbereiche Liturgie und Verwaltung zu trennen, gründete Benedikt XII. (1334–1342) aus dem Personenkreis seiner Kapelle die Korporation der »capellani capellae papae«, die man später »capella intrinseca« oder

14 J. Bölling, Das Papstzeremoniell der Renaissance (wie Anm. 3), S. 21–78 (zu den Zeremonialschriften) und S. 196–270 (zum performativen Verhältnis von ausgeführten Zeremonien und erklingendem musikalischem Repertoire). Zum hier vor allem im sprachwissenschaftlichen Sinne benutzten Begriff der »Performanz« sowie zu dessen Verwendung in den Theaterwissenschaften und in der Geschlechterforschung siehe ebda. S. 12f. mit Anm. 9.

15 Vgl. Sabine Ehrmann-Herfort, »Cappella / Kapelle«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, nach Hans Heinrich Egggebrecht*, hrsg. von Albrecht Riethmüller, 35. Auslieferung, Sommer 2003, S. 6; J. Bölling, Das Papstzeremoniell der Renaissance (wie Anm. 3), S. 15–20 und ders., »Die zwei Körper des Apostelfürsten. Der heilige Petrus im Rom des Reformpapsttums«, in: *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 106 (2011), S. 215–252: S. 232–234.

16 Siehe dazu R. Köhler, Die Cappella Sistina (wie Anm. 12), S. 15 mit Anm. 32.

»capella secreta« nannte. Verwaltungstechnische Aufgaben, also das Geschäft der klassischen kurialen Kapelle und Kanzlei, übernahmen fortan die »capellani commensales«, wohingegen die neu gegründete »capella secreta« sich auf die musikalische Ausgestaltung von Stundengebet und Messe konzentrieren konnte.¹⁷ Nach leichten strukturellen Veränderungen durch Martin V.¹⁸ und Eugen IV.¹⁹ fand die Entwicklung dieser Institution gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts ihren vorläufigen Abschluss: Nun bestand die »cappella papalis« aus »sacrista«, »magister capellae«, »clerici« und »magistri cerimoniarum«, »capellani missarum«, »cantores« und »campanarii«.²⁰

Durch die gezielte Anwerbung neuer Sänger wurde bald die regelmäßige Aufführung anspruchsvoller polyphoner Werke möglich,²¹ vor allem von Messen und Motetten. Von einer gefestigten Institutionalität des Sängerkollegiums zeugen auch die Statuten und deren fragmentarisch überlieferte Vorläufer.²²

Drei Aspekte kennzeichnen die Sänger als eigenständige Korporation:

- 17 Vgl. Andrew Tomasello, *Music and Ritual at Papal Avignon 1309–1403*, Ann Arbor 1983, S. 151f.; Laurenz Lütteken, *Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette. Gattungstradition und Werkcharakter an der Schwelle zur Neuzeit*, Hamburg und Eisenach 1993 (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster, 4), S. 225.
- 18 Manfred Schuler, »Zur Geschichte der Kapelle Papst Martins V.«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 25 (1968), S. 30–45.
- 19 Manfred Schuler, »Zur Geschichte der Kapelle Papst Eugens IV.«, in: *Acta musicologica* 40 (1968), S. 220–227, und L. Lütteken, *Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette* (wie Anm. 17), S. 226–231.
- 20 Bernhard Schimmelfennig, *Die Zeremonienbücher der römischen Kurie im Mittelalter*, Tübingen 1973 (Bibliothek des deutschen Historischen Instituts in Rom, 10), S. 80f.; ders., »Die Funktion der Cappella Sistina im Zeremoniell der Renaissancepäpste«, in: *Collectanea II* (wie Anm. 2), S. 123–174: S. 143–146; L. Lütteken, *Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette* (wie Anm. 17), S. 226, Anm. 55; K. Pietschmann, *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform* (wie Anm. 6), S. 109–176 sowie S. 400–408. Die Leitung oblag dem »magister capellae«. Pamela F. Starr, »Towards the Cappella Sistina: A profile of the Cappella Pontificia during the Pontificates of Nicholas V, Calixtus III, Pius II, and Paul II (1447–1471)«, in: *Collectanea II* (wie Anm. 2), S. 451–475: S. 454 mit Anm. 13, hinterfragt von Richard Sherr (ebda. S. 468f.), geht davon aus, dass im 15. Jahrhundert zwischenzeitlich der stets an erster Stelle genannte, sonst eher für Fragen der Kleidung zuständige »sacrista« die Leitung auch der Sänger inne hatte.
- 21 Vgl. Adalbert Roth, »Liturgical (and Paraliturgical) Polyphonic Music in the Papal Chapel towards the End of the Fifteenth Century. A Repertory in Embryo«, in: *Music, Musicians and Musical Culture in Renaissance Rome*, hrsg. von Richard Sherr, Oxford u.a. 1998, S. 125–137 (Lit.); K. Pietschmann, *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform* (wie Anm. 6), S. 55–72.
- 22 R. Köhler, *Die Cappella Sistina* (wie Anm. 12), S. 19–29 und die Editionen S. 217–243; K. Pietschmann, *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform* (wie Anm. 6), S. 115–123.

1. die Begriffe »cappella«, »collegium cantorum«, »capitulum« und »congregatio«,

2. die Verpflichtung der Sänger zum regelmäßigen Gottesdienst (Stundengebet und Messe),

3. die Verfahren bei Neuaufnahmen und Wahl des so genannten Abtes.²³

Innerhalb der Kapelle sind ihrer Herkunft nach verschiedene Gruppierungen zu unterscheiden, für die meist – wie bei Konzilien – der Begriff »nationes« gebraucht wird. Waren fast alle Sänger der Avignonesischen Gegenpäpste fast ausschließlich Franzosen gewesen,²⁴ so traten im Rahmen der Erneuerung der Kapelle unter den Renaissancepäpsten auch Italiener und Spanier hinzu,²⁵ ferner Engländer und »Deutsche«, insbesondere aus den heutigen Beneluxstaaten.²⁶ Musikalisch äußerte sich dies mitunter in unterschiedlichen, regelrechten Nationalstilen.²⁷

Doch für die päpstlichen Kapellsänger, gleich welcher Provenienz, bildete nicht nur die Sängerkapelle selbst eine tragende Institution: Bereits für die Jahre 1483 und 1484 ist belegt, dass die meisten Kapellsänger Mitglieder der *Confraternità di Santo Spirito in Sassia* waren.²⁸ Klaus Pietschmann hat darüber hinaus Sänger ausfindig gemacht, die weiteren Bruderschaften

23 Vgl. dazu ausführlich R. Köhler, Die Cappella Sistina (wie Anm. 12), S. 31–48.

24 Vgl. Adalbert Roth, »Zur ›Reform‹ der päpstlichen Kapelle unter dem Pontifikat Sixtus' IV. (1471–1484)«, in: *Zusammenhänge, Einflüsse, Wirkungen. Kongressakten zum ersten Symposium des Mediävistenverbandes in Tübingen 1984*, hrsg. von Joerg O. Fichte, Karl Heinz Göller und Bernhard Schimmelpfennig, Berlin und New York 1986, S. 168–195: S. 176 mit Anm. 24f.

25 Vgl. ebda., S. 177–192 (Übersicht über die Zusammensetzung des Sängerkollegiums unter Martin V. bis Sixtus IV.) sowie P. Starr, *Towards the Cappella Sistina* (wie Anm. 20), pass. (Nikolaus V. bis Paul II.); Richard Sherr, *The Papal Chapel ca. 1492–1513 and its Polyphonic Sources*, Diss. Princeton 1975, S. 47–77 und S. 263–272 (Alexander VI. bis Julius II.) und R. Köhler, Die Cappella Sistina (wie Anm. 12), S. 74–87 (Leo X. bis Clemens VII.).

26 Sämtliche Kapellsänger, die in den Mitgliederlisten der deutschen Bruderschaften Roms geführt werden, kamen aus diesem grenzübergreifenden, für die Musik- und Kunstgeschichte in Nord und Süd so bedeutenden Gebiet zwischen Frankreich und dem Reich. Siehe dazu und zu den zahlenmäßig noch bedeutenderen deutschen Lautenmachern in Rom Klaus Pietschmann, »Deutsche Musiker und Lautenmacher im Rom der Renaissance. Spuren im Campo Santo Teutonico und der deutschen Nationalkirche Santa Maria dell'Anima«, in: *Deutsche Handwerker, Künstler und Gelehrte im Rom der Renaissance*, hrsg. von Stephan Füssel und Klaus A. Vogel, Wiesbaden 2000 (Pirckheimer Jahrbuch für Renaissance- und Humanismusforschung, 15), S. 181–213.

27 Vgl. J. Bölling, *Das Papstzeremoniell der Renaissance* (wie Anm. 3), S. 153–157 (Quellen und Lit.).

28 Vgl. R. Sherr, *The Papal Chapel* (wie Anm. 25), S. 48 mit Anm. 1 (Biblioteca Lancisiana, Codex 328, fol. 93^v–94^r).

angehörten, unter anderem jenen der Kirche *Santa Maria dell'Anima* und des *Campo Santo Teutonico*.²⁹

Neben dem »collegium« der »cantores cappellae papae« waren auch weitere Sängerkorporationen im Kapellgottesdienst und wohl auch im päpstlichen Palast zu hören, die imstande waren, Motetten aufzuführen. Doch sofern es sich nicht um Privatgottesdienste auswärtiger Gäste ohne Beteiligung des päpstlichen Hofes handelte,³⁰ hatten sich diese allesamt an die Liturgie der päpstlichen Kapelle zu halten. Nicht einmal den Dominikanern, die einen eigenen Ritus pflegten, wollten die päpstlichen Zeremoniare Sonderreiten zugestehen.³¹ Das Konzil von Trient und die neu geschaffene Ritenkongregation der Kurie ließen sämtlichen Dominikanern ihre liturgischen Eigenheiten.³² Paris de Grassis hingegen betrachtete sich noch höchst selbst als »censor caerimoniarum«, dem die entscheidende »censura« oblag.³³ Unverrückbares Vorbild aller Zeremoniare der Renaissance blieb zeit- und raumübergreifend die »cappella papalis« – als architektonischer Gottesdienstraum, liturgische Gottesdienstform und den Gottesdienst feiernder Personenverband, einschließlich des »collegium cantorum«. ³⁴

29 K. Pietschmann, Deutsche Musiker und Lautenmacher im Rom der Renaissance (wie Anm. 26). Zur Mitgliedschaft in weiteren Bruderschaften siehe ders., Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform (wie Anm. 6), S. 337–342.

30 Vgl. etwa die Beispiele bei Sabine Žak, »Cappella – castello – camera. Gesang und Instrumentalmusik an der Kurie«, in: *Collectanea II*. (wie Anm. 2), S. 175–223: S. 195f. und 211f.

31 Paris de Grassis etwa mochte gleich zu Beginn seiner Amtszeit im Frühjahr 1504 seinem Tagebucheintrag nach selbst bei den so einflussreichen Dominikanern von Santa Maria sopra Minerva keine Ausnahme machen. I–Rvat, Vat. lat. 12272, fol. 5^v (gestempelt 4^r): »Postea sederunt et fratres de Minerva simili modo ... et cantarunt laudes sub Antifonis simplicibus, de qua re cum ipsos redarguerem, responderunt sese non facere officium secundum Morem Romanae Curie.«

32 Riten von Orden oder Diözesen, die älter als 200 Jahre waren, blieben von den liturgischen Reformen des Konzils von Trient unangetastet. Den monastischen Gemeinschaften wurde lediglich der Verzicht auf mehrstimmige Musik nahegelegt. Vgl. Jörg Bölling, »Zur Erneuerung der Liturgie in Kurie und Kirche durch das Konzil von Trient (1545–1563). Konzeption – Diskussion – Realisation«, in: *Papsttum und Kirchenmusik vom Mittelalter bis zu Benedikt XVI.: Positionen – Entwicklungen – Kontexte*, hrsg. von Klaus Pietschmann (Analecta musicologica, 47), Kassel u.a. 2012, S. 124–145: S. 140 und S. 143 mit Anm. 92.

33 Vgl. I–Rvat Vat. lat. 4739, fol. 1^r. S. dazu ausführlich Bölling, Das Papstzeremoniell der Renaissance (wie Anm. 3), S. 109–112.

34 Vgl. J. Bölling, Das Papstzeremoniell der Renaissance (wie Anm. 3), S. 113–128. Speziell zu Paris de Grassis siehe ders., »Das Papstzeremoniell der Hochrenaissance. Normierungen – Modifikationen – Revisionen«, in: *Ekklesiologische Alternativen? Monarchischer Papst und Formen kollegialer Kirchenleitung (15.–20. Jahrhundert)*, hrsg. von Bernward Schmidt und Hubert Wolf, Münster 2013, S. 273–307: S. 271–293.

II. Die Schriftlichkeit der Kompositionen

Anders als die Institution von Kapelle und Kollegium der Sänger erfuhr die Komposition, Aufführung und Verschriftlichung am Avignonesischen Papsthof keine Förderung, sondern sogar eine Beschränkung. In seiner 1324/25 promulgierten Bulle »Docta sanctorum patrum« kritisierte Papst Johannes XXII. (1316–1334) die Musikpraxis weltlicher Hofkapellen wie die des französischen Hofes und begrenzte damit die Aufführung musikalisch anspruchsvoller Motetten³⁵ – eine Entscheidung, die möglicherweise indirekt den Aufstieg der zyklischen Messkomposition förderte.³⁶

Die Motettenüberlieferung im Fondo Cappella Sistina wird von Thomas Schmidt-Beste dargestellt.³⁷ Auch außervatikanische Quellen sind bereits mit Blick auf mögliche Motetten des Papsthofes gesichtet worden.³⁸ An dieser Stelle soll das Augenmerk hingegen exemplarisch einer Motette gewidmet sein, deren Text und Aufführungszusammenhang hinlänglich bekannt, doch kaum näher untersucht worden ist: *Gaude Roma vetus*.³⁹

35 A. Tomasello, Music and Ritual at Papal Avignon 1309–1403 (wie Anm. 17), S. 107–122. Zur Ablehnung von Motetten und Kantilenen durch die Bulle siehe Helmut Hucke, »Das Dekret ›Docta sanctorum patrum‹ Papst Johannes' XXII.«, in: *Musica Disciplina* 38 (1984), S. 119–131; S. 125 mit Anm. 32; siehe neuerdings auch Franz Körndle, »Die Bulle Docta sanctorum patrum. Überlieferung, Textgestalt und Wirkung«, in: *Die Musikforschung* 63 (2010), S. 147–165.

36 Ludwig Finscher, »Die Messe als musikalisches Kunstwerk«, in: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, hrsg. von Carl Dahlhaus, fortgeführt von Hermann Danuser, Bd. 3, Darmstadt 1997, Teil I, S. 193–276 und 295.

37 Vgl. den Beitrag von Thomas Schmidt-Beste in diesem Band.

38 Vgl. etwa die einschlägigen Veröffentlichungen von Joshua Rifkin.

39 Vgl. dazu bereits *Johannis Burckardi Liber Notarum*, 2 Bde., hrsg. von Enrico Celani Città di Castello 1906–1942 (Muratori, Rerum Italicarum Scriptorum. Nuova Edizione 32, 1), Bd. I, S. 376. Siehe dazu erstmals Arnold Schering, »Musikalisches aus Joh. Burckards *Liber notarum* (1483–1506)«, in: *Festschrift für Johannes Wolf zu seinem sechzigsten Geburtstage*, hrsg. von Walter Lot, Helmuth Osthoff und Werner Wolfheim, Berlin 1929 (Nachdruck Hildesheim 1978), S. 171–175; S. 174f., und zuletzt Klaus Pietschmann, »Politiserte Vokalpolyphonie am Hof Maximilians I. im Kontext von Diplomatie und Zeremoniell. Heinrich Isaacs *Optime pastor*«, in: *Die Habsburger und die Niederlande. Musik und Politik um 1500. Tagungsbericht*, Münster 2009, hrsg. von Jürgen Heidrich (*Troja Jahrbuch für Renaissancemusik* 8 [2008/09]), S. 129–142; S. 129 mit Anm. 2 (Lit.); ferner Jesse Rodin, *Josquin's Rome. Hearing and Composing in the Sistine Chapel*, Oxford 2012, S. 103. Thuasne ging in seiner Edition allerdings statt von Johannes Tinctoris auch noch von einem gewissen Johannes Cantor aus; vgl. *Johannis Burckardi Diarium sive rerum urbanarum commentarii (1483–1506)*, 3 Bde., hrsg. von Louis Thuasne, Paris 1883–1885, Bd. 2, 1885, S. 13f. Dem im Vergleich zu Celani oft weniger zuverlässigen Thuasne ist an dieser Stelle zumindest in einem Punkt der Vorzug zu geben: Es muss grammatisch und metrisch korrekt »Claribus cesaribus« heißen, nicht – wie Celani wohl rein versehentlich druckt – »Claribus cesaribus« (vgl. den Fließtext nach Anm. 59).

Der Zeremonienmeister Johannes Burckard berichtet in seinem Tagebuch, die Sänger hätten am Zweiten Adventssonntag, dem 8. Dezember des Jahres 1492, auf Initiative des Vizekanzlers eine neu komponierte Motette »post offertorium« singen wollen,⁴⁰ das heißt unmittelbar nach dem gregorianischen Gesang zur Bereitung und Darbringung der eucharistischen Gaben, wie es für Motetten üblich war.⁴¹ Der Papst habe diese Huldigung jedoch nicht entgegennehmen wollen – aus zwei Gründen: Zeit und Ort erschienen ihm unangebracht: »noluit pro ea die, sed pro alia et in camera sua«.⁴² Die Zeitangabe eines anderen gewünschten Tages lässt zwei verschiedene Deutungen zu, eine liturgisch-amtliche und eine musikalisch-persönliche. Möglicherweise handelte es sich um eine Reverenz gegenüber der geprägten Zeit der Buße, wie sie traditionell geboten war.⁴³ Ebenso denkbar ist aber auch, dass der erst wenige Monate amtierende Papst an diesem Tag nicht so viel Zeit verlieren oder umgekehrt dem im Kapellraum wohl kaum wahrnehmbaren Text einen akustisch passenderen Rahmen bieten wollte. Entsprechendes gilt für die Wahl des Ortes. Entweder wollte der Papst in seiner Kapelle ausschließlich liturgische Gesänge zulassen,⁴⁴ oder aber er hörte Motetten generell lieber in seinen Gemächern, wie es zumindest für spätere Pontifikate nachweisbar ist.⁴⁵ Dagegen spricht wiederum, dass der Papst seinem Vizekanzler wohl kaum die Bitte abgeschlagen hätte, ihm zu gratulie-

40 *Johannis Burckardi Liber Notarum*, hrsg. von Celani (wie Anm. 39), Bd. 1, S. 376, Z. 8–12: »Cantores capelle nostre per cardinalem vicecancellarium instigati voluerunt quendam laudem in pontificis honorem noviter compositam post offertorium decantasse; habita tamen super hoc per socium meum pontificis voluntate, qui id fieri noluit pro ea die, sed pro alia et in camera sua acceptavit, illum non cantarunt; erat autem laus hujusmodi, sub his verbis: ...«

41 Vgl. J. Bölling, *Das Papstzeremoniell der Renaissance* (wie Anm. 3), S. 238. Zum Begriff der Darbringung statt »Gabenbereitung« oder »Opferung« siehe unten Anm. 137.

42 Siehe oben Anm. 40.

43 Vgl. etwa Jörg Bölling, »*Musicae utilitas*. Zur Bedeutung der Musik im Adventus-Zeremoniell der Vormoderne«, in: *Adventus. Studien zum herrscherlichen Einzug in die Stadt*, hrsg. von Peter Johaneck und Angelika Lampen, Köln u.a. 2009 (Städteforschung. Veröffentlichungen des Instituts für vergleichende Städtegeschichte in Münster. Reihe A: Darstellungen, 75), S. 229–266: S. 246f. – Bonnie Blackburn zieht in einer mündlichen Äußerung – unabhängig von der erwähnten kirchenzeitlichen Angabe – sogar in Betracht, dass eine solche Motette in liturgischen Gottesdiensten grundsätzlich als unpassend betrachtet worden sei; vgl. Rodin, *Josquin's Rome* (wie Anm. 39), S. 103, Anm. 20.

44 Vgl. Sabine Žak, »Fürstliche und städtische Repräsentation in der Kirche. Zur Verwendung von Instrumenten im Gottesdienst«, in: *Musica disciplina* 38 (1984), S. 231–259 und vor allem dies., *Cappella – castello – camera* (wie Anm. 30), S. 203–205.

45 Vgl. Anthony M. Cummings, »Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet«, in: *Journal of the American Musicological Society* 24 (1981), S. 43–59: S. 45–48.

ren, wenn er dabei nicht auch triftige inhaltliche Beweggründe vor Augen gehabt hätte. Es handelte sich dabei nämlich um Ascanio Maria Sforza (1455–1505), der seinem Vorgänger im Amt des Vizekanzlers, Rodrigo Borgia, durch Stimmenkauf zur Wahl als Papst Alexander VI. verholfen hatte, um seinerseits daraus Nutzen zu ziehen.⁴⁶ Der neu gewählte Papst ging dann jedoch eigene Wege. Daher mag seine seine Ablehnung der Huldigungsmotette in der Liturgie gleich zu Amtsbeginn auch in diese Richtung gedeutet werden. Doch Burckard berichtet an dieser Stelle nicht von einer solchen politischen Implikation, und das, obwohl er sonst gerade politisch bedeutsame Rang- und Präzedenzfragen der Kardinäle und auswärtiger Herrscher lang und breit erörtert.⁴⁷ Sehr wohl war aber Alexander VI. auch sonst um die Liturgie bemüht: In seiner Amtszeit brachte sein Zeremoniar Johannes Burckard gleich mehrfach den neuen Mess-Ordo heraus, und er selbst gab ein festliches Weihnachtsmissale in Auftrag.⁴⁸

Hier mag ein Detail von Belang sein: Burckard bezeichnet Johannes Tinctoris nicht als Komponisten der Motette, sondern als Autor des Epigramms. Erst Arnold Schering geht davon aus, dass er zusätzlich auch der Komponist gewesen sei.⁴⁹ Auch wenn Burckard den großen Meister als »legum doctor[] atque music[us]« vorstellt, hat er den Text und nicht die Musik vor Augen. Sollte auch die Musik von Tinctoris gestammt haben, so verwundert, dass sie nicht überliefert worden ist. Hier mag eine Rolle ge-

46 Marco Pellegrini, *Ascanio Maria Sforza. La parabola politica di un cardinale-principe del rinascimento*, 2 Bde. (durchgehend paginiert), Rom 2002 (Nuovi Studi Storici, 60), S. 382–392. Bereits bei seiner Ernennung zum Kardinal dankte Ascanio Sforza seinem damaligen Amtskollegen Rodrigo Kardinal Borgia, dem nachmaligen Papst. Vgl. ebda., S. 106 mit Anm. 117 sowie Marco Pellegrini, »Ascanio Maria Sforza: la creazione di un cardinale »di famiglia«, in: *Gli Sforza, la Chiesa lombarda, la corte di Roma. Strutture e pratiche beneficarie nel ducato di Milano (1450–1535)*, hrsg. von Giorgio Chittolini, Neapel 1989 (Europa mediterranea. Quaderni, 4), S. 215–298: S. 288 mit Anm. 250.

47 Vgl. Jörg Bölling, »*Causa differentiae*. Rang- und Präzedenzregelungen für Fürsten, Herzöge und Gesandte im vortridentinischen Papstzeremoniell«, in: *Rom und das Reich vor der Reformation*, hrsg. von Nikolaus Staubach, Frankfurt am Main u.a. 2004 (Tradition – Reform – Innovation, 7), S. 147–196.

48 J. Bölling, Das Papstzeremoniell der Renaissance (wie Anm. 3), S. 33f. (Lit.). Rezipiert wird fast ausschließlich der Druck von 1502, da dieser der vielzitierten einschlägigen Edition zugrunde liegt: »Ordo missae Ioannis Burckardi«, in: *Tracts on the Mass*, hrsg. von J. W. Legg, London 1904 (Henry Bradshaw Society, 27), S. 119–178. Die Editio princeps stammt aber von 1496; vgl. etwa die Göttinger Inkunabel: Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, 8 H E R I T I, 7860 INC.

49 A. Schering, Musikalisches aus Joh. Burckards *Liber notarum* (wie Anm. 39), S. 174: »Der Text – und wohl auch die Musik – stammt von keinem geringeren als Johannes Tinctoris ...«.

spielt haben, dass er in erster Linie als Musiktheoretiker geachtet wurde, als »musicus«, wie auch Burckard ihn nennt. Nicht auszuschließen ist aber auch, dass die Musik mehr oder minder improvisiert vorgetragen wurde – am Metrum orientiert wie einst die Modalnotation, aber auch spätere Kompositionen. Möglicherweise teilte die Tinctoris-Motette deren Schickal: Philologisch prosodisch einwandfrei, doch musikalisch äußerst medioker, in ihrer gleichsam hämmernden Homorhythmik und statischen Homophonie für längere Zeit sogar kaum ertragbar, erschienen diese Kompositionen in der Tat eher ihres Textes als ihrer Musik wegen erinnerenswert.⁵⁰ Auch die Qualität literarischer und musikalischer Formen und Gattungen des Liedes konnte sehr divergieren, indem anspruchsvolle Texte schlechte Vertonungen und herausragende Kompositionen mittelmäßige Texte aufwiesen.⁵¹ So mag auch hier der Text im Vordergrund gestanden haben und die Musik nebensächlich gewesen sein: Klangvoll war bereits der durch Burckard schriftlich verbürgte Name des Musiktheoretikers, da bedurfte es keiner Aufführung mehr.⁵² Möglicherweise ist der Text sogar nie in Form einer Motette erklingen, erhielt seine Performanz allein durch die Übergabe des Schriftstücks, vergleichbar den zahlreichen Buchgeschenken, die dem Papst gemacht wurden, darunter literarische und wissenschaftliche Werke, aber auch Messendrucke, die den Akt der Übergabe in Form von Widmungsbildern festgehalten oder zumindest ihrerseits mit den Mitteln der bildenden Kunst in Szene gesetzt haben.⁵³

Diese Überlegung gewinnt durch eine Beobachtung des Göttinger Mittel- und Neulateiners Bernhard Schirg zusätzlich an Plausibilität: An einer

50 Zu diesem Themenkomplex siehe insbesondere Thomas Schmidt-Beste, »Verse metre, word accent and rhythm in the polyphonic hymn of the fifteenth century«, in: *Studi musicali* 28 (1999), S. 363–396; ders., *Textdeklamation in der Motette des 15. Jahrhunderts*, Turnhout 2003.

51 Vgl. etwa den Tagungsband *Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*, hrsg. von Michael Zywiets, Volker Honemann und Christian Bettels, Münster u. a. 2005.

52 Zum Verhältnis von Schrift und Performanz am Papsthof siehe J. Bölling, *Das Papstzeremoniell der Renaissance* (wie Anm. 3), pass., insbes. S. 91–106; zum grundlegenden Problem vormoderner Medialität von Musik in Text und Performanz siehe ders., *Musicae utilitas* (wie Anm. 43), S. 248–254.

53 Zu denken ist dabei unter anderem an die Widmungsbilder der Messenbücher von Elzéar Genet (genannt Carpentras), Andrea Antico, Cristobál de Morales, Giovanni Pierluigi da Palestrina und Francesco Soriano. Siehe dazu Daniel Glowotz, »Repräsentation und Papsthuldigung in der römischen a cappella-Messe des 16. und 17. Jahrhunderts«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 92 (2008), S. 25–36: S. 34f.; R. Köhler, *Die Cappella Sistina* (wie Anm. 12), S. 212, Abb. 5; K. Pietschmann, *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform* (wie Anm. 6), Abb. 3 (I-Rvat 611, fol. 1^v).

Stelle des 1497 von Pietro Lazzaroni verfassten *Carmen ad Alexandrum VI* heißt es: »Romam Veterem concesserat ille / Lectus Alexandro orator« – »Das *Roma vetus* (Altehrwürdiges Rom) überließ der handverlesene Botschafter dem (Papst) Alexander« (Laz. Alex., 1, 214f).⁵⁴ Schirgs Forschungen legen nahe, dass mit den Worten »Romam Veterem« der fragliche Motettentext gemeint war und dieser dem Papst bereits am 6. Dezember 1492 durch den als Botschafter fungierenden venezianischen Humanisten Sebastian Badoer hatte überreicht werden können. Seine Information erhielt Lazzaroni offenbar von Giasone del Maino. Dieser hatte nicht nur dieselbe Funktion des Botschafters für Mailand wie Baoder für Venedig inne, sondern war als Professor für Jura an der Universität Pavia ein Kollege Lazzaronis, der dort Rhetorik lehrte.⁵⁵ Laut Burckard nahm Maino zusammen mit dem Grafen Sforza und zwei weiteren Mailänder Botschaftern an jenem Papstgottesdienst teil, in dem die Motette hätte erklingen sollen, und zwar »in loco oratorum laicorum«, am Ort der weltlichen Botschafter.⁵⁶ Spätestens in der Amtszeit von Burckards Nachfolger Paris de Grassis (1504–1521) wäre für weltliche Gesandte wie diese unter Umständen ein Platz unmittelbar rechts neben dem Papstthron in Frage gekommen, wenn sie einen entsprechend hohen persönlichen Rang hätten geltend machen können oder eine persönlich Ehrung durch den Papst hätten genießen dürfen. Doch mit der Angabe »in loco oratorum laicorum« ist eindeutig jener zwischen Cancelli und Kardinalsbanken liegende schmale Streifen gleich links hinter dem Eingang zum Presbyterium gemeint – also weit weg vom Papst. Um die Möglichkeit, den Papst persönlich anzugehen, noch weiter zu verringern, rückte Paris de Grassis die Bank der Kardinäle sogar unmittelbar an die Wand, obgleich er damit die sonst von ihm so gelobte, in der Bodenmarmorierung vorgegebene Symmetrie partiell aufgab.⁵⁷ Burckards Fassung des Kurienzeremoniales hingegen war in dieser Hinsicht noch eindeutig: Weltliche Botschafter, die des Kaisers, der Könige, der Fürsten und anderer Potentaten, sitzen, sofern sie nicht selbst den persönlichen Rang eines Prälaten einnehmen, am besagten Ort zwischen Chorgitter und Kardinals-

54 Siehe dazu demnächst Bernhard Schirg, *Die Ökonomie der Dichtung. Das Carmen ad Alexandrum VI des Pietro Lazzaroni, 1497*.

55 Ebda.

56 Vgl. *Johannis Burckardi Liber Notarum*, hrsg. von Celani (wie Anm. 39), Bd. 1, S. 376, Z. 29 – S. 377, Z. 1.

57 Vgl. dazu ausführlich J. Bölling, *Das Papstzeremoniell der Hochrenaissance* (wie Anm. 34), S. 292–295.

bank.⁵⁸ Die Botschafter machten Burckard zufolge im Unterschied zu zahlreichen späteren Gesandten keinerlei Anstalten, einen anderen als diesen Ort auch nur zu erwägen. Sie selbst nahmen den vorgesehenen Platz ohne die sonst so ausführlich bezeugten Streitereien ein: »se locaverunt«, wie Burckard lakonisch schreibt.⁵⁹ Es bestand für die Mailänder Delegation vor diesem Hintergrund gar keine andere Möglichkeit, dem Papst den Motettentext des Tinctoris zu überreichen, als bei der vorausgehenden Audienz ihres venezianischen Kollegen. Dass sie jeden Versuch unterließen, an den Thron heranzurücken, könnte zudem als weiteres Indiz dafür gedeutet werden, dass dem Papst das Schriftstück bereits vorlag. Nur die von ihm dann abgelehnte Aufführung der Motette war noch denkbar und wurde daher vom Mailänder Kardinal Sforza versucht. Ob dann nach dem Gottesdienst noch, wie vom Papst in Aussicht gestellt, Musik zum Text erklang, bleibt hingegen offen.

Tinctoris' Text besteht aus Versen, die abwechselnd sechs und fünf Hebungen aufweisen, einen Hexameter und einen Pentameter mit Zäsur – Distichen, wie sie kennzeichnend für Epigramme sind, die dem besonderen Lob eines Herrschers dienen. Bis auf das abschließende Wort »Amen« und die – allerdings nur beiläufige – Erwähnung Gottes erinnert nichts an ein Gebet:

Epigramma Joannis Tinctoris legum doctoris atque musici, in laudem et gloriam SS. D. N. [Sanctissimi Domini Nostri] Alexandri Pape VI.:

Gaude Roma vetus magnis celebrata triumphis	
Cui Deus eternum	contulit imperium.
Clariss Cesaribus quondam regnata fuisti,	
Multo clarior es	subdita presulibus,
Qui virtute licet nituerunt tempore prisco,	
Haud vincunt etas	quem modo nostra videt.
Sextus Alexander Hispanus origine celsa	
Regnat et officio	fungitur ethereo;
Qui prudens, justus, constans, pius atque modestus	
Pro meritis tanto	culmine dignus erat.
Eya christicole Domino persolvite grates	
Quilibet, et vestrum	mente pia resonet:
Vivat Alexander celebrandus imagine Magni,	
Fastigio major,	non probitate minor.
	Amen.

58 Vgl. ebda. und Marc Dykmans (Hrsg.), *L'œuvre de Patrizi Piccolomini ou cérémonial papal de la première Renaissance*, 2 Bde., Vatikanstadt 1980–1982 (Studi e Testi, 293–294), S. 462, Nr. 1433 (Z. 15–17).

59 *Johannis Burckardi Liber Notarum*, hrsg. von Celani (wie Anm. 39), Bd. 1, S. 377, Z. 1.

Freu Dich, altehrwürdiges Rom, gefeiert in großen Triumphen,
Dem Gott ewige Herrschaft übertrug.
Von glänzenden Caesaren warst Du einst beherrscht worden,
Um vieles glänzender bist Du (nun), unterworfen den Bischöfen.
Diejenigen, welche in alter Zeit freilich vor Tugend leuchteten,
besiegen nicht jenen, den unser Zeitalter zu sehen bekommt.
Alexander der sechste, Spanier, von hoher Herkunft,
Herrscht und versieht sein himmlisches Amt;
Klug, gerecht, standhaft, fromm und maßvoll wie er ist,
War er um seiner Verdienste willen eines solchen Gipfels würdig.
Auf, Ihr Christen, sagt Dank dem Herren
Alle, und in Eurem frommen Gemüt möge widerhallen:
Es lebe Alexander, zu feiern im Abbild (Alexanders) des Großen,
Größer an Hohheit, nicht kleiner an Redlichkeit.
Amen.

Die antike Größe Roms wird heraufbeschworen: die Triumphzüge siegreicher Feldherren und der Glanz kaiserlicher Herrschaft. Der Hinweis in Vers 2, Gott selbst habe Rom ewige Herrschaft übertragen, rekurriert auf die antike klassische Dichtung der Kaiserzeit in Verbindung mit der etablierten Lehre von der Abfolge der Weltreiche: Das *Imperium Romanum* galt nach christlicher Auffassung als das letzte Reich vor der Wiederkunft Christi, bis 1453 im Osten und im Rahmen der *Translatio Imperii* auch weiterhin im Westen bestehend – als »Heiliges Römisches Reich«. ⁶⁰ Daher konnte kein weiteres Reich kommen – bis auf das Himmelreich. Im christlichen Glauben ist aber nur dieses ewig, »eternum«. Bei der Formulierung »eternum contulit imperium« handelt es sich folglich um eine konkrete Anspielung auf Vergils Aeneis, jenes bedeutendste Epos des römischen Altertums, in dem der heidnische Göttervater Iuppiter den Romanhelden Aeneis beauftragt, Rom zu gründen, eine Stadt, der ewige Herrschaft beschieden sei: »imperium sine fine«. ⁶¹ Das Wort »imperium« wird im Motettentext dem klassischen Vorbild entsprechend als personenbezogene kaiserliche Herrschaft, nicht als die später institutionalisierte Form eines »Reiches« verstanden. Es bedarf daher keiner Bemühung der Konstantinischen Schenkung, um den Papst als Herrscher über Rom darzustellen: Wie die folgenden Verse zeigen, ist er es in noch größerem Maße als seine antiken Vorgänger. Das gilt nicht nur für die

60 Vgl. Stefan Weinfurter, »Wie das Reich heilig wurde: um 1157«, in: *Die Macht des Königs. Herrschaft in Europa vom Frühmittelalter bis in die Neuzeit*, hrsg. von Bernhard Jussen, München 2005, S. 190–204; Barbara Stollberg-Rilinger, *Das Heilige Römische Reich Deutscher Nation. Vom Ende des Mittelalters bis 1806*, München 2006, S. 10f.

61 Vergil, *Aeneis*, I, 279. Vgl. *P. Vergili Maronis opera*, hrsg. von Roger A. B. Mynors, Oxford 1969, S. 111.

römische, sondern auch für die griechische Antike: Mit deren Hauptexponenten, Alexander dem Großen, teilt Alexander VI. nicht nur den Namen – mehr noch, er übertrifft ihn sogar an Größe, ohne ihm an Rechtschaffenheit nachzustehen.

Der Vorrang des Textes vor der Komposition wird um so deutlicher, wenn man Überlieferungssituationen anderer Motetten mit in den Blick nimmt, bei denen die Verhältnisse umgekehrt sind. So weist etwa Heinrich Isaacs Motette *Sancti Spiritus assit nobis gratia / Imperii proceres*, die im Jahre 1507 auf dem Reichstag in Konstanz erklang, in beiden überlieferten Handschriften zwar sangliche Melodien der Einzelstimmen, doch ein an zahlreichen Stellen korrumpiertes hexametrisches Versmaß auf.⁶² Erstaunlicherweise erweist sich dabei die Basler Fassung – abgesehen von einzelnen Wendungen – als weitaus schlechter.⁶³ Erstaunlich ist dies zum einen deshalb, weil der Handschriftenerwerb gemäß einem Eintrag auf der ersten Seite des gesamten Kodex auf das besondere Interesse des Humanisten Jakob Salzmann zurückzuführen ist, der sich lateinisch-griechisch antikisierend »Jacobus Salandronius« nannte,⁶⁴ zum anderen, weil es sich um die nachweislich ältere Handschrift handelte: Bereits 1510 hatte Salzmann Basel verlassen, so dass er den Band vorher erhalten haben muss.⁶⁵ Die Annaberger, heute in

62 Vgl. Basel, UB Basel, Mus. ms. F IX 55, fol. 4^r–7^r sowie Dresden, SLUB Dresden, Mus. 1-D-505, p. 516–519. Neueditionen auf dieser Handschriftengrundlage bieten Martin Stachelin, *Die Messen Heinrich Isaacs*, 3 Bde., Bern und Stuttgart 1977 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft; 2, 28), Bd. 2, S. 77; Thomas Schmidt-Beste, »Die humanistische Staatsmotette. Probleme und Möglichkeiten der Edition alter Musik«, in: *Produktion und Kontext*, hrsg. von H. T. M. van Vliet, Tübingen 1999, S. 91–109; S. 103f. (sowie Abb. 1f., S. 106–109); ders., »Carmina laudatoria. Humanistische Panegyriken als Textvorlagen für Staatsmotetten der Renaissance«, in: *Acta Conventus Neo-Latini Abulensis. Proceedings of the Tenth Congress of Neo-Latin Studies*, hrsg. von Rhoda Schnur u. a., Tempe 2000, S. 585–596; S. 589f. (hier ohne kritischen Apparat) sowie zuletzt Victoria Panagl, *Lateinische Huldigungsmotetten für Angehörige des Hauses Habsburg. Vertonte Gelegenheitsdichtung im Rahmen neulateinischer Herrscherpanegyrik*, Frankfurt am Main u. a. 2004 (Europäische Hochschulschriften. Reihe XV: Klassische Sprachen und Literaturen, 92), S. 45–59. Eine im Rahmen meines Habilitationskolloquiums vorgestellte neue kritische Edition bereite ich zur Publikation vor.

63 Vgl. die Edition bei V. Panagl, *Lateinische Huldigungsmotetten* (wie Anm. 62), S. 52–54. Einigen Experten gilt gleichwohl die Basler Handschrift als die bessere Abschrift. Siehe etwa T. Schmidt-Beste, *Die humanistische Staatsmotette* (wie Anm. 62), S. 99.

64 Vgl. Basel, UB Basel, Mus. ms. F IX 55, fol. 1^r.

65 T. Schmidt-Beste, *Die humanistische Staatsmotette* (wie Anm. 62). S. 98 mit Anm. 18. Zur Person siehe Martin Bundi, »Salzmann, Jakob«, in: *Historisches Lexikon der Schweiz* (<http://www.hls-dhs-dss.ch>), No. 5. Für wertvolle weitere Informationen, auf die an anderer Stelle ausführlich einzugehen ist, sei Prof. Dr. Martin Stachelin, Göttingen, und Dr. Michael Jucker, Luzern, herzlich gedankt.

Dresden verwahrte und in der älteren DTÖ-Ausgabe noch nicht berücksichtigte Handschrift, deren besonders vertrauenswürdige Vorlage anscheinend für den sächsischen Kurfürsten Friedrich den Weisen bestimmt war, ist weitaus jüngeren Datums.⁶⁶ Die neue CMM-Edition von 2011 übernimmt aus dieser Handschrift die Gliederung der Motette in vier Teile, indem »Imperii proceres« in drei weitere Abschnitte unterteilt wird, bietet aber eine weder sprachlich-syntaktisch noch metrisch-prosodisch zufriedenstellende Textfassung.⁶⁷ Ganz offensichtlich steht bei beiden Manuskripten die Musik, nicht der Text im Vordergrund. Im diametralen Gegensatz zur Überlieferung der Tinctoris-Motette bei Burckard gibt es zur Aufführung von Isaacs Werk in keiner erhaltenen schriftlichen Quelle einen expliziten Hinweis, nicht einmal in den Reichstagsakten.⁶⁸ Die ursprüngliche Funktion der Motette ist aber allein ihrem eigenen, fehlerhaft überlieferten Text nach zu bemessen. Dessen Bedeutung kann somit im Rahmen der überlieferten Reichstagsquellen wiederum nicht hoch genug eingeschätzt werden: Hier handelt es sich schließlich um einen situationsbedingt formulierten Appell Maximilians an die Reichsstände und an den amtierenden, allerdings nur in der Annaberger Handschrift explizit genannten Papst Julius II. – ein politisches Programm des Herrschers zur Eröffnung des Reichstages.⁶⁹ Der Über-

66 Vgl. Dresden, SLUB Dresden, Mus. 1-D-505, S. 516–519; T. Schmidt-Beste, Die humanistische Staatsmotette (wie Anm. 62). Zum Text der DTÖ-Ausgabe siehe insbes. Martin Just, *Studien zu Heinrich Isaacs Motetten*, 2 Bde., Diss. mschr. Tübingen 1960, Bd. 1, S. 66f. und S. 157–159 sowie Bd. 2, S. 10f. und S. 69f. Just ist letztlich die Berücksichtigung der Dresdner Handschrift zu verdanken; vgl. Albert Dunning, *Die Staatsmotette 1480–1555*, Utrecht 1970, S. 38 Anm. 3. Den problematischen Begriff »Staatsmotette« kritisiert zu Recht L. Lütteken, Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette (wie Anm. 17), S. 264f.

67 Heinrich Isaac, *Opera omnia*, hrsg. von Edward Lerner, Bd. 11, Motets, Teil 2, Nr. 41, S. 124–135. An der Stelle »nobiles rector« findet sich ein nicht ins Versmaß passender Kretikus, Formulierungen wie »pater patrem« oder »Germania virtus« ergeben keinen rechten Sinn. An einigen Stellen fehlt die für einen Hexameter erforderliche sechste Hebung.

68 Diesen Hinweis verdanke ich Herrn Dr. Dietmar Heil, Bearbeiter der Reichstagsakten von 1507. Ihm und Herrn Prof. Dr. Eike Wolgast als Leiter des Editionsprojektes »Deutsche Reichstagsakten« sei darüber hinaus vielmals für die überaus großzügige Erlaubnis gedankt, die in der Forschungsstelle in Regensburg zusammengetragenen Quellen und sogar die bereits vorliegenden Korrekturfahnen des 2014 erscheinenden Bandes einsehen zu dürfen: Dietmar Heil (Bearb.), *Deutsche Reichstagsakten unter Maximilian I.*, Bd. 9: *Der Reichstag zu Konstanz 1507 (Deutsche Reichstagsakten. Mittlere Reihe*, Bd. 9, hrsg. von der historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften durch Eike Wolgast, München 2014.

69 In der älteren Literatur wird dieser Bezug zu Papst Julius II. noch nicht gesehen, da die in der Dresdener Handschrift verbürgte Lesart »Iuli« der bis dahin ausschließlich bekannten Variante »Iube« des Basler Kodex aus sprachlich-metrischen wie musikalisch-kompositorischen Gründen vorzuziehen ist.

sicht halber sei der Text hier noch einmal abgedruckt – zumal sich an einigen Stellen Abweichungen gegenüber den bisherigen Publikationen ergeben und im fünftletzten Vers aus prosodischen Gründen eine Konjekture, eine von keiner Handschrift verbürgte Emendation, erforderlich ist.⁷⁰

Prima pars

Sancti Spiritus assit nobis gracia!
Illustrator ades summo delapsus Olimpo,
Ignis amorque, Deus, qui Spiritus omnia replet,
Respice concilii cetum, Constancia felix
Quem tenet. Imperii rebus, pie, consule, rector.
Ut celo pacem dictas, sic federa terris
Auspice te Cesar componat Maximilianus.

Secunda pars

Imperii proceres, Romani gloria regni,
Vos electores, vos archiepiscopi et omnes
Pontifices, totus simul ecclesiasticus ordo,
Armorumque duces, vos langraviique potentes,
Marchio quisquis ades, comes et baro nobilis, urbis
Rector seu populi, imperio quem federa iungunt:
Consulite in medium, rebus succurrite fessis,
Ecclesiam fulcite sacram; concordia sancto
Vos stringat vincolo, propriis et rebus adeste.
Auscultate pio pro vobis Maximiliano
Sollicito. Accedas [nobis], favor optime Iuli,
Qui pater es patrum. Populos frenare superbos,
Da, Deus. Imperii iustis cadat emulus armis.
Hinc tibi devotas reddamus carmine grates,
Atque tuas laudes celebret Germanica virtus.
Amen.

Die Gnade des Heiligen Geistes stehe uns bei!
Gleite vom Gipfel des Olympos hernieder und sei als Erleuchter zugegen,
Du Feuer und Liebe, Gott, der Du als Geist alles erfüllst,

70 In jedem Fall müssen bei den Worten »Ecclesia« und »Maximilianus« nachklassische Kürzungen der Naturlänge »ē« bzw. der Positionslänge »li« in Kauf genommen werden. Durch das hier konjizierte Wort »nobis« im der fünftletzten Vers erhält der Hexameter die obligatorischen sechs Hebungen. Dieses Wort könnte aufgrund des in den Handschriften fast identisch ausgeführten Wortes »vobis« im vorausgehenden Vers ausgelassen worden sein. Alternativ könnte der Vers auch gelautet haben: »Sollicito. Accedas, favor, optime maxime Iuli«, wobei das Wort »maxime« aufgrund des vorhergehenden »Maximiliano« hätte versehentlich ausgelassen werden können – zumal in der sicher zu verwerfenden, doch belegten, auf Maximilian zu beziehenden Variante »Iube« (vgl. vorausgehende Anm.). Zu den bereits vorliegenden und der geplanten Edition siehe oben Anm. 62.

blicke auf den versammelten Reichstag, den das glückliche Konstanz
beherbergt. Nimm Dich, gütiger Lenker, der Angelegenheiten des Rei-
ches an.

Wie Du dem Himmel Frieden gebietest, so möge auf Erden
Maximilian als Kaiser unter Deiner Leitung Bündnisse schließen.

Ihr Vornehmsten des Heiligen Reiches, Zierde des Römischen Reiches,
Ihr Kurfürsten, Ihr Erzbischöfe und all Ihr
Bischöfe, der gesamte geistliche Stand zugleich,
Ihr Herzöge und ihr mächtigen Landgrafen,
jeder anwesende Markgraf, edler Graf und Freiherr, Stadt- oder
Landesherr, den Bündnisse an das Reich binden,
beratet Euch für das Allgemeinwohl! Helft in der Not!
Stützt die heilige Kirche! Eintracht
verbinde Euch mit heiligem Band, und nehmt Euch auch der eigenen Be-
lange an!

Hört auf den gütigen Maximilian, der um Euch
besorgt ist! Trete uns bei, Du beste Gunst, Julius,
der Du Vater der Väter bist! Die hochmütigen Völker zu zügeln,
Gewähre, Gott! Der Feind des Reiches möge durch gerechte Waffen zu
Fall kommen.

Daher wollen wir Dir ergebenen Dank im Lied darbringen,
und Deinen Lobpreis verbreite die deutsche Tugend.
Amen.«

Vergleicht man die beiden Motetten, die des Tinctoris und die des Isaac, so weisen Form, Funktion und Rezeption gegenläufige Tendenzen auf: *Gaude Roma vetus* ist als formal tadelloser Text ohne Noten überliefert, in seiner ursprünglich angedachten Funktion aber vom Adressaten selbst, dem Papst persönlich, abgelehnt worden. *Imperii proceres* mit der vorausgehenden, erweiternd in Verse umgeschmiedeten Pfingstsequenz weist hingegen eine formal durchaus eindrucksvolle Komposition auf, deren überlieferter Text aber entstellt und deren ursprüngliche Funktion nur aus dessen Inhalt im Abgleich mit verschiedensten zeitgenössischen Quellen sowie aus der späteren Rezeption zu erschließen ist. Der von der musikwissenschaftlichen Forschung zwischenzeitlich als eigenständige Motette erachtete erste Teil erklang – späteren Zeugnissen nach zu urteilen – wahrscheinlich rahmend vor und nach dem eröffnenden Heilig-Geist-Amt am 30. April 1517, von dem der Bericht des venezianischen Botschafters Vincenzo Quirini spricht.⁷¹ Der

71 Vgl. D. Heil, Deutsche Reichstagsakten unter Maximilian I. (wie Anm. 68), Nr. 658 (kommentierte kritische Edition der Handschriften Venedig, Biblioteca Marciana, Cod. marc. ital. VII/989 [= 9581], fol. 19^r–20^r sowie Venedig, Biblioteca della Fondazione Querini Stampalia, Cl. IV, Cod. V [= 769], fol. 90^r–91^v). Dass dieses später als obligatorisch erachtete, ursprünglich aus den Feierlichkeiten zum Krönungstag des Königs hervorgegangene Heilig-Geist-Amt

zweite Teil schloss sich wohl unmittelbar an die Wiederholung des ersten Teils nach dem Gottesdienst an.⁷² Im Text dieses zweiten Teils ist der Herrscher nicht Objekt der Huldigung, wie bei Tinctoris' Text Papst Alexander VI., der dann noch abwiegelnd reagiert. Vielmehr firmiert Maximilian selbst als handelndes Subjekt, indem er durch seine Hofkapelle ein politisches Programm verlautbaren lässt. Die Motette hätte keinem der angesprochenen Reichsstände allein überreicht werden können, wie es bei Tinctoris' Text offenbar gegenüber dem Papst der Fall gewesen war. Sie sollte ihre Wirkung im Erklingen entfalten. Dass die Aufführung dieser Motette keinen Eingang in die Reichstagsakten gefunden hat und nur über den besagten Bericht eines auswärtigen Botschafters zu rekonstruieren ist, der als Venezianer nicht unmittelbar in die inneren Belange des Reichstags eingebunden war, widerspricht Maximilians intendierter Funktion nicht, denn ihre angedachte Wirkung hat die Komposition auch im Reich nicht verfehlt – zumindest nachträglich: Kein Geringerer als Kurfürst Friedrich der Weise, der auf dem Reichstag durchaus in Opposition zum Kaiser die Interessen der Stände vertrat, zeigte für seine Kapelle Interesse an dem Text, und der Humanist Jakob Salzmann ließ sich weder von der kaiserkritischen Opposition der räumlich naheliegenden Eidgenossen, zu denen auch Basel gehörte, noch vom äußerst korruptierten lateinischen Text abstoßen. Beide Personen, Friedrich der Weise wie Jakob Salzmann, hatten die präsumtive Aufführung der Motette selbst nicht miterleben können, da sie an diesen eröffnenden Zeremonien nachweislich nicht teilnahmen.⁷³ Den Eidgenossen bot sich allenfalls im Rahmen des für sie nachgeholtten Empfangs eine Gelegenheit: Maximilian lud sie eigens zur Sonntagsmesse am 16. Mai ins Konstanzer Münster, die dem Chronist Diepold Schilling zufolge »durch den wüchsbischoff von Costentz und von der küniglichen maiestat organisten und sengern sollichermaß und so loblich, costlich und herlich angefangen und volbracht, das darvon nit ist ze schriben.«⁷⁴

dieser Quelle zufolge tatsächlich stattgefunden hat, ist für die ersten Reichstage des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts sonst nicht so ohne weiteres belegbar. Zum Wormser Reichstag von 1495 etwa vgl. Barbara Stollberg-Rilinger, *Des Kaisers alte Kleider. Verfassungsgeschichte und Symbolsprache des Alten Reiches*, München 2008, S. 31f.

72 Zu dieser hier nicht weiter zu erörternden Frage bereite ich eine eigene Publikation vor (vgl. oben Anm. 62).

73 Kurfürst Friedrich der Weise traf ebenso verspätet ein wie die Delegation der Eidgenossen; vgl. D. Heil, *Deutsche Reichstagsakten unter Maximilian I.* (wie Anm. 68), Nr. 189, Punkt 1, und Nr. 722, Punkte 1, 7 und 9, ferner, Nr. 709 (Teilnehmerverzeichnis).

74 Ebd., Nr. 722, Punkt 9. Vgl. dazu auch die Abbildung in *Die Schweizer Bilderchronik des*

So sehr gerade die auswärtigen Gäste sich von der Performanz des Reichstags beeindruckt zeigten, so wenig Geschriebenes hinterließen sie darüber. Umso wichtiger werden die erhaltenen Texte – ungeachtet ihrer philologisch dürftig überlieferten Gestalt.

Neben diesen beiden Motetten, einer für Alexander VI. und einer weiteren für Julius II., sei noch die dritte angekündigte, für Leo X. bestimmte vergleichend hinzugezogen: Heinrich Isaacs *Optime pastor*. Wie Klaus Pietschmann überzeugend nachweisen konnte, wurde dieses Werk nicht am Papsthof,⁷⁵ sondern zum Empfang des päpstlichen Nuntius Lorenzo Campeggi am Innsbrucker Hof Maximilians I. im Jahre 1514 aufgeführt.⁷⁶ Diese Erkenntnis beruht zum einen auf der Dekonstruktion einer vorschnellen Kombination von unterlegtem Motettentext und Tagebucheintrag des Zeremonienmeisters Paris de Grassis, zum anderen neben vielen weiteren Beobachtungen auf der Rekonstruktion durch Analogieschluss: Die an sich für Fragen der Musik völlig unerheblichen, jedoch generell geltenden zeremoniellen Rang- und Präzedenzregelungen ermöglichen andere als die bisher für verbindlich erachteten Akteure, so dass sich der gesamte Aufführungskontext verschiebt.⁷⁷

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass in der päpstlichen Liturgie offenbar keine Huldigungsmotetten aufgeführt wurden. Motetten, die enkomiaistische Züge mit Blick auf einzelne Päpste erkennen lassen, erhielten ihre Performanz (ob in klingender oder schriftlich dargebrachter Form) entweder außerhalb Roms, wie die letzten beiden Kompositionen, oder im Papstpalast, so etwa *Gaude Roma vetus*. Dieser Befund wird durch einen weiteren Hinweis Johannes Burckards bestätigt: Nach der Krönung Julius' II. huldigten die Sänger dem neuen Pontifex mit ihren Gesang – nicht im Gottesdienst, sondern nach dem Essen, und zwar vor dessen Kammer, wobei die Türen geöffnet waren.⁷⁸ Ob es sich um eine Motette oder ein einfaches Ständchen handelte, geht aus Burckards Angaben leider nicht hervor – nur dass, soweit er informiert sei, ein jeder der Sänger einen französischen

Luzerners Diebold Schilling 1513, 2 Bde.: Faksimile und Kommentarband, hg. von Alfred A. Schmid, Luzern 1977–1981, Bd. 1, fol. 233^v.

75 So noch A. Dunning, Die Staatsmotette (wie Anm. 66), S. 45–53.

76 K. Pietschmann, Politisierte Vokalpolyphonie am Hof Maximilians I. (wie Anm. 39).

77 Siehe zu diesen beiden speziellen Punkten ebda., S. 131f. und S. 136f.

78 *Johannis Burckardi Liber Notarum*, hrsg. von Celani (wie Anm. 39), Bd. 2, S. 414, Z. 18f.: »Prandio facto, venerunt cantores capelle et cantarunt ante cameram pape, aperto ostio«; vgl. B. Schimmelpfennig, Die Funktion der Cappella Sistina (wie Anm. 20), S. 146, Nr. 10a und S. Žak, Cappella – castello – camera (wie Anm. 30), S. 202, Anm. 139.

Scudo vom Papst erhalten habe.⁷⁹ Alle übrigen Motetten, die sich auf einen bestimmten Papst beziehen lassen, sind Gebetsmotetten, etwa *Dulcis amica mea* von Gaspar van Weerbeke (um 1445 – nach 1517) für Innozenz VIII.,⁸⁰ *Ad honorem tuum, Christe* von Compère für Julius II.,⁸¹ sowie *Gaude felix Florentia* und *Letare sancta mater ecclesia* für die Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII.⁸²

Auf der Ebene der Verschriftlichung von Kompositionen und Zeremonien sind mit Blick auf die wechselseitige Interdependenz nur Analogieschlüsse möglich. Alle genannten Motetten waren im päpstlichen Palast aufführbar, zugleich aber auch in den päpstlichen Kirchen und Kapellen, deren Vorbild die Cappella Sistina darstellte.⁸³ Für die Frage nach der Performanz von Korporationen und Kompositionen sind somit nicht nur für die Messensätze, sondern auch für Motetten die liturgisch-zeremonialen Zusammenhänge näher zu untersuchen.

III. Die Performanz von Korporationen und Kompositionen

Die gängigen räumlichen Stratifikationsmuster des Papstzeremoniells haben für die Aufführung von Motetten keine Bedeutung: Wie bereits eingangs erwähnt, wurden aufwändige Textvertonungen unabhängig von Rang- und Präzedenzfragen gesungen – sei es auf der vom sonstigen Kapellraum räumlich abgetrennten Sängerkanzel, sei es im ohnehin nicht dem öffentlichen Zeremoniell unterliegenden, nur einem handverlesenen Personenkreis zugänglichen Papstpalast. In die zeitliche Stratifikation hingegen waren Motetten vielfach eingebunden – im Rahmen des Adventus-Zeremoniells sogar

79 *Johannis Burckardi Liber Notarum*, hrsg. von Celani (wie Anm. 39), Bd. 2, S. 414, Z. 19f.: »et papa, ad informationem nostram, fecit dari cuilibet I scutum regis Francie.«

80 Helmut Hucke, »Die Musik in der Sixtinischen Kapelle bis zur Zeit Leos X.«, in: *Zusammenhänge, Einflüsse, Wirkungen* (wie Anm. 24), S. 154–167: S. 161 mit Anm. 22f. Zur hier einschlägigen handschriftlichen Überlieferung von CS 15, fol. 204^v–208^r, siehe R. Sherr, *The Papal Chapel* (wie Anm. 25), S. 211.

81 H. Hucke, *Die Musik in der Sixtinischen Kapelle* (wie Anm. 80), ebda.; R. Sherr, *The Papal Chapel* (wie Anm. 25), S. 227, Nr. III (zu CS 42, fol. 15^v–19^r).

82 Siehe dazu Bonnie J. Blackburn, »Music and Festivities at the Court of Leo X: A Venetian View«, in: *Early Music History* 11 (1992), S. 1–37: 30–32, und Edward Lowinsky, »A newly Discovered Sixteenth-Century Motet Manuscript at the Biblioteca Vallicelliana at Rome«, in: *Journal of the American Musicological Society* 3 (1950), S. 173–232: S. 197; neu abgedruckt in: Edward Lowinsky, *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays*, hrsg. von Bonnie J. Blackburn, 2 Bde., Chicago 1989, S. 433–482: S. 451.

83 Vgl. oben Anm. 34.

in tonangebend strukturierender, kommentierender oder gar performativer Funktion.⁸⁴ Innerhalb der gottesdienstlichen Liturgie wiederum scheinen die Motetten auf den ersten Blick eine eher untergeordnete Rolle gespielt zu haben, zumindest was die äußere Gestalt des Ritus und dessen Gültigkeit betrifft. Gleichwohl bildeten sie vielfach auch hier wichtige Zeremonien ab und verhalfen dieser zu einer affektiv-emotionalen Wirkung. So hat Richard Sherr gezeigt, dass die musikalische Faktur der Tractus-Vertonung *Domine, non secundum* exakt auf den Ablauf der liturgischen Zeremonien abgestimmt war, insbesondere auf den Gang des Papstes zu seiner Kniebank.⁸⁵ Doch der Zeremoniar Johannes Burckard kritisierte die Ausführung dieses Tractus in Form einer polyphonen Motette – »in figuris« – am Aschermittwoch, dem 4. März 1495, da diese Vortragsweise in der Fastenzeit von allen als blasphemisch empfunden worden sei.⁸⁶ Folglich nahmen Komponist und Sänger aus eigenem Antrieb weitaus mehr Rücksicht auf die räumlichen Zeremonien der Liturgie, als der Zeremoniar auf die polyphonen Möglichkeiten der Musik. Burckards beiläufige Bemerkung sollte jedoch nicht zur allgemein gültigen Norm verabsolutiert werden. Sein Nachfolger Paris de Grassis ließ mehrstimmige Musik im Jahre 1514 sogar auf dem Höhepunkt von Fasten- und Passionszeit, dem Triduum Sacrum, zu – eine Haltung, die noch im 18. Jahrhundert zur Legitimation dieser Aufführungspraxis herangezogen werden sollte.⁸⁷ Gleichwohl hat dieser Zeremoniar seine Auffassung in den folgenden Jahren grundsätzlich geändert⁸⁸ – ganz im Sinne seines ihm sonst so verhassten, hier freilich von ihm unerwähnt gelassenen Amtsvorgängers

84 Vgl. J. Bölling, *Musicae utilitas* (wie Anm. 43), S. 231–248.

85 Richar Sherr, »Illibata Dei Virgo Nutrix and Josquin's Roman Style«, in: *Journal of the American Musicological Society* 41 (1988), S. 434–464: 450–453.

86 *Johannis Burckardi Liber Notarum*, hrsg. von Celani (wie Anm. 39), Bd. 1, S. 578, Z. 4f.: »Cantores cantarunt tractum et Sanctus in figuris etc.; et male fuit, quia ab omnis blasphematus«; vgl. B. Schimmelpfennig, Die Funktion der Cappella Sistina (wie Anm. 20), S. 150 und R. Köhler, Die Cappella Sistina (wie Anm. 12), S. 120 mit Anm. 803 sowie insbes. S. 123f. mit Anm. 830, ferner S. 154 mit Anm. 1040. Der Ausdruck »in figuris« bezieht sich ungeachtet der Kurshivsetzung durch den Editor Celani wohl gleichermaßen auf Sanctus und Tractus.

87 Vgl. A. Adami, *Osservazioni per ben regolare il coro* (wie Anm. 5), S. 37.

88 Siehe bereits Richard Sherr, »The Singers of the Papal Chapel and Liturgical Ceremonies in the Early Sixteenth Century. Some Documentary Evidence«, in: *Rome in the Renaissance. The City and its Myth*, hrsg. von Paul A. Ramsey, Binghamton (New York) 1982 (Medieval and Renaissance texts and studies, 18), S. 249–264: 256; ferner ders., »Ceremonies for Holy Week, Papal Commissions, and Madness (?) in Early Sixteenth-Century Rome«, in: *Music in Renaissance Cities and Courts. Studies in Honor of Lewis Lockwood*, hrsg. von Jesse Ann Owens und Anthony M. Cummings, Warren (Massachusetts) 1997 (Detroit Monographs in Musicology. Studies in Music, 18), S. 391–403.

Burckard. Dieser Verzicht ist für die Dauer der Fastenzeit insofern nur konsequent, als er auch für die Totenämter galt: Mehrstimmige Requiem-Vertonungen waren selbst bei Trauergottesdiensten für Papst und Kardinäle nicht vorgesehen und sind wohl deshalb auch notenmäßig nicht überliefert. Eine gewisse Ausnahme bildeten lediglich Sängerbegräbnisse, bei denen allerdings auch das Responsorium »Libera me« in mehrstimmiger Ausführung gestattet war – nicht als Teil der Kapellliturgie, sondern auf dem anschließenden Weg zum Grab.⁸⁹

Wo nicht Gesänge der Liturgie, sondern lediglich der Liturgie entlehnte verschiedene, neu miteinander kombinierte Texte vertont worden sind, gibt weniger die musikalische Faktur als die Kombination dieser Texte und deren Traditionskontext Aufschluss über die musikalische Performanz. Klaus Pietschmann hat dies etwa am Beispiel der Motette *Ecce advenit Dominator* eindrucksvoll gezeigt: Nicht die in der älteren Forschung angenommene Papstkrönung Clemens' VII., sondern die Kaiserkrönung Karls V. war der zeremonielle Ort dieser Motette.⁹⁰ Die angesprochenen Herrscherpersönlichkeiten mussten dabei nicht anwesend sein, sondern konnten durch Repräsentanten vertreten werden. Dies zeigen Klaus Pietschmanns bereits erwähnte Forschungen zur Aufführung von Isaacs Motette *Optime Pastor*, die sich an Papst Leo X. wendet, jedoch entgegen älteren Vorstellungen nicht in Rom erklang, sondern am kaiserlichen Hof in Innsbruck.⁹¹ Ebenso richtete sich Isaacs zur Eröffnung des Konstanzer Reichstags 1507 erklungene Motette *Sancti Spiritus assit nobis gratia / Imperii proceres* an einer Stelle an Papst Julius II., obgleich dieser in Rom weilte.⁹²

Um diesen eingeschlagenen Weg weiterzugehen, erscheinen zwei verschiedene Möglichkeiten denkbar: Entweder man geht von den Motettentexten aus und versucht, den liturgischen oder im weitesten Sinne zeremoniell gebundenen Ort dieser Kompositionen zu ergründen, oder man geht umgekehrt von den Zeremonienbüchern aus und überlegt, welche Stellen auf den Einsatz von Motetten schließen lassen und sucht erst dann nach geeigneten Kompositionen. Die erste Methode ist bereits ausgiebig angewandt worden und gehört in den traditionellen Bereich historischer Musikwissen-

89 Vgl. R. Köhler, *Die Cappella Sistina* (wie Anm. 12), S. 105f. und S. 125f.

90 Klaus Pietschmann, »Eine Motette zur Kaiserkrönung Karls V. von Costanzo Festa«, in: *Iberoromania* 54 (2001), S. 30–52; überarbeitet und übersetzt als: »A Motet by Costanzo Festa for the Coronation of Charles V«, in: *Journal of Musicological Research* 21 (2002), S. 319–354.

91 Ders., *Politisierte Vokalpolyphonie am Hof Maximilians I.* (wie Anm. 39).

92 Siehe oben Anm. 76f.

schaft, wo durch einschlägige fächerübergreifende Kenntnisse und Methodenkompetenz bereits wichtige Ergebnisse erzielt werden konnten.⁹³ Hilfreich erscheint hier zum einen die Unterscheidung zwischen den strikt anlassbezogenen und den lediglich anlassgebundenen Motetten im Anschluss an Laurenz Lütteken,⁹⁴ zum anderen die Differenzierung nach Rafael Köhler in drei Gruppen: erstens liturgisch-gregorianische, zweitens kompilierte oder paraphrasierte und drittens neu gedichtete Texte.⁹⁵ Die zweite Methode hingegen richtet sich insbesondere an die Geschichtswissenschaft und die historisch-liturgiewissenschaftlichen Fächer der Theologie, da es zunächst um die Geschichte von Liturgie und Zeremoniell und vor diesem Hintergrund um den möglichen Einsatz von Musik geht.

Deshalb gilt es in diesem Beitrag, von den Texten der liturgischen und zeremonialen Bücher auszugehen und von dort aus fächerübergreifend die überlieferten konkreten Motetten näher zu betrachten. Den Zeremonienbüchern der Renaissance zufolge lassen sich ephemere, okkasionelle und reguläre Anlässe unterscheiden. Bei den ephemeren Gelegenheiten sind die Kompositionen anlassbezogen, das heißt nur bei diesem einmaligen Anlass aufführbar, bei den okkasionellen und regulär kirchlich-liturgischen, höfisch-festlichen und diplomatisch-protokollarischen Feierlichkeiten hingegen anlassgebunden, das heißt bei einem derartigen Anlass möglich und bei erneuter Gelegenheit wiederholbar. Neudichtungen kommen vor allem bei den ephemeren Anlässen in Frage, gregorianische Texte in der regelmäßig gefeierten Liturgie, Kompilationen und Paraphrasen letztlich bei allen Gelegenheiten. In zunehmenden Maße ist darüber hinaus eine Unterscheidung zwischen sakraler und säkularer Sphäre feststellbar. Die Zeremoniare machen dies ihrer Zuständigkeit entsprechend meist am Raum, an der Kleidung und vor allem an der Form und Funktion der jeweiligen Zeremonien fest. Hier wird, zumindest in Ansätzen, das Bemühen um eine Unterscheidung zwischen kirchlicher Liturgie auf der einen und höfischem, zugleich städtisch sowie diplomatisch geprägtem Zeremoniell auf der anderen Seite erkennbar – mit Auswirkungen auch auf die Musik.⁹⁶ An einigen Beispielen

93 Siehe oben Anm. 13.

94 Zur Unterscheidung von anlassbezogenen und anlassgebundenen Kompositionen siehe L. Lütteken, Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette (wie Anm. 17), S. 156f. (zu Motetten), S. 265 (zu Musik allgemein) und S. 427 (zusammenfassend).

95 R. Köhler, Die Cappella Sistina (wie Anm. 12), S. 155–166.

96 J. Bölling, Das Papstzeremoniell der Renaissance (wie Anm. 3), S. 79–112; ders., »Liturgia di cappella e cerimonie di corte«, in: *Pompa sacra. Lusso e cultura materiale alla corte papale nel basso medioevo (1420–1527)*, hrsg. von Thomas Ertl, Rom 2010 (Nuovi Studi Storici, 86), S. 37–53.

soll nun diese ephemere, okkasionelle und reguläre Verwendung von Motetten erörtert werden.

Zu den ephemeren Gelegenheiten zählen die bereits besprochenen Ereignisse: eine der ersten Messen des neu gewählten Papstes Alexander VI. im Jahre 1492, die Eröffnung des Konstanzer Reichstages durch den gewählten Kaiser Maximilian I. 1507 und der Empfang des Nuntius Papst Leos X. am kaiserlichen Hof in Innsbruck 1514.⁹⁷ Von besonderer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang aber auch eine Motette, die schon viele Fragen aufgeworfen hat: *Sola caret monstribus* (CS 42). Ihr offenbar gegen die Feinde Frankreichs gerichteter, selbst den Papst kritisch angehender Text scheint auf einen Kompositionszeitpunkt nach 1511 zu deuten, dem Jahr der Heiligen Liga, obgleich das Chorbuch bereits 1507 angelegt worden war. Das Werk hätte dann aber dem Kodex nachträglich beigegeben worden sein müssen.⁹⁸ Doch dem paläographischen Befund nach zu urteilen erfolgte die Abschrift dieser Motette spätestens im selben Jahr 1507 oder allenfalls 1510,⁹⁹ so dass der vermutete politische Bezug ausscheidet.

Wie aber ist dann mitten am Papsthof die gegenüber Julius II. formulierte Kritik zu erklären? Zunächst einmal ist zu berücksichtigen, dass der Pontifex keineswegs als »das wilde Tier Julius«¹⁰⁰ bezeichnet wird, da es sich beim Wort »Iuli« am Ende des ersten Verses nicht um einen Genitiv, sondern um einen Vokativ handelt.¹⁰¹ Somit beginnt der Text mit einer kritischen Frage, die sich, dem französischen König in den Mund gelegt, direkt an den amtierenden Papst richtet: »Wenn allein Gallien frei von Ungeheurn ist, warum, Julius, quält dann mit seinen Zähnen dieses abscheuliche wilde Tier unser Königreich?« Doch wer ist mit dem Tier gemeint? Dafür kommen verschiedene Möglichkeiten in Frage. Sucht man an Julius II. festzu-

97 Siehe dazu oben Abschnitt II.

98 Vgl. A. Dunning, Die Staatsmotette (wie Anm. 66), S. 85 Anm. 1f.; R. Sherr, The Papal Chapel (wie Anm. 25), S. 229 mit Anm. 1.

99 Vgl. die unterschiedlichen Datierungen bei R. Köhler, Die Cappella Sistina (wie Anm. 12), S. 159 mit Verweis in Anm. 1076 auf Jeffrey Dean, *The Scribes of the Sistine Chapel*, Diss. Chicago 1984, S. 236, sowie zuletzt Richard Sherr, »What Were They Thinking? *Sola caret monstribus* at the Papal Court«, in: *Essays on Renaissance Music in Honour of David Fallows*, hrsg. von Fabrice Fitch und Jacobijn Kiel, Woodbridge 2011, 163–169: S. 164 Anm. 6.

100 A. Dunning, Die Staatsmotette (wie Anm. 66), S. 84.

101 Das betont mit Kritik an A. Dunning zu Recht R. Köhler, Die Cappella Sistina (wie Anm. 12), S. 159 mit Anm. 1077; vgl. den Text bei A. Dunning, Die Staatsmotette (wie Anm. 66), S. 84: »Sola caret monstribus si Gallia, cur modo Iuli / Dentibus hoc nostrum torquet fera pessima regnum«. Vgl. dazu auch oben in Anm. 69f. den analogen Fall in besagter Motette Heinrich Isaacs.

halten, so muss man davon ausgehen, dass die Motette diesem Papst selbst nie zu Ohren gekommen sei, weil man sie nur außerhalb der offiziellen Papstliturgie gesungen habe – als geistiges Eigentum der Sänger, die sich über ihren Dienstherrn hinter dessen Rücken hätten lustig machen wollen.¹⁰² Ein korporativer Text der Sänger ohne Performanz im Papstgottesdienst also! Problematisch an dieser Deutung ist aber, dass Motetten des Chorbuchs 42 der liturgischen Ordnung des Kirchenjahres folgen, darunter die erwähnte Motette *Ad honorem tuum, Christe*,¹⁰³ und die fragliche Komposition *Sola caret monstris* sich unter dem dritten Fastensonntag, Oculi, findet. Es ist Richard Sherrs Verdienst, die mannigfaltigen Bezüge der liturgischen Lesungstexte und gängigen Predigtmotive dieses Tages mit dem Motettentext freigelegt und damit die angebliche Kritik an Julius II. widerlegt zu haben.¹⁰⁴ Von besonderem Gewicht ist dabei sein Hinweis auf die biblische Grundlage der liturgischen Lesungen und der musikalischen Motette: die Täuschung Jakobs, sein von ihnen verkaufter Sohn Joseph sei von einem wilden Tier getötet worden – der Motettentext spricht von »fera pessima« (vgl. Genesis 37, 1–34). Ob jedoch seine Vermutung zutrifft, es handle sich bei diesem Tier um König Ludwig XII., so dass die Motette nicht anti-päpstliche, sondern in »reverse psychology« anti-französische Züge trage,¹⁰⁵ sei dahingestellt.

Mindestens drei Mächte scheinen zunächst mindestens ebenso gut in Frage zu kommen: Venedig, das Reich oder Spanien. Gegen Venedig verbündeten sich Frankreich, das Reich und Spanien bereits 1508 in der Liga von Cambrai.¹⁰⁶ Der unbekannte Autor des Motettentextes könnte auf das dann 1511 erfolgte Bündnis zwischen Papst und Frankreich hingearbeitet haben. Dafür fehlen jedoch die nötigen Anhaltspunkte. Einen vielleicht noch bedeutenderen Gegner Frankreichs hingegen bildete das Heilige Römische Reich deutscher Nation: Maximilian I. beanspruchte das formal zum Reich gehörende Mailand und suchte es im Rahmen seines geplanten Romzuges dem französischen Einfluss zu entziehen. Dieses Anliegen machte er 1507 sogar zu einem zentralen Gegenstand des bereits erwähnten Reichstags von

102 Jeffrey Dean, »The occasion of Compère's *Sola caret monstris*«, in: *Musica disciplina* 40 (1986), S. 99–133: S. 129f.

103 Siehe oben Anm. 81.

104 R. Sherr, *Sola caret monstris* at the Papal Court (wie Anm. 99), S. 164–169.

105 Ebda., S. 169.

106 Neidhard Bulst, »Ludwig XII. (1498–1514)«, in: *Französische Könige und Kaiser der Neuzeit. Von Ludwig XII. bis Napoleon III. 1498–1870*, München 1994, S. 24–51: S. 47f.

Konstanz.¹⁰⁷ Das Reich und auch Venedig kommen aber insofern eher nicht in Frage, als es zu keinerlei kriegerischen Handlungen gekommen ist. Für den fraglichen Entstehungszeitraum des Chorbuchs zwischen 1504 und 1507, spätestens 1510, war genau dies jedoch bei einer in deutschen Publikationen oft übersehenen Macht der Fall: Ferdinand II. von Aragón. Hatte dieser im Jahre 1501 noch eine Teilung des Königreichs Neapel mit dem französischen König beschlossen, so nahm er dieses 1503 als ganzes für sich in Anspruch und konnte seine Herrschaft bis 1507 festigen.¹⁰⁸ Der poetische Motettentext, der erste Teil in stichischen Hexametern, der zweite in zwischen Hexameter und Pentameter wechselnden Distichen, könnte als Replik auf Lorenzo Buonincontros (1410–1500) Lehrgedicht auf Ferdinand (Ferrante) I. von Neapel (1431–1494) angelegt worden sein. Darin preist der Autor die Kriege Ferrantes gegen Frankreich und hebt dies sogar durch eine eigenhändig gesetzte Überschrift hervor.¹⁰⁹

Geht man aber vom Bibeltext selbst aus, so erscheint das wilde Tier als bloß erdachte Chimäre: Der Betrug in der Josephsgeschichte besteht ja gerade darin, dass die Brüder anstelle ihres Verrats und Verkaufs ein wildes Tier erfinden, um nicht selbst aufzufliegen. Diese Chimäre des Tieres konnte im politischen Kontext als Chiffre für den unnötigen, trugreichen, selbst familiäre Bindungen verletzenden Krieg der verschiedenen Mächte untereinander aufgefasst werden. War Frankreich seinerzeit im Innern von Kriegen weithin verschont geblieben,¹¹⁰ »sola caret monstris«, so wütete dieses Monstrum unentwegt im Italien der Renaissance. Die Korporation der »cantores« hatte offenbar als Schmelztiegel der Nationen soviel Eigengewicht gewonnen, dass sie sich Kritik und Einflussnahme in einem Ausmaß leisten konnte, wie es traditionell nur einem Hofnarr, einem »buffone«, zugestanden worden wäre.¹¹¹ Zugleich zeigt sich dabei anscheinend eine der

107 Vgl. oben Anm. 68.

108 Miguel Angel Ladero, *Das Spanien der katholischen Könige. Ferdinand von Aragon und Isabella von Kastilien 1469–1516*, Innsbruck 1992, S. 282f.

109 Vgl. Stephan Heilen (Hrsg.), *Laurentius Bonincontrius Miniatensis, De rebus naturalibus et divinis. Zwei Lehrgedichte an Lorenzo de' Medici*, Stuttgart u.a. 1999 (Beiträge zur Altertumskunde, 129), II, 3, 493 (S. 624) sowie die vom Autor selbst gesetzte Überschrift in dessen Autograph: »De bello Ferdinandi cum Gallis et rebellibus sibi« (ebda., S. 625; zum Codex S. 20–47, zum Nachweis als Autograph ebda., S. 22–31, insbes. S. 31 mit Anm. 89).

110 Vgl. N. Bulst, Ludwig XII. (wie Anm. 106), S. 50f.

111 Das Amt des *buffone*, das bei verschiedenen Zeremonien in Erscheinung tritt, unter Alexander VI. sogar – wohl zum Aufgebot Cesare Borgia gehörend – bei Fronleichnamsprozessionen, bedarf noch der intensiveren Erforschung. Siehe dazu etwa B. Schimmelpennig, Die Funktion der Cappella Sistina (wie Anm. 20), S. 135, und den Kommentar von Sabine Zak, ebda., S. 171f.

letzten großen Aktionen französischer Interessenvertreter am Papsthof: Nach der Überwindung des Schismas und der Konsolidierung des Papsttums in Rom fanden auch zahlreiche Italiener, Spanier, Deutsche und Engländer Aufnahme in das Sängerkollegium der päpstlichen Kapelle und vermochten ihr Repertoire ebenso wie dessen Aufführungspraxis durch regelrechte Nationalstile zu prägen. Innerhalb der Kapelle der Avignonesischen Päpste und Gegenpäpste hatten hingegen Franzosen den Ton angegeben.¹¹² Dieser Umstand wiegt einmal mehr, wenn man bedenkt, dass die Motette *Compère* zugeschrieben ist: Die Sänger, womöglich sogar nur die »galli«, wählten für die Aufnahme in ihr repräsentatives, in Reinschrift angelegtes Chorbuch und für ihren performativen Vortrag am Papsthof einen Text in der Vertonung des bevorzugten Komponisten vom französischen Hof.

Dass der Motettentext hier eine eher frankophile als etwa germanophile Haltung einnahm, entsprach jedoch nicht nur der ursprünglichen Zusammensetzung des Sängerkollegiums, sondern auch der späteren politischen Ausrichtung der Papsttums: Waren die Verbindungen zwischen Papst Leo X. und König Franz I. sehr intensiv,¹¹³ so kaum es mit vielen Reichsteilen zum Bruch, konfessionell durch die Reformation, militärisch schließlich durch den Sacco di Roma im Jahre 1527. Die musikalische Form der Motette konnte somit zwei verschiedene Funktion zugleich einnehmen: zum einen die eines Ventilators partieller Interessen innerhalb der Kurie, zum anderen die eines Ventils innerer Spannungen nach außen hin, ohne die von der Liturgie vorgegebenen Texte zu verletzen. Dadurch wurde die regelmäßige Wiederverwendung der Motette als Repertoire der regulären Gottesdienste der Liturgie möglich: Sie war damit dauerhaft, aus dem Rahmen fallend, ephemeres Zeugnis einer regulären Praxis.

An okkasionellen Gelegenheiten sind etwa Friedensverkündigungen zu nennen. Dem feierlichen Anlass entsprechend stimmt der Papst jenen Gesang an, der sonst nur an Sonn- und Festtagen im Stundengebet erklingt, wenn in der Messe der Gesang des Gloria vorgesehen ist: das *Te Deum*.¹¹⁴ Darüber hinaus ist aber auch ein Psalmvers vorgesehen, der hier zwar nur ein gesprochenes Gebet bildet, doch zugleich auch in zahlreichen Motetten

112 Vgl. oben Anm. 24–27.

113 Vgl. Götz-Rüdiger Tewes und Michael Rohlmann (Hrsg.), *Der Medici-Papst Leo X. und Frankreich. Politik, Kultur und Familiengeschäfte in der europäischen Renaissance*, Tübingen 2002 (Spätmittelalter und Reformation. Neure Reihe, 19).

114 M. Dykmans, *L'œuvre de Patrizi Piccolomini* (wie Anm. 58), S. 178, Nr. 490. Siehe auch Sabine Žak, »Das Tedeum als Huldigungsgesang«, in: *Historisches Jahrbuch* 102 (1982), S. 1–32: S. 27 mit Anm. 102f.

begegnet: »Non nobis Domine, non nobis, sed nomini tuo da gloriam.« (Psalm 113, 9 der Vulgata / Psalm 115,1 der Luther-Bibel).¹¹⁵ Die »cantores« mögen mit solchen Motetten das Motto des mittelalterlichen Templerordens aufgegriffen haben. Noch die Renaissancepäpste sahen den Kreuzzug als ihre Pflicht an.¹¹⁶ Umgekehrt, vom Repertoire der Sixtinischen Kapelle aus, betrachtet, kämen ihrem Text nach ersatzweise auch Kompositionen in Frage, die den Frieden heraufbeschwören oder feiern, etwa das anonym überlieferte Werk *Pacis in terris* (CS 15)¹¹⁷ und die Motette *Quis numerare* (CS 15) von Loyset Compère (um 1450-1518).¹¹⁸ Sind all diese mehrstimmigen Vertonungen also an der vom Zeremonienmeister vorgesehenen Stelle aufgeführt worden? Wir wissen es nicht, da es für die Zeremoniäre nicht weiter von Belang war, sofern der Ablauf der liturgisch und juridisch-kanonistisch verbindlichen Zeremonien ungestört vonstatten gehen konnte. Daher ist es durchaus denkbar, dass die entsprechenden Motetten nur in der »cappella parva« der Sänger oder gar, wie bereits *Gaude Roma vetus*, im Papstpalast erklangen. Entscheidend ist, dass die Sänger ihren Gesang als Beitrag ihrer eigenen Korporation vortrugen: Dabei traten sie zunächst einmal um dieser selbst willen in Erscheinung und brachten die Texte zum Klingen, sei es in der kirchlichen Liturgie oder dem höfischen Zeremoniell. Liturgisch wirkten sie entweder stellvertretend für die gesamte Kurie in der täglich genutzten »cappella parva« oder aber in der »cappella magna«, der Sistina, wo sie mit ihrer Sängerkanzel eine eigene Art von Kapelle in Anspruch nahmen, so dass sie in Papstgottesdiensten außerhalb der Sistina entweder eine entsprechende Tribüne oder aber eine eigene Kapelle zugewiesen bekamen.¹¹⁹ Im Rahmen des rein höfischen Zeremoniells des Palastes, das für diese Motetten ebenfalls in Frage kommt, galten nur die unmittelbaren Vorgaben des Papstes. Die Sänger hatten hier keine eigene liturgisch-zeremonielle Funktion und trugen wahrscheinlich auch andere, weltli-

115 M. Dykmans, *L'œuvre de Patrizi Piccolomini* (wie Anm. 58), S. 178, Z. 14f.

116 Zu Alexander VI. vgl. etwa Ludwig von Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters. Mit Benutzung des Päpstlichen Geheim-Archivs und vieler anderer Archive*, 16 Bde. in 22, Freiburg im Breisgau 1925–1933, Bd. 3,1, Freiburg 1924, S. 546–561 (zum »Türkenkrieg«). Siehe auch Adalbert Roth, »L'homme armé, le doubtful turc, l'ordre de la Toison d'or. Zur ›Begleitmusik‹ der letzten großen Kreuzzugsbewegung nach dem Fall von Konstantinopel«, in: *Feste feiern im Mittelalter*, hrsg. von Detlef Altenburg und Jörg Jarnut, Sigmaringen 1991, S. 469–480.

117 R. Sherr, *The Papal Chapel* (wie Anm. 25), S. 212 zu CS 15, fol. 231^v–235^r.

118 Vgl. H. Hucke, *Die Musik in der Sixtinischen Kapelle* (wie Anm. 80), S. 161 mit Anm. 21.

119 J. Bölling, *Das Papstzeremoniell der Renaissance* (wie Anm. 3), S. 140–144.

che Kleidung. Das lassen zumindest die Einschärfungen der Zeremoniare und auch die Sängerstaturen erkennen, innerhalb der Liturgie hätten sie unbedingt Talar und Rochett beziehungsweise Supperpelliz zu tragen.¹²⁰ Darstellungen späterer Jahrhunderte verdeutlichen diese bereits als altherwürgt erachtete Unterscheidung in Abbildungen (vgl. Abbildungen 2 und 3).¹²¹

Wie wenig Bedeutung Motetten gegenüber ihrer Verwendung in der Amtszeit Dufays im frühen 15. Jahrhundert hatten, mag eine genauere Untersuchung ihrer Verwendung im Rahmen einer weiteren okkasionellen Feier verdeutlichen: der seit 1300 begangenen Heiligen Jahre.¹²² Johannes Burckard entwarf für das Heilige Jahr 1500 eine Ordnung, die bis zum Heiligen Jahr 1950 fast unverändert ihre Gültigkeit behalten sollte und auch in den in Folge des Zweiten Vatikanischen Konzils (1962–65) erneuerten Zeremonienbüchern für 1975, 1983 und 2000 nachwirkt.¹²³ Auch hier war das *Te Deum* der entscheidende Gesang: Er markierte den Moment, in dem der Papst die Heilige Pforte durchschritt.¹²⁴ Doch hier wie auch an allen anderen Stellen diente Musik in erster Linie der öffentlichkeitswirksamen Strukturierung oder Kommentierung.¹²⁵ Eine performative Funktion der Musik, mehrstimmiger Motetten gar, sucht man vergebens. Es wurden lediglich die üblichen Antiphonen gesungen.¹²⁶ Ähnlich scheint es 25 Jahre später der Fall gewesen zu sein. Burckards Nachfolger Paris de Grassis legte Papst Clemens VII. eine Liste von Vorschlägen und Anfragen vor, die der Papst mit zu

120 Ediert von R. Köhler, *Die Cappella Sistina* (wie Anm. 12), 227f., § 31 des Fragments A in I-Rvat CS 687, fol. 146–153 (entspricht Kapitel XIX der Statuten von 1545): »De habitu honesto deferendo«.

121 Diese Darstellungen und Erläuterungen durch F. Bonanni, *La Gerarchia Ecclesiastica* (wie Anm. 5), Abbildung 155 (bei S. 483: »Musico della Cappella Ponteficia«, mit Talar und Supperpelliz) und Abbildung 156 (bei S. 483: »Musico fuori della Cappella«) sind bisher offenbar kaum zur Kenntnis genommen worden.

122 Siehe dazu ausführlich J. Bölling, *Das Papstzeremoniell der Renaissance* (wie Anm. 3), S. 218–221.

123 Vgl. Andrea Weinmann, »*Sola fides salvat rusticum*. Das Heilige Jahr 1500 aus der Sicht des päpstlichen Zeremonienmeisters Johannes Burckardus«, in: *Rom und das Reich vor der Reformation* hrsg. von Nikolaus Staubach, Frankfurt am Main u.a. 2004 (Tradition – Reform – Innovation, 7), S. 237–249.

124 A. Schering, *Musikalisches aus Joh. Burckards Liber notarum* (wie Anm. 39), S. 175; vgl. *Johannis Burckardi Liber Notarum*, hrsg. von Celani (wie Anm. 39), Bd. 2, S. 178–188; vgl. auch B. Schimmelpfennig, *Die Funktion der Cappella Sistina* (wie Anm. 20), S. 149. R. Köhler, *Die Cappella Sistina* (wie Anm. 12), S. 186 mit Anm. 1262, verweist auch auf die vorausgehenden Beratungen: Siehe dazu *Johannis Burckardi Liber Notarum*, hrsg. von Celani (wie Anm. 39), Bd. 2, S. 189.

125 Vgl. L. v. Pastor, *Geschichte der Päpste* (wie Anm. 116), Bd. 3,1, S. 606–610.

126 Siehe bereits ebda., S. 607f.



Abbildung 2: Filippo Bonanni, *La Gerarchia Ecclesiastica* ..., Rom 1720, Abb. Nr. 155 (bei S. 483) (Foto: Bildarchiv, SUB Göttingen)

stimmenden oder ablehnenden Kommentaren versah, was der Zeremoniar wiederum notierte.¹²⁷ Auch hier diente die Vokalmusik in erster Linie der Strukturierung von Elementen wie der Präsentation des Schweißstuches der Veronika und des Abschlusses der gesamten Feier.¹²⁸ Nimmt man nun noch

127 I-Rvat Vat. lat. 5634 I, fol. 238^v–240^v: »Pro clausura portarum aurearum quatuor in quatuor basilicis urbis pro fine jubilei consultetur papa«. Dieser Abschnitt findet sich nicht in der Fassung des Mucantius (ASV, Fondo Borghese, serie I 568); siehe dazu Marc Dykmans, »Paris de Grassi«, in: *Ephemerides Liturgicae* 100 (1986), S. 282–317: S. 317 (inhaltliche Paraphrase) und S. 332f. (»Appendice XXIII«, Teiledition).

128 Vgl. I-Rvat Vat. lat. 5634 I, fol. 239^r: »Ostense vultu sancto papa surgens et sine mitra stans intonet antiphonam > Cum iucunditate< etc. et cantores prosequantur cantantes usque ad porticum extra portam«, sowie ebd., fol. 240^r: »In fine ante himni cantum papa, qui semper mitratus fuit



Abbildung 3: Filippo Bonanni, *La Gerarchia Ecclesiastica ...*, Rom 1720, Abb. Nr. 156 (bei S. 483) (Foto: Bildarchiv, SUB Göttingen)

die Tagebuchaufzeichnungen des nachfolgenden Zeremonienmeisters Biagio de Martinellis da Cesena und weitere Quellen hinzu, so steht fest: Es erklangen nach einigem Hin und Her ausschließlich einstimmige Gesänge, obgleich bestimmte Motetten geplant gewesen waren.¹²⁹

Angesichts dieses ernüchternden Befundes zur okkasionellen Verwendung von Motetten erscheint deren ephemerer Einsatz umso bemerkenswerter: Die von Klaus Pietschmann eruierte archaische Struktur der Motette

sedensque in alta sede cum facula sua in manu descendit et accedens ad limen portae stans cum sua facula in manu intonat versum > Beata< etc., quem cantores prosequuntur usque ad finem.«

129 Vgl. dazu ausführlich J. Bölling, *Das Papstzeremoniell der Renaissance* (wie Anm. 3), S. 220f.

Optime Pastor etwa, die an die Zeit Dufays gemahnt und in dieser Tradition zugleich das konkrete Ereignis kommenerend für die Zukunft festhält,¹³⁰ entspricht der zeremoniellen Verwendung. Okkasionell wiederkehrende Anlässe hingegen wurden offenbar kaum für die Aufführung von Motetten genutzt.

Mehr noch als ephemere oder gar okkasionelle Ereignisse bot aber der dritte erwähnte Bereich die Möglichkeit für mehrstimmige Textvertonungen: die reguläre Liturgie und die darauf Bezug nehmenden höfischen Feste. Feierlichkeiten bei Hofe bildeten vor allem die so genannten *Epula* oder *Prandia*, Festmähler, zu denen die Sänger selbst regelmäßig geladen wurden, um verköstigt und entlohnt zu werden und ihrerseits Musik erklingen zu lassen. Da diese Bankette eng an den liturgischen Kalender gebunden waren und unmittelbar vor, nach oder sogar in der Messe abgehalten wurden, scheinen sie liturgische Züge getragen zu haben.¹³¹ Allerdings wurden diese Festgelage nicht in einem Gottesdienstraum abgehalten, sondern in der *Sala Regia*, und innerhalb der Messe erfolgten Verköstigungen ausschließlich während der Predigt.¹³² Raum und Zeit waren damit nicht liturgisch: Für die Dauer der Predigt unterbrach der zelebrierende Priester die Liturgie, legte zeitweise sogar sein Messgewand ab. Folglich erhielten die Sänger ihre Erfrischung nicht nur außerhalb des Gottesdienstraumes, sondern auch außerhalb der Gottesdienstzeit. Innerhalb der Liturgie hingegen waren Motetten regulär vor allem an drei Stellen gefragt: nach dem Offertorium, bei der Elevation und nach der Communion – Gesänge und Zeremonien also, die in engstem Zusammenhang mit der Eucharistie standen.

Beim Offertorium ist für die Zeremoniare in erster Linie wichtig, dass Motetten nach dem Verklingen des kirchenamtlich-liturgisch vorgesehenen gregorianischen Gesangs die Zeit der Inzens mit Weihrauch überbrücken. Das gilt selbst für einen Ästhetiker wie Paris de Grassis.¹³³ Gleichwohl wäre ohne diese bloße Zulassung der Mehrstimmigkeit die Entwicklung eines Motetten-Repertoires zum Offertorium, wie es im 17. und 18. Jahrhundert

130 Vgl. K. Pietschmann, Politisierte Vokalpolyphonie am Hof Maximilians I. (wie Anm. 39), S. 130 und 137f.

131 So fasst sie aus nachvollziehbaren Gründen R. Köhler, Die Cappella Sistina (wie Anm. 12), S. 188–195 (»Liturgische Epula«) auf, insbes. S. 189: »Gerade im Zusammenhang mit den Banketten des päpstlichen Hofes wird die Ambiguität von liturgischem und höfischem Zeremoniell deutlich.«

132 Vgl. ebda., S. 190 mit Anm. 1294 sowie S. 302, Anm. 1288.

133 I-Rvat Vat. lat. 12304, fol. 277^v (22. April 1508); vgl. R. Sherr, The Singers of the Papal Chapel (wie Anm. 88), S. 255 mit Anm. 28.

selbstverständlich war,¹³⁴ nicht möglich gewesen, wenn nicht bereits Patrizi einen gravitätischen, sehr viel Zeit in Anspruch nehmenden Vollzug der Zeremonien gefordert¹³⁵ und Paris de Grassis diese Regelung maßgeblich eingeschärft hätte.¹³⁶ Aus der Sicht der Sänger liegt die eigentliche Leistung aber woanders: in der geistig-geistlichen Gabe ihrer direkt an Gott gerichteten gesungenen Gebete, die Fragen zeremonieller Ränkeleien ohnedies übersteigen – und daher in den maßgeblichen Schriftquellen unerwähnt geblieben sind. Dem zeitgenössischen Verständnis nach handelte es sich beim Offertorium nämlich keineswegs nur um eine Bereitung der Gaben im Sinne einer Vorbereitung. Im Zentrum der gesamten Zeremonien stand die erste Darbringung der Gaben, die damit dem menschlichen Zugriff für einen profanen Gebrauch entzogen waren.¹³⁷ In der orthodoxen Liturgie, die wie die päpstliche Kapelle am altkirchlichen Verzicht auf Instrumente im Gottesdienst festhält,¹³⁸ beginnt schon gleich nach dem Glaubensbekenntnis analog zum »Offertorium« die »Anaphora« mit einer Segnung der Gaben.¹³⁹ Nur ein Teil dieses gesegneten Brotes wird in der Anaphora anschließend – nun analog zum »Canon missae« – konsekriert, während der zuvor lediglich gesegnete, nicht wandelnd geweihte Rest am Ende der Liturgie gereicht wird – als »Antidoron«, als »Ersatz« für all jene, die nicht zur Kommunion gegangen sind, da hierfür eine vorherige Beichte, besonderes Fasten und Nüchternheit am Tag des Empfangs erforderlich ist.¹⁴⁰ Im frühmittelalterlichen Rom durfte sich nur ein einziger Sänger, der so genannte »archiparaphonista«, am materiellen Opfergang beteiligen, um die Aufführung des Gesangs nicht zu behindern.¹⁴¹ Dieser reichte als Gabe Weihwasser.¹⁴² Der anschließende Inzens mit Weihrauch hingegen war noch im Rom der Renaissance dem Diakon vorbehalten war, der zuvor das Evangelium vorgetra-

134 Vgl. Hartmut Möller, »Motetten nach dem Offertorium im 17. und 18. Jahrhundert«, in: *Collectanea II* (wie Anm. 2), S. 289–331.

135 Vgl. bereits Sabine Žak, »Sollemnis oblatio. Studien zum Offertorium im Mittelalter«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch 72* (1988), S. 27–51: S. 44 mit Anm. 106.

136 J. Bölling, Das Papstzeremoniell der Renaissance (wie Anm. 3), S. 259–261.

137 J. Jungmann, *Missarum Sollemnia* (wie Anm. 8), Bd. 2, S. 3–125.

138 Zum »a cappella«-Ideal der Papstgottesdienste der »cappella papalis« in der Sixtinischen Kapelle siehe S. Žak, *Cappella – castello – camera* (wie Anm. 30), S. 213.

139 Vgl. Anastasios Kallis (Hrsg.), *Liturgie. Die Göttliche Liturgie der Orthodoxen Kirche. Deutsch – Griechisch – Kirchengeschichtlich*, Mainz 2¹⁹⁹³, S. 122f.

140 Vgl. ebda., S. 38 sowie S. 138 und 188; J. Jungmann, *Missarum Sollemnia* (wie Anm. 8), Bd. 2, S. 55–57 sowie S. 561f. (zu entsprechenden Traditionen im Frankenreich auch S. 562–564).

141 J. Jungmann, *Missarum Sollemnia* (wie Anm. 8), Bd. 2, S. 39 mit Anm. 21f.

142 Ebda.

gen hatte. Paris de Grassis konzentriert sich seiner amtlichen Zuständigkeit entsprechend auf dessen Zeremonien und Körperhaltung, die eine Differenzierung des inzensierten Papstes als geistlichen Würdenträger und als in persona Christi handelnder Zelebrant zulasse.¹⁴³ Noch deutlicher aber vermochten die parallel erklingenden Motettentexte solche Unterschiede zwischen Person und Amt, geistlichen und weltlichen Aspekten hervorzukehren.¹⁴⁴ Ein reines »Bindeglied zur Präfation« bildeten die Motetten der »Meister der Polyphonie«¹⁴⁵ daher wohl in erster Linie aus der Perspektive der Zeremoniäre. Welche immaterielle Gabe bot sich für die Sänger mehr an als ihre denkbar kunstvollste Musik!

Entsprechendes lässt sich zur Postcommunio festhalten: Ist der gregorianische Gesang einmal verklungen, wird die Aufführung mehrstimmiger Musik möglich, solange die Austeilung der Kommunion noch andauert.¹⁴⁶ Hier nun geht es nicht um die Darbringung der Gaben, sondern um deren Empfang nach ihrer eucharistischen Wandlung. Die Musik bildet aus der Perspektive der ausführenden Korporation nicht nur eine begleitende Untermalung des Geschehens. Der zeitbedingten Praxis entsprechend, nur an hohen Festtagen und nach vorhergehender Beichte und Nüchternheit die in den Leib Christi gewandelte Hostie zu empfangen, war allgemein die so genannte »geistliche Kommunion«¹⁴⁷ üblich: der innerliche Mitvollzug des äußerlich wahrgenommenen, aber nicht persönlich, körperlich vollzogenen Sakramentsempfangs.

Bei Offertorium und Communio fanden Geben und Nehmen im Sinne des kultischen Darreichens und Empfangens ihren vornehmsten geistigen und geistlichen Ausdruck im Gesang der Motetten – für die Ausführenden ebenso wie für die mitvollziehenden Rezipienten. Die sonst so unterschiedlichen, partiell sogar gegenläufigen päpstlichen Reformmodelle von Assimilation, Distinktion und Partizipation im Sinne der Ideale von Virtus, Majestas und Indulgenz¹⁴⁸ sind hier in besonders sinnfälliger Weise aufeinander bezo-

143 Vgl. J. Bölling, *Das Papstzeremoniell der Renaissance* (wie Anm. 3), S. 103 mit Anm. 49.

144 Ebd., S. 260f.

145 J. Jungmann, *Missarum Sollemnia* (wie Anm. 8), Bd. 2, S. 35.

146 Zur entsprechenden Analogie der liturgischen Zeremonien von Offertorium und Kommunion siehe J. Jungmann, *Missarum Sollemnia* (wie Anm. 8), Bd. 2, S. 427f. und S. 456.

147 Siehe dazu etwa Heinz Robert Schlette, *Die Lehre von der geistlichen Kommunion bei Bonaventura, Albert dem Großen und Thomas von Aquin*, München 1959 (Münchener theologische Studien, 2/7); Charles M. A. Caspers, »Magister consensus: Wessel Gansfort (1419–1489) und die Geistliche Kommunion«, in: *Northern Humanism in European Context, 1469–1625. From the »Adwert Academy« to Ubbo Emmius*, hrsg. von Fokke Akkerman, Arie Johan Vanderjagt und Adrie van der Laan, Leiden 1999, S. 82–98.

148 Siehe dazu den Beitrag von Nikolaus Staubach in diesem Band.

gen: Liturgie und Musik haben gleichermaßen eine paränetische Vorbildfunktion, die auf pädagogische Prägung durch Nachahmung und Mitvollzug abzielt.¹⁴⁹ Der Sängerkorps partizipiert dabei entsprechend seiner distinkten Funktion im Modell der päpstlichen Majestas und gottesdienstlichen Liturgie: durch puren Gesang, zeitlich eingebunden, räumlich unabhängig.¹⁵⁰ Für dieses hierarchisch distinkte Modell von Assimilation und Partizipation wurde spätestens nach dem Trienter Konzil sogar eine gewisse Allgemeinverbindlichkeit reklamiert: »ex qua omnes exemplum sumere debent«¹⁵¹.

Eine alles übersteigende Funktion aber hatte die Aufführung von Motetten zwischen Offertorium und Communio: zur Elevation. Den liturgischen Büchern zufolge ist hier überhaupt kein Gesang vorgesehen. Entscheidend ist allein die Konsekration von Brot und Wein durch die Worte des zelebrierenden Priesters. Dabei handelte es sich nach zeitgenössisch geltender Sakramentaltheologie um den bedeutsamsten Akt der gesamten Messe. Nicht erst die konfessionellen Auseinandersetzungen des fortgeschrittenen 16. Jahrhunderts waren daher auf diesen Messteil fokussiert, sondern bereits die Auseinandersetzungen der Zeremonienmeister der Renaissance, die um die zu vollziehenden Zeremonien höchst unterschiedliche Auffassungen vertraten und darüber heftig stritten – im Unterschied zu den Reformatoren freilich unter Ausschluss der Öffentlichkeit.¹⁵² Die von den Sängern vorgetragenen Texte hingegen entstammten inoffiziellen Formen von Frömmigkeit, für die sich die Bezeichnung »Volksfrömmigkeit« – ungeachtet aller Probleme, die dieser Begriff aufwirft – durchgesetzt hat.¹⁵³ Die spätestens mit dem Auf-

149 Siehe dazu J. Bölling, *Das Papstzeremoniell der Renaissance* (wie Anm. 3), S. 109–112 und ders., »Kinder, Chöre, Curricula. Zur Institutions- und Bildungsgeschichte von *pueri cantores*«, in: *Rekrutierung musikalischer Eliten. Knabengesang im 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. von Nicole Schwindt, Kassel 2013 (troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 10/ 2011), S. 93–109; S. 97–99.

150 Vgl. oben Anm. 5.

151 *Paridis Crassi Bononiensis olim apostolicarum cerimoniarum magistri et episcopi Pisarenensis De cerimonii cardinalium et episcoporum in eorum dioecesibus libri duo, singulis etiam ecclesiarum canonicis valde necessarij*, Rom 1564 (Nachdrucke: Rom 1580, Venedig 1582 und Rom 1587), Vorwort des herausgebenden Zeremonienmeister Franciscus Mucantius, ohne Folierung. Siehe dazu J. Bölling, »Das Papstzeremoniell der Hochrenaissance« (wie Anm. 34), S. 289–291.

152 Vgl. dazu J. Bölling, *Das Papstzeremoniell der Renaissance* (wie Anm. 3), S. 94–101 und ders., »Reformation und Renaissance. Martin Luthers Romaufenthalt und die Reform des Papstzeremoniells«, in: *Martin Luther in Rom: Kosmopolitisches Zentrum und seine Wahrnehmung. Tagung des Deutschen Historischen Instituts in Rom vom 16. bis 20. Februar 2011*, hrsg. von Michael Matheus, Martin Wallraff und Arnold Nesselrath (im Druck).

153 Siehe dazu zuletzt etwa folgende von der Kurie herausgegebene Handreichung: *Congregatio de Cultu Divino et Disciplina Sacramentorum. Direktorium über die Volksfrömmigkeit und die Liturgie. Grundsätze und Orientierungen*, Vatikanstadt 2001 (Verlautbarungen des Apostolischen Stuhls,

kommen der Elevation, der Erhebung der geweihten Hostie, entstandenen eucharistischen Gebete wurden bald nicht mehr von einzelnen Gläubigen privat und in aller Stille, sondern von den kirchenamtlich beauftragten Sängern korporativ und öffentlich vorgetragen – nunmehr mit musikalischen Mitteln, die alle bisherigen Anbetungsformen künstlerisch weit übertrafen. Eine Motette wie Josquins *Tu solus qui facis mirabilia* hinterlässt bereits als reines Musikstück einen besonderen Eindruck.¹⁵⁴ Wie bewegend muss erst ihre Aufführung zur Elevation gewesen sein, belegbar etwa noch für das Jahr 1560!¹⁵⁵ Gleich das erste Wort, die Anrede »Tu«, »Du«, richtete sich aus der Sicht glaubender Partizipanten unmittelbar an den in der Hostie erhöhten Herrn. Doch auch für das rein musikalische Verhältnis der Gattungen von Motette und Messe ist die Elevation von besonderer Bedeutung. Bei der Abfolge von Introitus und Kyrie, Offertorium und Offertoriumsmotette, Agnus Dei, Communio und Motette zur Postcommunio mag Einstimmigkeit mit Mehrstimmigkeit unmittelbar verbunden worden sein, weil diese Gesänge die vom Zelebranten still vollzogenen Gebete so überdeckten, dass sie unmittelbar aufeinander folgten.¹⁵⁶ Die Elevationsmotette hingegen legte sich als eine mehrstimmige Vertonung unmittelbar an das vorausgehende Sanctus und das anschließende Benedictus an oder ersetzte letzteres sogar.¹⁵⁷ Dies hängt keineswegs damit zusammen, dass die Elevation bereits zwischen dem Gebet von Sanctus und Benedictus, also vor dem Canon missae, erfolgt wäre.¹⁵⁸ Vielmehr betete der Zelebrant Sanctus und Benedictus während des Sanctus-Gesangs still und begann schon mit dem Canon missae, während der Chor noch immer beim Sanctus war. Die Sänger überdeckten so den ersten Teil des römischen Hochgebets bis zur Elevation vollständig mit dem Sanctus. Hatten sie diesen eher beendet als der Priester, hielten sie bis zur Elevation inne, war hingegen der Priester früher

160); Jörg Bölling, »Zwischen Liturgie und Volksfrömmigkeit. Wallfahrten im Spätmittelalter«, in: *Objektive Feier und subjektiver Glaube? Beiträge zum Verhältnis von Liturgie und Spiritualität*, hrsg. von Stefan Böntert, Regensburg 2011 (Studien zur Pastoralliturgie, 32), S. 35–62.

154 *Werken van Josquin des Prez*, hrsg. von Albert Smijers, Bd. 2: Motetten. Teil 1, Amsterdam 1925, S. 56f.: Prima pars.

155 Jeremy Noble, »The function of Josquin's motets«, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse muziekgeschiedenis* 35 (1985), S. 9–31: S. 12.

156 Vgl. J. Bölling, Das Papstzeremoniell der Renaissance (wie Anm. 3), S. 233–237 und S. 255–259 sowie ders., Zeremoniell und Zeit (wie Anm. 7).

157 Vgl. J. Bölling, *Musicae utilitas* (wie Anm. 43), S. 260–264.

158 Diesen Lösungsvorschlag stellte J. Noble, The function of Josquin's motets (wie Anm. 155), S. 12, fragend zur Debatte, ohne in der nachfolgenden Diskussion eine Antwort zu erhalten (vgl. ebda., S. 23–31).

fertig, wartete dieser das Ende des Sanctus–Gesangs ab.¹⁵⁹ Nach den Einsetzungsworten wurden die Bibelworte zum Einzug Jesu in Jerusalem, »Benedictus qui venit in nomine Domini«, gesungen, wobei das Wort »venit« der bereits erfolgten Konsekration entsprechend als Perfekt statt als Präsenz gedeutet werden konnte: Soeben ist er gekommen, real präsent in der Hostie, die historische Epiphanie und eschatologische Parusie substantiell zusammenführend. Genau diesen, sonst in großer Stille beobachteten Moment markiert der Elevationsgesang. Die akustisch-musikalische Betonung war umso wichtiger, als die besonders ins Auge fallenden Kniebeugen vor und nach der Elevation erst im Ordo missae des Johannes Burckard von 1496 explizit gefordert wurden und sein Nachfolger Paris de Grassis diese gleich wieder abgeschafft wissen wollte.¹⁶⁰ Die Form der Motette verlieh diesem Augenblick darüber hinaus dieselbe Höhe künstlerischer »virtus«¹⁶¹ wie den Ordinariumsteilen der Messe. Daher wären zumindest Elevationsmotetten der Einteilung des Johannes Tinctoris zum Trotz aus rituell-zeremonieller Perspektive eher dem »cantus magnus« als dem »cantus mediocris« zuzuschreiben.

Die liturgische Ordnung scheint auch umgekehrt auf die Repertoirebildung zurückgewirkt zu haben. Im bereits erwähnten Chorbuch CS 42 sind die Motetten, darunter Compères besprochene Werke *Sola caret monstris* und *Ad honorem tuum, Christe*, sogar so geordnet worden, dass die Forschung hierfür die »Konstituierung einer quasi liturgischen Ordnung mehrstimmiger Stücke«¹⁶² reklamiert hat. Auch wenn dieses Chorbuch seine endgültige heutige Gestalt erst zu einem späteren Zeitpunkt erhalten haben mag, ist eine dauerhafte Tendenz der Verstetigung eines polyphonen liturgischen Repertoires unübersehbar.¹⁶³ Es wäre jedoch verfehlt, die Wechselwirkung zwischen Musik und Liturgie auf diese Entwicklung zu beschränken. Die zahlreichen zu okkasionellen Anlässen denkbaren Motetten waren weiterhin im höfischen wie kirchlichen Kontext aufführbar. Dies betrifft vor allem Kompositionen mit Kombinationen von Textkompilationen und Paraphra-

159 Vgl. dazu zuletzt J. Bölling, *Zeremoniell und Zeit* (wie Anm. 7), S. 149–176.

160 Siehe oben Anm. 48 und J. Bölling, *Das Papstzeremoniell der Renaissance* (wie Anm. 3), S. 99.

161 Zum Begriff der »virtus« zur Bezeichnung professionalisierter Fähigkeiten in Kunst und Musik siehe J. Bölling, *Das Papstzeremoniell* (wie Anm. 3), S. 194. Zur päpstlichen Virtus siehe oben Anm. 148.

162 H. Hucke, *Die Musik in der Sixtinischen Kapelle* (wie Anm. 80), S. 163.

163 Zum Chorbuch selbst und dessen möglicherweise erst später angelegter heutiger Anordnung der Motetten s. R. Sherr, *The Papal Chapel* (wie Anm. 25), S. 227–246 sowie oben Anm. 99, zur Entwicklung der liturgischen Motettenaufführung in den nachfolgenden Jahrhunderten H. Möller, *Motetten nach dem Offertorium* (wie Anm. 134).

sen. Die besonders eindringliche, jedoch kaum untersuchte Motette *Omnis pulchritudo* von Andrea de Silva etwa, um nur ein Beispiel zu nennen, stellt keine reine Vertonung eines einzigen liturgischen Textes dar, sondern die Kombination verschiedener Textabschnitte unterschiedlicher Gottesdienste des Himmelfahrtstages.¹⁶⁴ In weitaus größerem Maße als bei den streng liturgischen Motetten vermochte sich hier die korporative Frömmigkeitspraxis der Sänger Gehör zu verschaffen. Deshalb sind neben den einschlägigen gregorianischen Vorlagen in päpstlichem Umfeld auch Quellen aus den Herkunftsländern der Sänger zu berücksichtigen.

Fazit

Die überlieferten, gänzlich geistlichen Motetten des Papsthofes der Renaissance waren hinsichtlich ihrer Texte wie auch ihrer musikalischen Faktur nicht nur von der kirchlichen Liturgie, sondern auch von der Frömmigkeitspraxis der ausführenden Korporation bestimmt. Da sich die gesamte Liturgie- und Zeremonialordnung der Kurie an der päpstlichen Kapelle orientierte, kam deren Sängerkollegium eine mustergültig tonangebende Bedeutung zu. Für die römische Kirche bildete die päpstliche Kapelle eine herausragende Korporation, ebenso wie innerhalb dieser das »collegium cantorum«, dessen einzelne Mitglieder wiederum bestimmte Ämter versahen, persönliche Fähigkeiten einbrachten und ihrerseits größere Verbünde repräsentierten – einzelne Hofkapellen oder Kompositionsschulen, aber auch ganze »nationes«. Darüber hinaus waren viele von ihnen Mitglieder anderer Korporationen wie etwa Bruderschaften. Hinsichtlich der Schriftlichkeit der Motetten ist zwischen den musikalischen Kompositionen der Sänger selbst und den für ihre Aufführung bedeutsamen literarischen Texten der Zeremonienmeister zu unterscheiden. Dazwischen bestehen zahlreiche Analogien, jedoch keine Interdependenzen. Drei beispielhaft ausgewählte Motetten verdeutlichen drei verschiedene Überlieferungszusammenhänge von Schriftlichkeit: erstens zeremonielle Bezeugung ohne Noten, zweitens Noten mit korrumpiert überliefertem Text ohne zeremonielle Bezeugung und drittens Noten mit außermusikalischen Angaben zu analogen liturgischen oder zeremoniellen Fällen. Im ersten Fall stellt sich die Frage nach einer möglichen musikalischen Faktur aufgrund der literarischen Form, wobei letztere sicherlich von Anfang an im Vordergrund stand. Im zweiten Fall deutet der zu rekonstruierende Text auf die liturgische und zeremonielle Verwendung, so dass dieser auf kirchliche und korporative sowie

164 Vergleichbare Fälle untersucht R. Köhler, *Die Cappella Sistina* (wie Anm. 12), S. 158–162.

geistliche und weltliche Aspekte zu untersuchen und von dort aus in Liturgie und Zeremoniell zu verorten ist. Im dritten und letzten Fall führt der Analogieschluss zum Ergebnis – mit Blick auf vergleichbare Anlässe in denselben Quellengattungen, aber auch im wechselseitigen Vergleich zwischen biblisch-liturgischen und literarisch-musikalischen Texten und deren Vertonungen. Diese drei Verfahren lassen sich auch auf die Frage nach der Aufführungspraxis der Motetten selbst und deren liturgisch-zeremoniellen Kontext anwenden. Dabei sind drei verschiedene Arten von Anlässen zu unterscheiden: ephemere, okkasionelle und reguläre. Ephemere Ereignisse bilden traditionell zentrale Ansatzpunkte der Forschung, lassen sich aber nicht immer einwandfrei ermitteln. Okkasionelle Anlässe sind häufig denkbar, lassen aber den Zeremonienbüchern nach eher eine Tendenz zur Einstimmigkeit erkennen, die allenfalls ereignisbedingt durch einzelne dann ephemere erklingende Motetten hat ersetzt oder ergänzt werden können. Die reichsten Aufführungsmöglichkeiten bot, zumindest hinsichtlich der erhaltenen Quellen, die reguläre Liturgie. Die hohe Anzahl an Motettenkompositionen im Fondo Cappella Sistina und damit im Repertoire der päpstlichen Kapelle ist insofern nicht weiter verwunderlich, als regelmäßig aufgeführte Motetten auch eine wesentlich größere Überlieferungschance hatten als einmalig oder selten erklingende. Andererseits spricht aber die regelmäßige Aufführung für deren besondere Wertschätzung, und wo bei herausragenden Ereignissen keine verschriftlichte Motette vorliegt, ist zumindest festzustellen, dass die langfristige commemorative Absicht nicht in der gleichen Weise ausgeprägt gewesen sein dürfte. Darüber hinaus vermochte sogar die reguläre Liturgie einzelne ephemere Motetten zu integrieren. Deren personen- und nationenbezogene Tendenz überlebte dann das ursprüngliche Ereignis. Innerhalb der Liturgie spielte die Messe eine entscheidende Rolle, und zwar bei jenen Abschnitten, die nicht vom Ordinarium missae ausgefüllt waren und doch aus Gründen der zeitlichen Organisation der Zeremonien eine akustische Überbrückung und eine künstlerische Hebung der gottesdienstlichen Feierlichkeit erheischten: Offertorium, Elevation und Communio. Die Sänger halfen hier nicht nur bei der zeitlichen Strukturierung der Zeremonien, sondern kommentierten die allgemein gültige kirchliche Liturgie und brachten so ihre eigene korporative Frömmigkeitspraxis performativ zu Gehör.

Agnese Pavanello

Weerbeke at Rome – The Making of a Papal Composer *

When Gaspar van Weerbeke joined the Papal Chapel as *cantor capellanus*, in the autumn of 1481, he already had behind him ten years of professional experience at the Sforza court of Milan. He had held a leading position there – not only in an organizational capacity, as *viceabate*, charged with the task of expanding the chapel, but as the musician responsible for building a suitable repertory. The transmission of Weerbeke's works in the Milanese Gaffurio codices points clearly to his important role as a composer at the Sforza court, and to his contribution to the conception and realisation of motet cycles that served liturgical functions, yet were freely composed.¹

Weerbeke's entry into the Papal Chapel meant not just membership in an institution – the court of the first apostle's successor, the Pope, that was in

* I wish to express my deepest thanks to Rob C. Wegman (Princeton) for translating my German/Italian text and to Leandra Scappaticci (Genova) for helping me with the transcriptions of the documents mentioned below which I found in the Archivio Segreto Vaticano (one of which is here completely published). I also thank Kerstin Rahn (Deutsches Historisches Institut in Rom) and Martin Steinmann (Basel) for their advice concerning some points of the documentation, and Carlo Bosi (Salzburg) for his careful reading of the final text.

1 On Weerbeke in Milan, see the documentation assembled in Paul A. and Lora L. M. Merkle, *Music and Patronage in the Sforza Court* (Studi sulla storia della musica in Lombardia, 3), Turnhout 1999, and several earlier studies of the chapel cited there; for the responsibilities entrusted to Weerbeke in connection with the formation of the chapel and the recruitment of its singers, see *ibid.*, esp. pp. 77–80; regarding the repertory of the so-called *motetti missales*, see *ibid.*, pp. 341–353. Concerning the assembly of a specific repertory for the chapel of the Sforza, see the study of Patrick Macey, »Galeazzo Maria Sforza and Musical Patronage in Milan: Compère, Weerbeke and Josquin«, in: *Early Music History* 15 (1996), pp. 147–212. On Gaspar's cycles of Milanese motets, see Gerhard Croll, *Das Motettenwerk Gaspars van Weerbeke*. Ph.D. diss., University of Göttingen 1954, pp. 179–238. The problems discussed in relation to the cycles of Milanese motets, especially by Thomas L. Noblitt, »The Ambrosian ›Motetti missales‹ Repertory«, in: *Musica Disciplina* 22 (1968), pp. 77–103, and Lynn Halpern Ward, »The ›Motetti Missales‹ Repertory Reconsidered«, in: *Journal of the American Musicological Society* 39 (1986), pp. 491–523, are summarized in Ludwig Finscher, »Motetti missales«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, second edition, ed. Ludwig Finscher, Sachteil, vol. 6 (Kassel / Stuttgart 1994–99), pp. 549–552. For the questions raised by the transmission of the Gaffurio codices, and for a summary of the state of research on the Milanese motets, see the important contribution by Joshua Rifkin, »Munich, Milan, and a Marian Motet. Dating Josquin's *Ave Maria ... virgo serena*«, in: *Journal of the American Musicological Society* 56 (2003), pp. 239–350: pp. 245–264.

many ways unparalleled –, but also the prestigious status of Papal *familiaris*, opening up new opportunities and perspectives for his ecclesiastical career. The bull issued *motu proprio* by Pope Sixtus IV on 6th November 1481 officially confirmed Weerbeke's appointment in the chapel and detailed the privileges that were due to him in this position, benefices *cum* or *sine cura* which he would be able to accept despite his *defectum natalitium* (see Document 1 in the Appendix). To be a *continuus commensalis* of the Pope, and to work in his chapel as *cantor cappellanus*, meant also to accept new tasks and undertake new obligations, of which to date we do not know nearly as much as we would like.²

Weerbeke joined the Papal Chapel at a time when many of the art and building projects commissioned by Sixtus IV were under way or nearing completion. This included, of course, the construction of the new chapel (*cappella magna*) in the Vatican palace, which just at that time was being decorated by the foremost artists of Italy, and whose consecration, in August 1483, Gaspar would be able to witness at first hand; but also – and more importantly with a view to Weerbeke's activities – the construction of the new building of the Ospedale di Santo Spirito in Sassia, whose frescoes were to immortalize the life and works of the pope.³ Since Sixtus intended

- 2 The bull of 6th November 1481 (Archivio Segreto Vaticano, RV 675) formalized the favours and benefices granted to Weerbeke in his capacity as singer and papal familiar (*specialibus favoribus et gratiæ*), with which Sixtus placed the composer under protection against possible ecclesiastical punishments, such as interdict and excommunication, granting him a kind of absolution for all pending matters both present and future (see Appendix, Doc. 1.). In a previous bull, Sixtus had already conferred on the singer an indult for the defect of his birth, or the »irregularity of the familial situation«, as is apparent from the documents discovered by Merkley, Music and Patronage (cf. fn. 1), pp. 6–7, 13–14, 16, 29, 285–288.
- 3 On the role of Sixtus IV as an art patron, see the various contributions published in *Un pontificato ed una città. Sisto IV (1471–1484)* (Istituto storico italiano per il Medio Evo, Studi storici, 154–162. Littera Antiqua 5), ed. Massimo Miglio, Francesca Niuitta, Diego Quagliani, and Concetta Ranieri, Città del Vaticano, 1986; *Sisto IV. Le Arti a Roma nel Primo Rinascimento*, ed. Fabio Benzi, Rome 2000. For a comprehensive overview of his papacy and the initiatives patronized by him, cf. Ludwig F. Pastor, *Geschichte der Päpste*, vol. II: *Von Pius II. bis Sixtus IV (1458–1484)*, Freiburg ¹³1955 (orig. ed. 1886–1933), pp. 451–710. Concerning the significance of papal patronage of the Ospedale di S. Spirito, and regarding the construction of the new Sistine aisle of the Ospedale, see Pietro de Angelis, *L'ospedale di Santo Spirito in Sassia*, vol. II: *Dal 1301 al 1500* (Collana di studi storici sull'ospedale di Santo Spirito in Sassia e sugli ospedali romani), Rome 1962; on the frescoes in particular, see pp. 379–513; Eunice D. Howe, *The Hospital of Santo Spirito and Pope Sixtus IV*, New York, 1978, pp. 93ff. and 322–416; id., *Art and Culture at the Sistine Court. Platina's »Life of Sixtus IV« and the Frescoes of the Hospital of Santo Spirito* (Studi e Testi, 422), Città del Vaticano 2005, especially pp. 101–105 and 207–257.

to raise the prestige and public image of the papacy, the *collegium* of Papal singers was expanded in an effort to promote the display of Papal magnificence.⁴ Weerbeke arrived at the very time when this Papal institution was being restructured through novel recruitments, all of which lent a new profile to the chapel. In the inaugural year of the Sistine Chapel, nine new singers joined the Papal college, among them Bertrandus Vacqueras and Marbrianus de Orto.⁵ Weerbeke's service also falls exactly in the period when the earliest extant Cappella Sistina codices were being copied – that is, in which the first purposive copying efforts for the preservation of the chapel's polyphonic repertory were initiated.

It was during the pontificate of Sixtus, as Adalbert Roth, more than anyone else, has emphasized in a number of studies, that the systematic compilation and archiving of the chapel repertory was undertaken. The attempt to preserve the musical corpus (or at least the polyphonic repertory specifically suited to the chapel) can be witnessed also in connection with the foundation of the Vatican Library, whose directorship Sixtus entrusted to the humanist Bartolomeo Sacchi, alias Platina.⁶ Under Innocent VIII many of the initiatives commissioned by Sixtus were to be continued; among the

- 4 On the role played by Sixtus in the consolidation and expansion of the Papal Chapel, see the studies by Adalbert Roth, »Zur ›Reform‹ der päpstlichen Kapelle unter dem Pontifikat Sixtus' IV. (1471–1484)«, in: *Zusammenhänge, Einflüsse, Wirkungen. Kongressakten zum ersten Symposium des Mediävistenverbandes in Tübingen 1984*, ed. Joerg O. Fichte, Karl Heinz Göller and Bernhard Schimmelpfennig, Berlin and New York 1986, pp. 168–195; id., »*Primus in Petri aede Sixtus perpetuae harmoniae cantores introduxit*: Alcune osservazioni sul patronato musicale di Sisto IV«, in: *Un Pontificato ed una città* (cf. fn. 3), pp. 217–241.
- 5 In November and December 1483, respectively. Cf. Franz Xaver Haberl, *Bibliographischer und thematischer Musikkatalog des päpstlichen Kapellarchives im Vatikan zu Rom* (Bausteine für Musikgeschichte, 2), Leipzig 1888, pp. 53–55; Ernst Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle*, Bd. 1, München 1901, pp. 663–665 (documents edited by Heinrich Pogatscher); Richard J. Sherr, *The Papal Chapel ca. 1492–1513 and its Polyphonic Sources*, Ph.D. diss., Princeton University 1975, pp. 62–63, 74–76, passim.
- 6 See Adalbert Roth, »Zur Datierung der frühen Chorbücher der päpstlichen Kapelle«, in: *Datierung und Filiation von Musikhandschriften der Josquin-Zeit* (Quellenstudien zur Musik der Renaissance, 2), ed. Ludwig Finscher, Wiesbaden 1983, pp. 239–268; Adalbert Roth, »Liturgical (and Paraliturgical) Music in the Papal Chapel towards the End of the Fifteenth Century: A Repertory in Embryo«, in: *Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, ed. Richard Sherr, Oxford 1998, pp. 125–137: p. 131. – In 1475 Platina was named *gubernator et custos* of the Vatican Library in the bull *Ad decorem militantis Ecclesiae*. On the importance of his appointment, see Carmela Virtillofranklin, »Pro communi doctorum virorum comodo: The Vatican Library and Its Service to Scholarship«, in: *Proceedings of the American Philosophical Society* 146 (2002), pp. 363–384: pp. 373–377.

surviving manuscripts of the Papal Chapel, Capp. Sist. 35 was the first to be written specifically for the chapel at Rome.⁷

Weerbeke's first Roman stay thus coincided with a period that witnessed a great many new artistic initiatives and impulses, which immediately affected the Papal *collegium*. Still, Weerbeke left the Papal Chapel during the pontificate of Innocent VIII, in the spring of 1489, not to return until a decade later.⁸ Although his second appointment would be much longer, and lasted probably until the end of his life, those of Weerbeke's works that can be connected with Rome all date back to his first Roman period. His compositional activity for the chapel seems to be concentrated, then, in the 1480s. Yet the transmission of his works raises numerous questions, of which the following will be explored in the present context: What did he compose specifically for the Papal Chapel in Rome, at what time and under what circumstances?

*

Five manuscripts from the Fondo Cappella Sistina include works attributed to Weerbeke (see Table 1). The earliest, Capp. Sist. 14 and 51, transmit under Gaspar's name the Masses *Ave regina celorum* and *O Venus bant*, as

- 7 Adalbert Roth, »Die Entstehung des ältesten Chorbuches mit polyphoner Musik der päpstlichen Kapelle: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondo Cappella Sistina, Ms. 35«, in: *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert* (Quellenstudien zur Musik der Renaissance, 2), ed. Martin Staehelin, Wiesbaden 1998, pp. 43–63.
- 8 Possibly Weerbeke left Rome in 1489 also to take formal possession of new benefices. In May of the same year we already find him in Milan, where notarial acts indicate that he permutated a number of benefices obtained in Bruges, Nivelles, and Utrecht. See Lora L. Matthews, »Weerbeke in Milan: Aspects of *Clientage* at Court«, in: *Liber amicorum Albert Dunning in occasione del suo LXV compleanno*, ed. Giacomo Fornari, Turnhout 2002, 202–203 and 228–230 (regarding some benefices of Weerbeke, see below). Perhaps Weerbeke left the Papal Chapel also because of the financial problems of Innocent VIII. The singers' stipends for December 1485 and January 1486, as reconstructed by Roth, were to be paid only in December 1488. See Adalbert Roth, »La storia della cappella pontificia nel Quattrocento rispecchiata nel Fondo Camerale I dell'Archivio di Stato di Roma«, in: *La musica a Roma attraverso le Fonti d'Archivio, Atti del convegno internazionale, Roma 4–7 giugno 1992* (Strumenti della Ricerca Musicale, 2), ed. Bianca Maria Antolini, Arnaldo Morelli and Vera Vita Spagnuolo, Lucca 1994, pp. 453–454. Weerbeke was to return to the Papal Chapel in 1500 under Alexander VI and is documented there at least until 1517. See Richard J. Sherr, *The Papal Chapel* (cf. fn. 5), pp. 26–42, 76–77. According to the data assembled by Sherr and made available online, Weerbeke was still in the chapel in 1521: <http://sophia.smith.edu/~rsherr/singlist.htm>. That the singer never left Rome, and that he saw the end of his days in the city, is suggested by the undated document cited in n. 51, where the singer is referred to as no longer in good health.

well as one Credo. Although these two manuscripts were apparently not compiled in Rome, they do contain works that were performed by Papal singers before the repertory was to be expanded or replaced.⁹

Table 1:

Transmission of Weerbeke's Works in the Cappella Sistina-Codices

CS 14	fol. 14 ^v -27:	[<i>missa</i>] <i>Ave regina caelorum</i> (Gaspar)
CS 51	fol. 132 ^v -145:	[<i>missa</i>] <i>O venus bant</i> (Gaspar)
	fol. 180 ^v -183:	<i>Credo</i> (anonymous)
CS 35	fol. 137-148:	[<i>missa</i>] <i>Se mieulx ne vient</i> (Gaspar)
	fol. 158 ^v -170:	[<i>missa</i>] <i>Princesse d'amourettes</i> (Gaspar)
CS 41	fol. 156 ^v -174:	[<i>missa</i>] <i>Se trop penser</i> (Gaspar)
CS 15	fol. 148 ^v -153:	<i>Magnificat [octavi toni]</i> (Gaspar)
	fol. 201 ^v -204:	<i>Ave regina caelorum</i> (Gaspar)
	fol. 204 ^v -208:	<i>Dulcis amica Dei</i> (Gaspar)

The first manuscript copied under Innocent VIII, the codex Capp. Sist. 35 mentioned earlier, preserves in its central corpus the Masses *Se mieulx ne*

9 The hypothesis of the Neapolitan origin of the two manuscripts, proposed by Adalbert Roth in *Studien zum frühen Repertoire der Päpstlichen Kapelle unter dem Pontifikat Sixtus' IV. (1471-1484). Die Chorbücher 14 und 51 des Fondo Cappella Sistina der Biblioteca Apostolica Vaticana* (Capellae apostolicae Sixtinaeque collectanea acta monumenta, 1), Città del Vaticano 1991, has been called into question by several scholars. Flynn Warmington, in particular, has proposed their origin in Venice on the basis of the style of the illuminations in the manuscript (in an unpublished paper presented at Glasgow in 1994 entitled »Abeo Semper Fortuna Regressum: Evidence for the Venetian Origin of the MSS Cappella Sistina 14 and 51«). Recently Richard Sherr, in his edition of Capp. Sist. 14, has declared himself in favour of the hypothesis formulated by Emilia Talamo, of a possible origin of Capp. Sist. 14 and Capp. Sist. 51 in Ferrara. See Emilia Talamo, »Schede«, in: *Liturgia in figura*, ed. Giovanni Morello and Silvia Maddalo, Rome 1995, pp. 174-178. For a summary of the entire discussion on the origin and the compilation of the manuscripts, see Sherr's edition *Masses for the Sistine Chapel*, Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina, MS 14 (Monuments of Renaissance Music, 13), ed. Richard Sherr, Chicago 2009, pp. 8-18.

vient and *Princesse d'amourettes*.¹⁰ These probably represent works that Weerbeke wrote specifically for the Papal Chapel in the 1480s (that is, not just works that happened to be performed by Papal singers). Another Mass ascribed to Gaspar whose composition falls in the same period, *Et trop penser*, is found in Capp. Sist. 41 and was copied, probably from some older fascicle, by Johannes Orceau, a scribe active at a later time.¹¹

Capp. Sist. 15, which was compiled around the middle of the 1490s, also includes works by Weerbeke that go back to his first Roman stay and are thus datable to the years 1481–1489: the *Magnificat Octavi toni*, whose polyphonic design without *alternatim* sections matches the use of the Papal Chapel; and the five-part motet *Dulcis amica Dei*, for which Jeremy Noble has proposed a dating in 1486.¹² The third Weerbeke composition in this manuscript, the motet *Ave regina celorum*, could conceivably be a much older composition which became part of the chapel repertoire at a later date.¹³

Weerbeke's works in the Cappella Sistina codices point to compositional activity that was dedicated largely – as one would expect – to the realisation of polyphonic cycles of the Mass Ordinary for the festal liturgy, but also to polyphony for Vespers – as exemplified by the *Magnificat* – as well as to music for special occasions and events that were celebrated in public, or in special ceremonies – as in the case of *Dulcis amica Dei*.¹⁴ Yet the surviving compositions most likely offer only a partial view of the music composed and performed by Papal singers in various services and events. An impression of the broader repertory is provided by documents such as diaries, which record the Pope's visits to various churches in Rome, or his official appearance at a variety of occasions at which, in the presence of the Papal singers, performances of polyphony did presumably take place.¹⁵ This

10 On Capp. Sist. 35 see Roth, *Die Entstehung des ältesten Chorbuches* (cf. fn. 7), pp. 174–178.

11 For the dating of the fascicle, see Richard Sherr, *Papal Music Manuscripts in the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries*, American Institute of Musicology 1996, pp. 73 and 155.

12 Sherr, *Papal Music Manuscripts* (cf. fn. 11), pp. 112–113, 122–123. On *Dulcis amica Dei*, see fn. 14. Concerning Capp. Sist. 15 see also the contribution in this volume by Thomas Schmidt-Beste.

13 See especially the observations made by Eric Fiedler, *Die Messen des Gaspar van Weerbeke* (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, 26), Tutzing 1997, pp. 23–28.

14 See Albert Dunning, *Die Staatsmotette. 1480–1555*, Utrecht 1970, p. 331. On the genesis of the motet, see Jeremy Noble, »Weerbeke's Motet for the Temple of Peace«, in: *Music in Renaissance Cities and Courts. Studies in Honor of Lewis Lockwood*, ed. by Jessie Ann Owens and Anthony M. Cummings, Warren / Michigan 1997, pp. 227–240.

15 Among the diaries and chronicles for this period, and in particular for the papacy of Sixtus, see

concerns especially the music which Mitchell Brauner has characterized as the »hidden repertory« of the Papal Chapel,¹⁶ a repertory that was not copied in the choirbooks that survive today, and of which we find no trace in the chapel's repositories, but whose existence we can infer from other sources; works, for example, whose survival we owe to non-Roman transmission, yet which can nevertheless be traced back to Rome and the Papal Court.

In the case of Weerbeke this seems to be true of the motet cycle *In honorem sancti spiritus*, which was printed in Ottaviano Petrucci's *Motetti Libro Quarto* (1505) along with two more motets, *Ave mater omnium* and *O beate Sebastiane*.¹⁷ Until the appearance of the most recent study of this cycle, it was assumed that this work, which consists of six interrelated motets, had been composed in Milan since it is found also in the fourth Gaffurius codex, albeit incompletely (only four out of the six motets), and especially because it has always been brought in relation to the two Marian motet cycles by Weerbeke, which originated in Milan and were copied in the second Gaffurius Librone.¹⁸

However, the recently proposed arguments concerning the composition of this cycle lead to the conclusion that the cycle must have originated in Rome, specifically in connection with the numerous initiatives which Pope Sixtus undertook for the benefit of the *Ospedale di Santo Spirito in Sassia*, acting as a direct patron of this institution. Within two years, namely at

Gaspare Pontani, *Il diario romano di Giacomo Pontani* (Rerum Italicarum scriptores, 3,2), ed. Diomede Toni, Città di Castello 1907–1908; Jacobus Volterrannus, *Il diario romano di Jacopo Gherardi da Volterra: dal VII settembre MCCCCLXXIX al XII agosto MCCCCLXXXIV* (Rerum Italicarum scriptores, 23,3), ed. Enrico Carusi, Città di Castello 1904.

16 Mitchell Brauner, »Traditions in the Repertory of the Papal Choir in the Fifteenth and Sixteenth centuries«, in: *Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, ed. Richard Sherr, Oxford 1998, pp. 167–174: p. 174.

17 See the description and inventory of the collection in Stanley Boorman, *Ottaviano Petrucci. A Catalogue Raisonné*, Oxford 2006, pp. 584–591.

18 Indicative especially is the presentation of Weerbeke's three cycles as Milanese products in the edition by Andrea Lindmayr-Brandl; see Gaspar van Weerbeke, *Collected Works*, vol. 3: *The Motet Cycles*, ed. Andrea Lindmayr-Brandl, American Institute of Musicology 1998. This presentation takes account of the hypothesis put forward by Halpern Ward, that the cycle of the Holy Spirit originally consisted of eight motets like the Marian cycles and that it must therefore be incomplete in Petrucci (Halpern Ward, *The »Motetti Missales*, cf. fn. 1, pp. 508, 520–22). For further discussion, and for a completely different position regarding the significance of the structural systems of the cycle, see Agnese Pavanello, »Il ciclo di mottetti *In honorem sancti Spiritus* di Gaspar van Weerbeke: Un'ipotesi sulla sua origine«, in: *Musica disciplina* 54 (2009), pp. 147–180.

Pentecost 1483 and 1484, all Papal singers would join the Confraternity of the *Ospedale*. On the Monday after Pentecost, Mass was festively celebrated in the Church of *Santo Spirito* in the presence of the pope and his court.¹⁹ The designation of the cycle as it appears in the Petrucci print, »in honorem sancti spiritus«, may be taken to apply directly to this institution, whose special significance and position in the Pope's theological vision was made visible in Botticelli's fresco opposite the papal throne in the Cappella Sistina.²⁰

The design of the motet cycle could be understood as an extended Proper of the *Missa de Sancto Spirito* (see Table 2). The use of liturgical texts from the Introit, Gradual, Communion, and Offertory of the *Missa de sancto spirito*, in the same liturgical order as in the Mass celebration itself, and the partial quotation of the associated melodies after the Roman rite (namely, those in the seventh and eighth modes, in which the cycle was conceived), point to a direct connection with the liturgy *de Sancto Spirito* and *de Pentecoste*, though they appear to be interrupted by two additional texts from the Office *de Sancto Spirito*, that is, texts not belonging to the Mass.

Table 2:

»Gaspar in honorem sancti spiritus« (Petrucci, *Motetti Libro Quarto*, 1505)

1.	<i>Spiritus Domini replevit</i>	Introit (missa de Pentecoste / de S. Spirito)
2.	<i>Veni sancte Spiritus</i>	Antiphon (off. Pentecoste)
3.	<i>Beata gens</i>	Gradual (missa de S. Spirito)
4.	<i>Confirma hoc Deus</i>	Offertory (missa de Pentecoste / de S. Spirito)
5.	<i>Loquebantur variis linguis</i>	Responsory (off. Pentecoste)
6.	<i>Factus est repente</i>	Communio (missa de Pentecoste / de S. Spirito)

Even if this amplification of the Proper by means of two Office texts could be related to a specific ceremony in the church of the *Ospedale*, on the

¹⁹ For detailed references, see the article cited above (ibid., pp. 165–171).

²⁰ For a reading of this fresco as a tribute to the Pope, see the monumental and still admirable work of Steinmann, *Die sixtinische Kapelle* (cf. fn. 5), pp. 244–251.

Monday after Pentecost in the presence of the Pope and the Papal singers (on the occasion of the General Chapter of the Order of Santo Spirito, and of the enrolment of the singers in the Confraternity in 1483 and 1484),²¹ these motets could also be associated more generally with the custom, well attested in later periods, of performing motets on Office texts at certain places of the Mass, for example, after the Offertory. This custom is documented for the Papal Chapel in the sixteenth century, but can be postulated in that context already at the end of the fifteenth.²² Thus, *Loquebantur* could be viewed as a motet after the Offertory, and would thus represent an early example of this practice. In a similar way, taking into account customs documented at a later date, *Veni sancte Spiritus* could have fulfilled the function of a motet after the Epistle (in the *Missa de Sancto Spirito*), or have functioned possibly as an alternative to the Gradual – that is, »loco Alleluia« – in the *Missa de Pentecoste*.²³

The cycle *in honorem Sancti Spiritus* raises important questions about the function of motets within the liturgy, and points more generally to the performance during Mass of polyphonic, cyclically conceived music, not consisting of Ordinary movements, which can be understood both as the completion and, possibly, as an alternative to the performance of Ordinary cycles. This cycle occupies an important position within Weerbeke's output,

21 This hypothesis is put forward and argued in Pavanello, *Il ciclo di mottetti* (cf. fn. 18), pp. 168–171.

22 Especially significant in this regard is the testimony of Burckhard in 1492 concerning the proposal of papal singers to perform a motet by Tinctoris in honor of Pope Alexander after the Offertory. See Johann Burckard, *Johannis Burckardi Liber notarum ab anno MCCCCLXXXIII usque ad annum MDVI* (*Rerum Italicarum Scriptores*, 32), ed. Enrico Celani, vol. I, Città di Castello 1907, p. 376. The singer's proposal, not accepted by the Pope (who wanted to hear the motet in his chambers instead), suggests that the singing of motets at the Offertory must already have been a regular practice in the chapel; see also the observations of Helmut Hucke, »Die Musik in der Sixtinischen Kapelle bis zur Zeit Leos X«, in: *Zusammenhänge, Einflüsse, Wirkungen* (cf. fn. 4), pp. 154–167 and 161–163. Burckard's testimony is cited, among others, by Sabine Žak, »Cappella – castello – camera. Gesang und Instrumentalmusik an der Kurie«, in: *Collectanea II: Studien zur Geschichte der päpstlichen Kapelle. Tagungsbericht Heidelberg 1989*, ed. Bernhard Janz, Vatican City 1994, p. 204. On the use of motets for the Offertory or the Elevation, well-documented in the *Diari sistini* available from the year 1534 onwards, see the documentary evidence published by Cumming, which underlines that it was a regular practice for motets sung at the Offertory to be set to texts taken from the Office for the feast. See Antony M. Cumming, »Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet«, in: *Journal of the American Musicological Society* 34 (1981), pp. 43–59. See also Jörg Bölling's contribution in this volume.

23 Further on this, Pavanello, *Il ciclo di mottetti* (cf. fn. 18), p. 170.

then, and is relevant also to general problems of the function and context of motet, and to the history of polyphonic settings of the *Proprium missae*.

A Roman origin for this motet cycle would have implications on several levels: on the one hand, those implications concern the appreciation of his compositional activity and its relevance to the Papal Chapel altogether; on the other hand, they bear on individual, concrete works and the question of their function, and of the context in which they originated – for the motets specifically also the question of their functional connection with the liturgy, as suggested by the cycle *de Sancto Spirito*. And, last but not least, our understanding of the transmission of Weerbeke's works.

With regard to this latter point, one of the concrete implications concerns the question whether among the Weerbeke motets printed by Petrucci, which are largely without concordances in other sources, there might not lurk other works composed in the context of the activities of the Papal Chapel. For the two motets by Weerbeke in the *Motetti Libro quarto*, that is, *O beate Sebastiane* and *Ave mater omnium*, one could plausibly suggest a connection with Rome, and suspect that they either originated there or had reached Petrucci through Roman sources.²⁴ Roman origin actually seems quite plausible for the motet *O beate Sebastiane*, despite the fact that this work has always been considered a product of Weerbeke's Milanese years. In its sheer expansiveness the motet resembles the composer's cantus firmus-based motets in Capp. Sist. 15; indeed it might well be based on a hitherto unidentified cantus firmus;²⁵ and it is quite different from the shorter

24 This second possibility would seem to apply to *Ave mater omnium*, a motet that probably represents an early composition of Weerbeke, but which for its subject matter – especially the reference made to the Immaculate Conception by the parallelism between Mary and Eve – could have found numerous occasions of performance at Rome, considering that Sixtus promoted the worship of the Immaculate Conception and institutionalized the feast on 8th December. See Ludwig Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters: Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance von der Thronbesteigung Pius' II. bis zum Tode Sixtus' IV.*, Freiburg 1894, pp. 573–575. Curiously the incipit of the motet *Ave mater omnium*, in addressing Mary as the »Mother of All«, seems to allude to S. Maria del Popolo, the church in which Sixtus regularly attended the Saturday Marian Service (in 1480 on the day of the Immaculate Conception after the Mass for St Peter). See Jacobus Volterranus, *Il diario romano* (cf. fn. 15), p. 29 and passim.

25 The cantus firmus has been reconstructed by Croll, *Das Motettenwerk* (cf. fn. 1), p. 116, and by John G. Brawley, *The Magnificats, Hymns, Motets, and Secular Compositions of Johannes Martini*, PhD. Diss. Yale University, pp. 69–70. See also the recent article by Remi Chiu »Music, Pestilence and two Settings of *O beate Sebastiane*«, in: *Early Music History* 31 (2012), pp. 153–188: pp. 165–172. On the basis of analogies with Martini's motet on the same text, Chiu places the origin of Weerbeke's setting in Milan, attributing the common features to a meeting of the two composers that would presumably have taken place in Milan (as was already

Marian motets in imitative style that appeared in *Motetti A*, as well as from the homophonic motets printed in *Motetti B*.²⁶ With regard to the origin or the original function of this motet, it should be noted that St Sebastian was Rome's third patron saint after Sts Peter and Paul, and that his feast day, on 20th January, was celebrated with festal Masses in the Basilica of San Sebastiano fuori le mura.²⁷ Thus one could quite plausibly associate this motet

hypothesized by Croll on the basis of a restrictive interpretation of the text's meaning in connection with a reference to Lombardy, in addition to the similarities between the two motets). The correlation between the two works can however be explained in different ways, without the necessity to use the argument of an encounter between the two composers, without the need to surmise that the motets would have been composed around the same time, as well as without the assumption that this contact must have taken place in Milan – as suggested also by Rifkin, Munich, Milan, and a Marian Motet (cf. fn. 1), p. 312, n. 155. It is well known that Johannes Martini visited Rome at least twice during the 1480's, opening up the possibility that direct contact between the two composers, if indeed we must assume this with regard to the two motets, could have taken place elsewhere. For this, see also the observations made in Gaspar van Weerbeke, *Collected Works IV, The Motets* (Corpus Mensurabilis Musicae, 106/4), ed. Agnese Pavanello in collaboration with Andrea Lindmayr-Brandl, American Institute of Musicology 2010, pp. XXVII–XXVIII.

- 26 All the motets cited here are edited in Weerbeke, *Collected Works*, 4 (cf. fn. 25). For inventories of the two collections of motets, see George Warren J. Drake, *The First Printed Books of Motets, Petrucci's »Motetti a numero trentatre A«* (Venice, 1502) and »Motetti de passione, de cruce, de sacramento, de beata Virgine et huiusmodi B« (Venice 1503): *A Critical Study and Complete Edition*, Ph. Diss. University of Illinois at Urbana-Champaign 1972; see also, by the same author, the edition of the *Motetti B: Ottaviano Petrucci, »Motetti B de passione, de cruce, de sacramento, de beata Virgine et huiusmodi«*, Venice 1503 (Monuments of Renaissance Music, 11), ed. George Warren J. Drake, Chicago 2002. In addition see Boorman, Petrucci (cf. fn. 17), pp. 473–477 and 496–503.
- 27 The participation of the Pope is documented in 1482 when the feast fell on a Sunday: »Vigesimo ianuarii die, qui dominicus fuit et quo Sebastiani et Fabiani martirum solemnia celebratur, mane profectus est pontifex ad Sebastiani ecclesiam, extra porta eiusdem nominis, quam veteres ... appellabant. Patres pontificem sunt prosequuti et curialium frequens admodum numerus. Ea in ede aris pro more veneratis, reversus est in Urbem pontifex«, cf. Jacobus Volterranus, *Diario di Roma*, (cf. fn. 15), p. 86. On the possible origin of the motet it is perhaps not without significance that the task of *sacrista* of the Papal Chapel was entrusted, in October 1483, to Johannes Pauli De Bossis, Cistercian Abbot of San Sebastiano *fuori le mura*. See Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle I* (cf. fn. 5), p. 663. We know from Burckhard that this prelate, who was of Milanese origin, wanted to introduce certain customs from his place of origin in the Papal Chapel, such as, for instance, having specific colours for the dress of the singers. See Burckardi *Liber notarum*, I. (cf. fn. 22), pp. 139, 226, 302, *passim*; cited by Marc Dykmans, *L'œuvre de Patrizi Piccolomini ou Le cérémonial papal de la première renaissance*, 2 vols. (Studi e Testi, 293), Vatican City 1980, vol. II, p. 190. Interesting to note in this connection is that the reform bull regarding the chapel formulated under Alexander VI (see Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle I*, fn. 5, p. 655) has a paragraph »De honestate cantorum« which includes the specification, referring to the dress of the singers, »togatus incedat«, which prescribes the use of

with the feast of St Sebastian, and envision its performance within a festive liturgical service – rather than just a general setting of a prayer to St Sebastian against the plague.²⁸

Certainly there would have been plenty of occasions to perform this work at a time in history when the plague regularly broke out, occasions not just in the context of liturgical and devotional services, but also in a more private ambience – such as, for example, the Pope’s dining table or his private chambers. In any case, the composition bears the hallmarks of an extraordinary, even festive music, composed presumably for a special public occasion.

If we assume that this motet originated in Rome, why was it not included in the repertory of the Papal Chapel? As a matter of fact, why has none of the motets in the Petrucci collections *Motetti A* and *Motetti B* and *Motetti Libro quarto* survived in Roman sources? Is this merely a matter of fragmentary transmission, or did other factors play a role as well?

If we consider Weerbeke’s works that do survive in the Papal repertory in the context of the composer’s transmission as a whole, they indicate that the efforts of preservation were focussed, on the one hand, on compositions of high stylistic or representative rank, and on the other, on more functional works that belonged to the chapel’s repertory, and which had a place within the festive Papal liturgy (such as, for example, the Magnificat in Capp. Sist. 15). Taking this into account, the performance of *O beate Sebastiane* outside the liturgical customs and rituals of the Papal ceremony in the Vatican palace could possibly explain why the piece never reached the collected

a distinctive dress, non yet specifically required during the period of Sixtus. (The bull also includes a reference to keeping hair short and not long down to the neck – »capillos non gestet collum tegentes« –. In a fresco at the Palazzo Belvedere which represents a choir of singers that can be identified with the Papal Chapel, painted by Pinturicchio or by his school during the pontificate of Innocent VIII – see the contribution in this volume by Philine Helas – one can observe that neither the gowns nor the haircuts were regulated as yet.)

- 28 Hypothesizing that this motet was destined for the Festive Mass for St Sebastian (but also in votive Masses against the plague), one might entertain the hypothesis that its performance took place after the Graduale. This connection is suggested by the text of the motet, which turns out to be a paraphrase of a verse of the Gradual of the Mass for St Sebastian, in the transmission of the manuscript Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ars. 620 (see Sarah Ann Long, *The Chanted Mass in Parisian Ecclesiastical and Civic Communities, 1480–1540: Local Liturgical Practice in Manuscripts and Early Printed Service Books*, PhD Diss. University of Illinois at Urbana-Champaign 2008, pp. 231 and 500; the text is printed also in Weerbeke, *Collected Works IV*, cf. fn. 25, p. LVI). However the text represents a variant of the prayer *O magne fidei sancte (beate/sanctissime) Sebastiani*, circulating, to judge from a first survey, in prayer books from the late fifteenth century, thus leaving ample possibility of use in a devotional context (a more detailed enquiry will be presented in another context).

repertory of the chapel. This hypothesis may also, and indeed more convincingly, apply to the motets that have a simpler structure, and are shorter and less ambitious in their design, that were printed in *Motetti A* and *B*.²⁹

It would be attractive if this reading of the transmission could explain everything. But since the motives for the preservation of older repertory are not at all transparent and easy to interpret (at least from a present-day perspective), and since the survival of sources and repertories often appears to have been a matter of chance, it is necessary to exercise extreme caution in making general statements. At the end of the day, only two motets under Weerbeke's name are found in the surviving repertory of the Papal Chapel, and their transmission here seems due to specific circumstances (that is, to the specific circumstances leading to the compilation of the final section of Capp. Sist. 15).

In this connection it may be useful to consider the transmission of Weerbeke's *Dulcis amica Dei*. As Jeremy Noble has argued convincingly, this motet was composed for *S. Maria della Pace* and very probably performed for the dedication of its altar in 1486.³⁰ Yet this prompts the question why the motet was included in a manuscript that was copied ten years later and which largely contains music for use by the Papal Chapel. Does its inclusion there mean that the work continued to be performed in extended contexts beyond the immediate occasion for its composition? Or was it included for the sake of preservation? Further use of the music is suggested by the fact that the moment at which the Pope is addressed, his name – originally that of Innocent, as established by Gerhard Croll³¹ – there is an empty space. As a prayer for peace this motet could easily have been performed on other occasions; the use of the antiphon *Da pacem Domine* as cantus firmus leads one to suspect that the motet could have served the same function as other *Da pacem* settings.³²

29 For a description of these motets see Croll, *Das Motettenwerk* (cf. fn. 1), pp. 155–178. Croll rules out that pieces printed in the collection *Motetti B* would have been composed during his first Roman stay, but this hypothesis is based essentially on the absence of concordances in Roman sources – an argument that is weak by itself, considering the general absence (with one exception) of any concordances for pieces in the collection (*Das Motettenwerk*, pp. 245–246).

30 Noble, Weerbeke's Motet (cf. fn. 14), pp. 227–240.

31 Croll, *Das Motettenwerk* (cf. fn. 1), pp. 27–28.

32 In Capp. Sist. 15, for example, there are three anonymous *Da pacem Domine*-motets included at the end of the codex. See Sherr, *Papal Manuscripts* (cf. fn. 11), p. 131. In the *cerimoniale papale* of Agostino Patrizi Piccolomini the chant of the antiphon *Da pacem Domine* is mentioned among solemn announcements, for the announcement of peace, with the indication that it must be performed after the reading of the chapters and after the chant *Te deum laudamus*; »da pacem

In that case, certain aspects of the transmission of Capp. Sist. 15, and especially the French heraldry in its third section, might offer indications to explain why the motet was inserted in the manuscript also from the point of view of its representational function. Richard Sherr has connected that section of the manuscripts with the presence of King Charles VIII in Italy, more specifically his stay in Rome in January 1495.³³ *Dulcis amica Dei* could have been copied there for the same reason that had guided the inclusion of Compère's motet *Quis numerari quaeat*, a work whose textual alterations in Capp. Sist. 15 Sherr brought in relation with the Peace of Vercelli between the King of France and the Sforza, concluded in July and October 1495.³⁴

Bearing this in mind one could perhaps also explain why the earlier motet *Vidi speciosam*, based on a melody from the Paris Use, and transmitted anonymously, was copied in the manuscript as well.³⁵ The concordance in Lucca 238 points to an earlier date of origin for this work, and indeed argues for probable origin in Flanders, or at least in a location where the liturgical use of Paris was adopted.³⁶ In this connection, it is particularly notable, on the one hand, that the motet is copied immediately before

Domine in diebus nostris« as a section of the Responsory *Tua est potentia, tuum regnum Domine* is instead cited among the Responsories for the reception of a king before the recitation of the Gospel. See Marc Dykmans, *L'œuvre de Patrizi Piccolomini* (cf. fn. 27), pp. 185 and 197. In his work on the music of the papal chapel at the time of Josquin recently published, Jesse Rodin suggests instead that the *Da pacem*-motets could have served for everyday use during Vespers. See Jesse Rodin, *Josquin's Rome: hearing and composing in the Sistine Chapel* (AMS Studies in Music), New York 2012, p. 174. This study became available just after redacting this article, so that I could not take full account of it. Rodin devotes an entire chapter of his book to the analysis of some of Weerbeke's compositions preserved in the archive of the papal chapel at the pp. 134-170, mainly dealing with aspects related to Weerbeke's musical style and compositional choices. – On the use, evidently quite flexible in relation to the context of insertion, of antiphons for the peace (like *Da pacem Domine*) or against epidemic diseases, it is instructive to report a deliberation by the Synod of Cologne of 1536, signalled by Helmut Hucke, in which it was established that these antiphons – sung in some places after the Elevation –, should be sung instead at the end of the Mass. See Hucke, *Die Musik in der Sixtinischen Kapelle* (cf. fn. 22), pp.157–158. See also the contributions by Jörg Bölling and Thomas Schmidt-Beste in this volume.

33 Sherr, *Papal Manuscripts* (cf. fn. 11), pp. 64-65.

34 *Ibid.*

35 Capp. Sist. 15, fols. 199–201.

36 Lucca, Archivio di Stato, MS 238, fol. 54. For the dating and repertory of Lucca 238, see Reinhard Strohm, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford 1985, pp. 120–135 and 192–198, and *The Lucca Choirbook: Lucca, Archivio di Stato, Ms 238; Lucca, Archivio Arcivescovile, Ms 97; Pisa, Archivio Arcivescovile, Biblioteca Maffi, Cartella 11/III*, ed. Reinhard Strohm (*Late Medieval and Early Renaissance Music in Facsimile*, 2), Chicago 2008, pp. 1–34.

Weerbeke's *Ave regina celorum* and *Dulcis amica Dei* (scribe, paper, and codicological details are identical for these motets), and, on the other, that the same melody serves as a cantus firmus in Weerbeke's *Stabat mater* – a melody which is otherwise found in no other motet from this period.³⁷ It is worth entertaining the possibility that this anonymous motet was also by Weerbeke, perhaps representing one of his youthful compositions.³⁸ Sherr's hypothesis concerning the genesis of the third part of Capp. Sist. 15 would also provide a plausible explanation for the inclusion of this older piece in the manuscript. For it seems unlikely that the *Vidi speciosam* setting, reflecting the Use of Paris, could have had a practical function in the Papal ritual beyond the presence of King Charles VIII, even if it does appear in a manuscript that brought together repertory for use in the chapel.

The inclusion of *Vidi speciosam* and *Dulcis amica Dei* in Capp. Sist. 15 indicates that these pieces were available to the chapel – even at a time when Weerbeke was not in Rome – or that they were possibly in the possession of one of the singers of the chapel (in case they cannot be traced back to the presence of Weerbeke, which is however improbable in view of the current dating of Capp. Sist. 15). This means that the chapel could also make use of music which did not have the good fortune of being copied another time, like these two impressive motets, which were evidently included in the new choirbook for very special reasons. So the chapel must have possessed much more music than can be documented in its codices today, and we can only speculate what kind of music this might have been. If King Charles VIII had not invaded Italy, and if there had thus been no motive for copying those motets in the codex, the third part of Capp. Sist. 15 never having been copied at all, we would have had no indication of the composition of any motets at Rome by Weerbeke, and one might conceivably have considered *Dulcis amica Dei* a composition written for the Doge of Venice – scratching our heads over what could have been the occasion for its composition.³⁹

37 Weerbeke, *Collected Works*, IV (cf. fn. 25), pp. LXVIII; Agnese Pavanello, »*Stabat mater / Vidi speciosam*: Some Considerations on the Origin and Dating of Gaspar van Weerbeke's Motet in the Chigi Codex«, in: *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziek-geschiedenis* 60 (2010), p. 3–19.

38 The quotation of a melody in use in Flanders and in France suggests that the motet was composed before Weerbeke left for Italy, that is, before 1471/72. This hypothesis is supported also by the evidence concerning the provenance and dating of Lucca 238, whose principal corpus was copied in Flanders in the early 1470s, with additions from the early 1480s (see fn. 36), as well as the stylistic profile of the composition.

39 The only concordance for the motet is in fact the version printed by Petrucci in *Motetti a cinque*

With regard to a possible Roman presence of other motets by Weerbeke it is useful to consider each of the motets that appeared in *Motetti A* and *Motetti B* by itself.⁴⁰ For some of these printed pieces it is easy to establish a connection with the Sforza court, and thus to assign the compositions to Weerbeke's Milanese period of activity.⁴¹ For others a Roman origin is conceivable, as in the case of *Ave domina sancta Maria*, which could well be one of the earliest polyphonic settings of this prayer of the Immaculate Conception, whose recitation Sixtus promoted by awarding indulgences.⁴² Even if it is difficult, in view of the numerous forms of Marian veneration in the liturgical and devotional spheres, to find compelling arguments for a more precise contextualisation and application of Weerbeke's Marian motets, the pieces printed in *Motetti B* do at least show a clear connection with liturgical usage.

Ave verum, *Verbum caro*, *Panis angelicum*, and *Anima Christi* are Elevation motets, and belong to the group of settings which are summed up, in the collection, with the title »de sacramento«. The bare homophonic writing of these pieces, which may go back to improvisatory practices, seems

(Venice 1508) in which we find a slight textual modification. In place of the syllables that were left blank, and which were reserved for the declamation of the Pope's name, one reads the name of Leonardo, Doge of Venice. Cf. Croll, *Das Motettenwerk* (cf. fn. 1), p. 27; Weerbeke, *Collected Works*, IV, (cf. fn. 25), pp. LXV–LXVI.

- 40 It is to be noted that in the collection of the *Motetti A* of Petrucci, Weerbeke is the composer represented with the most settings; in *Motetti B* he shares this position with Josquin.
- 41 This is true of the cycle with the three motets *Christi mater ave*, *Mater digna dei* and *Ave stella matutina*, which are transmitted also in the first Librone of Gaffurio, where we find allusions to the Duke of Milan; Weerbeke, *Collected Works*, IV (cf. fn. 25), pp. XLIX–L. One could perhaps also trace to Milan the composition of *Virgo Maria non est tibi similis*, a motet composed on a Dominican processional antiphon, considering the links between the Sforza and the Dominican Church of Santa Maria delle Grazie at Milan (see Macey, Galeazzo Maria Sforza and Musical Patronage, cf. fn.1, p. 160), as well as the concordances with the codex Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, MS K. I.2: this manuscript does in fact include *Virgo Maria* and also another motet by Weerbeke of certain Milanese provenance, *O virginum praeclara*, part of the cycle *Ave mundi Domina*. On the Siena manuscript see Timothy J. Dickey, »Rethinking the Siena Choirbook: a New Date and Implications for its Musical Contents«, in: *Early Music History* 24 (2005), pp. 1–52: p. 40.
- 42 For this prayer and for references on the activities of Sixtus in relation to the Immaculate Conception, see 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*, 124/2 (1999), pp. 157–195; further, Camilla Cavicchi, »Osservazioni in margine sulla musica per l'immacolato concepimento della Vergine al tempo di Sisto IV«, in: *L'Atelier du Centre de recherches historiques, Revue électronique du CRH* 10 (2012), URL: <http://acrh.revues.org/4386/DOI:10.4000/acrh.4386>.

directly to reflect their function.⁴³ The questions whether, to what extent, how and when music of this type would have resounded at the Papal court can only be bound to speculation. Still, it is – as Stanley Boorman has emphasized – precisely this collection of Petrucci which shows in its choice of compositions a clear connection to Rome and the Papal Chapel.⁴⁴

Brief mention must be made of Weerbeke's Lamentations, which are transmitted uniquely in Petrucci's *Lamentationum Jeremie prophete liber secundus* (1506) together with examples of the same genre by Tromboncino and Erasmus Lapidica.⁴⁵ We do not, at present, have exact criteria to establish when and where they were composed; they are part of the polyphonic tradition of singing Lamentations whose origin is difficult to trace, but which was cultivated particularly in the Papal Chapel in the sixteenth century. It cannot be excluded, therefore, that they were composed in Rome.⁴⁶

- 43 On the connections between musical style and function it is particularly instructive what the transmission of the Milanese motet cycles by Weerbeke attests, by including sections for the Elevation in chordal setting. See Weerbeke, *Collected Works*, III, p. 11 and p. 30; cf. also the observations and the references presented by Rifkin, *Munich, Milan, and a Marian Motet* (cf. fn. 1), pp. 258–260.
- 44 This collection includes motets by De Orto, Vaqueras, Josquin, De Stappen – all composers who were active at the Papal Chapel. See Boorman, *Petrucci* (cf. fn. 17), p. 273. That this type of motet was performed also in Papal contexts is suggested by the transmission of Josquin's *Tu solus qui facis mirabilia* in Capp. Sist. 41. See *New Josquin Edition 22, Motets on non-biblical texts: De domino Jesu Christo*, Critical Commentary, ed. Bonnie Blackburn, Amsterdam 2003, pp. 37–42. We know that the motet was used for the Elevation in the sixteenth century, as indicated, for example, by the Sistine Diaries of 1561, cited by Cumming, *Toward an Interpretation* (cf. fn. 22), p. 52.
- 45 See Boorman, *Petrucci* (cf. fn. 17), pp. 626–630; *Il libro primo di lamentazioni* printed by Petrucci contains Lamentations by Tinctoris, Ycart, Agricola, De Orto and De Quadris. For the Lamentations by Weerbeke, see Croll, *Das Motettenwerk* (cf. fn. 1), pp. 86–108; for an overview of the production of Lamentations in this period, see Markus Grassl, »Hic incipit lamentatio: Vertonungen der Klagelieder des Propheten Jeremias im Umkreis des burgundisch-habsburgischen Hofes«, in: *Tod in Musik und Kultur: zum 500. Todestag Philipps des Schönen* (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte, 2), ed. Stefan Gasch and Birgit Lodes, Tutzing 2007, pp. 245–276.
- 46 We know that Pope Leo X commissioned Carpentras to compose the Lamentations that subsequently remained in use in the Papal Chapel until the end of the sixteenth century. See Richard Sherr, »Ceremonies for Holy Week, Papal Commissions, and Madness (?) in Early Sixteenth-Century Rome«, in: *Music in Renaissance Cities and Courts* (cf. fn. 14), pp. 391–403: pp. 396–398. We possess no information on the chants for the Lamentations in the period of Sixtus and Innocent, nor in what form it was performed (whether in cantus planus, or in improvised *falsobordone*), nor if there were prior polyphonic realisations already. For Holy Week we have not only the Lamentations by Weerbeke, but also a motet on the text of the Matins

Despite the many gaps in our knowledge, Weerbeke's works in the collections of the Papal Chapel do point to intensive compositional activity during his first Roman appointment at the Papal court. His contribution to the repertory of the chapel is amply documented by the transmission of his settings in the Cappella Sistina codices. Indeed, among the composers who were active in the 1480's before Josquin, he is the one represented with the most Masses, compared to De Orto and Vacqueras (see Table 3). The imprint of the various aspects and demands of Papal life is palpable throughout his entire output. His works, considered as a totality, cover a broad spectrum of compositional techniques and registers, which can be associated with a variety of functions and performance constellations in the Papal context.

Table 3

Weerbeke	De Orto	Vacqueras
CS 14 Missa Ave regina	CS 35 Missa ad fugam	CS 51 Credo I
CS 51 Missa O venus bant	CS 35 Ave Maria	CS 51 Credo IV
CS 51 Credo	CS 35 Da pacem	CS 35 Domine non secudum
CS 35 Missa Se meiulx	CS 35 Domine non secundum	CS 35 Missa Ave regina
CS 35 Missa Princesse	CS 15 Salve Regis mater	CS 49 Missa L'homme armé
CS 15 Magnificat	CS 15 Verses of Lucis creator/Ut queant laxis	CS 49 Missa Du bon cœur
CS 15 Ave regina	CS 64 Missa L'homme armé	CS 63 Rex fallax miraculum
CS 15 Dulcis amica		
CS 15 Vidi speciosam (?)		
CS 41 Missa El trop penser		

Responsory of Good Friday, *Tenebre facte sunt*, on whose origin the hypotheses must remain open. Since it is printed in *Motetti B*, and it shows stylistic affinity with motets for the Elevation in the same collection, the possibility of a link with Rome may be entertained for this work as well. (This would suggest caution in associating the homophonic style of motets such as those in *Motetti B* with Northern Italy without a differentiation and interpretation that takes into account the fragmentary musical transmission – cf. fn. 44.)

In many respects Weerbeke's compositional activities remain to be investigated and evaluated, yet the study of the origins and dating of his work allow his role as Papal composer to become ever more prominent. This raises the question whether he was also directly involved in the material transmission, or acquisition, of the first Cappella Sistina codices. In view of the dates of transmission, and bearing in mind Roth's work on the importance of Sixtus' pontificate for the creation of the polyphonic repertory of the chapel, it cannot be ruled out that Weerbeke was at least one of the first singers to be entrusted with that task – at least with respect to the transmission of the first Cappella Sistina codices with polyphony, which took off with Capp. Sist. 14 and Capp. Sist. 51. From this perspective it may not have been a coincidence that of all composers, Weerbeke was the one who provided, so to speak, the connecting link between Capp. Sist. 14 and Capp. Sist. 51, on the one hand, and the later Capp. Sist. 35, on the other (see Table 4).⁴⁷ Those sources could therefore be studied also from this perspective, the first (Capp. Sist. 14 and Capp. Sist. 51) inviting a reconsideration of the possibility that they were compiled specifically for the inauguration of the Sistine Chapel, with repertoire selected *ad hoc* to represent it; and clarifying for Capp. Sist. 35 why, amongst its folios, we find names of singers not documented in the Papal Chapel yet identifiable with singers who had worked in Milan alongside Weerbeke in 1476.⁴⁸ As far

47 This observation should be considered with caution, given the numerous works that were transmitted anonymously. Still, on the basis of what we know about the manuscript, Weerbeke is indeed the only composer who is represented in all three codices. For a detailed inventory of the manuscripts, see Digital Image Archive of Medieval Music, <http://www.diamm.ac.uk/>. The following manuscripts are available in a modern edition: for Capp. Sist. 14 cf. fn. 9; for Capp. Sist. 51 see *Liber missarum An Editorial Transnotation of the Manuscript Capella Sistina 51, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano: Liber Missarum*, vols. 1–6: Collected Works (Institute of Mediaeval Music, 17), ed. Rex Eakins, Ottawa 1999–2005. Moreover interesting to remark in this context is that both in Capp. Sist. 14 and Capp. Sist. 51 and in Capp. Sist. 35, Weerbeke's masses are those presenting the highest number of corrections (in Capp. Sist. 14 only Dufay's *Missa Ecce ancilla Domini* exceeds Weerbeke's mass in this respect). For this information see Christopher A. Reynolds, *Papal Patronage and the Music of St. Peter 1380–1513*, Berkeley etc. 1995, p. 193.

48 Among the pages of the manuscript one finds at c. 51 »verte Regnault« (Mass *La Martinella* by Johannes Martini), at c. 102^r and 103^r »verte Tibault« and »lavante Tibault« respectively (Mass *L'homme armé* by Tinctoris), at c. 78 »verte Montauben (?)« (Mass *O beate pater Donazione* by Jacobus Obrecht). As John Bergsagel has observed, Tibault and Ranault, cited here as the page turners, can be identified with singers who were active for some time in the chapel of the Sforza in Milan. See John Bergsagel, »Tinctoris and the Vatican manuscripts Cappella Sistina 14, 51 and 35«, in: *Studien zur Geschichte der päpstlichen Kapelle*, Vatican City 1994, pp. 497–528:

Table 4:
 Attributions in the Sistine Manuscripts 14, 51 and 35

<u>CS 14</u>	<u>CS 51</u>	<u>CS 35</u>
Busnois	Busnois	Compère
Caron	Caron	De Orto
Domarto	De Clibano	Gaspar
Dufay	Fauges	Isaac
Eloy	Heyns	Josquin
Fauges	Gaspar	Martini
Gaspar	Martini	Obrecht
Ockeghem	Obrecht	Ockeghem
Regis	Philippon	Philippon
Vincenet	Vincenet	Prioris
Wreede		Tinctoris
		Vaqueras

p. 517. In one of the two surviving lists of 1476 relative to the Sforza chapel we do in fact encounter the names of »Raynaldino« and »Thebaldo« (the first is cited also in a previous Milanese list). See Merkley, *Music and Patronage* (cf. fn. 1), pp. 101–102. These references would be difficult to explain in a manuscript that was compiled in Rome, to judge both from the paper, where in some places the watermark of a lily in a circle is clearly visible, and the presence of scribal hands also to be found in other Sistine codices (for details on the manuscript composition, see Roth, *Die Entstehung des ältesten Chorbuches*, cf. fn. 7). The names do in fact occur in the principal corpus of the manuscript, which would seem to suggest the presence of the singers at a performance of the Masses in question. This possibility would seem unrealistic if the fascicles of the codex had actually been copied in Rome and were in use at the Papal Chapel. However the presence of these names calls for specific and detailed research on their precise identification, also in order to follow their respective movements, and on the possible use of the codex or of its fascicles in a different context – evaluating at the same time all the aspects tied to the compilation of the manuscript. (On a »Rainaldus cantore« active at San Pietro, and on the presence of this name with reference to this or another singer, in other Italian cities, see Reynolds, *Papal Patronage*, cf. fn. 47, p. 117n.) Moreover, the hypothesis should also be considered that the names cropped up in the exemplars for Capp. Sist. 35 and would thus have been copied, along with the music, together with other indications in the manuscript which do not mention specific names (like, for example, »Tournes il se brule«, in the Mass *Princesse d’amourettes* by Weerbeke at c. 164^r). But this hypothesis does not seem convincing: why copy the names of singers who were not present?

as the older Sistine codices are concerned, it should be underlined that, in the light of the paradigmatic aspects revealed by the collecting and selection of the repertory by recent studies,⁴⁹ and considering the retrospective nature of the repertory represented there, the inclusion of Masses by Weerbeke, especially *Ave regina celorum* in Capp. Sist. 14, could well be explained in direct connection with Weerbeke's presence in Rome, and with the inauguration of the new Papal Chapel.⁵⁰

Over and above this, the possibility exists that Weerbeke had a hand in the recruitment of new singers in the chapel during the 1480s, since several of his former colleagues from the court of Milan, such as Antonio Baneston, Petrus de Holi, Egidius, Innocentius Cosse, and Daniel Schach, joined the Papal Chapel not long after his own arrival.⁵¹ Weerbeke must have main-

49 Sherr, Masses for the Sistine Chapel (cf. fn. 9), pp. 5–7.

50 This argument was invoked by Haberl in order to propose a dating of the manuscript in the early 1480s, after the entry of Weerbeke in the chapel. See Franz Xaver Haberl, *Wilhelm Du Fay* (Bausteine für Musikgeschichte, 1), Leipzig 1885, pp. 73–74; id., *Bibliographischer und thematischer Musikcatalog* (cf. fn 5), pp. 6–7 and 21. This dating has since been refuted by Roth, who has dated the copying the manuscripts in the 1470s. See Roth, *Studien zum frühen Repertoire* (cf. fn. 9), pp. 328–388: p. 347. Haberl's dating turns out, in the end, to be close to the datings around 1480 more recently proposed by Flynn Warmington, Talamo (cf. fn. 9) and Sherr. See Sherr, Masses for the Sistine Chapel (cf. fn. 9), pp. 8–10. Payment records kept in the Papal Archives show that various books were prepared specially for the inauguration of the new *cappella magna* (Sistine chapel) in August 1483, which may also have included books of music: for 4th June we find, under the rubric »Pro ligatura librorum capelle«, a payment to »reverendo domino episcopo Castelli magistro capelle pro ligatura diversorum librorum ad usum dicte capelle«. Document in Archivio Segreto Vaticano, Intr. et Exod. 508, f. 176, cited by Steinmann, *Die sixtinische Kapelle*, I (cf. fn. 5), pp. 638–639.

51 If regulations for the recruitment of singers were already in existence, such as those of the *Constitutiones Capellae Pontificiae* of 1545 (capitoli II–IV, see Haberl, *Die Römische »Schola Cantorum« und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1888, pp. 96–97), then of course Weerbeke would have had at least the right to vote for the admission. The situation at the time of Sixtus or Innocent is not documented, but that his role may have been significant is suggested also by the list of November 1483, where, among the nine new singers of the cappella, the singers who had previously been his colleagues, are cited at the beginning of the list as a group, including Petrus de Holi, Egidius, Innocentius Cosse and Daniel Schach. They joined Antonio Baneston, whom we find already in the list for April of the same year (ibid., p. 54). For staff in the ducal chapel of Milan see Merkle, *Music and Patronage* (cf. fn. 1), pp. 242–243 and passim. Innocentius Cosse does not appear in the lists of ducal singers, but his name is found in a Milanese document of 1480 attesting to his presence in Milan along with Egidius who must have been a relative of his (ibid., p. 249); Baneston, Schach and Cosse were active at the court of Ferrara between 1477 and 1481, following the size reduction of the Milanese chapel after the death of Giangaleazzo Maria (1476). See Lora Matthews, »Reconstruction of the Personnel of the Ducal Choir in Milan 1480–1499«, p. 299. In connection with the *Constitutiones* of 1545 it has been established that they must be based

tained close and trusted connections with some of them, given that their names feature, reciprocally, in acts concerning benefices and various financial transactions in the Milanese period.⁵² And especially taking into account the movements in those years of singers previously active in Milan, one might also reconsider the problem surrounding the origin of the earliest polyphonic Cappella Sistina-codices (14 and 51), as well as the separate issues of Capp. Sist. 35, in the main corpus of which a number of folios show signs of folding, suggesting that they might have travelled independently before being incorporated in the manuscript (such as the final added fascicle with the Obrecht Mass in Capp. Sist. 51).

A few months after Weerbeke's arrival at Rome, in October 1482, Sixtus issued a bull granting him a canonry and prebend in the Church of St Géry at Cambrai.⁵³ Further bulls secured his right to win other provisions, in 1484 concerning benefices in the Church of St. Sauveur in Arlon, St Michiel in Ghent in the diocese of Tournai, and the Benedictine Abbey of Afflighem in the diocese of Cambrai. Innocent VIII added new provisions, in a bull of May 1487: an annual pension deriving from a canonry and prebend in the diocese of Utrecht, and, in a subsequent bull of April 1488, from a canonry and prebend in the Church of St Omer in the diocese of Théroutanne. These acts, which document the granting or promise (expectative) of benefices, provide a clear indication of the consolidation of his position at the Papal court, and can be viewed as the concrete recognition of his musical services in those years.

Perhaps Weerbeke had brought to Rome much more from his Milan experience than it has been possible to recognize so far. A more detailed reconstruction of his biography, in conjunction with the analysis and the

on older statutes of which today only fragments remain. In one of these, however, Weerbeke is cited, along with Matheo de Alzate, as a singer who, though ill, still enjoyed the right to receive a duty for the admission of a new singer. See Rafael Köhler, *Die Cappella Sistina unter den Medici-Päpsten 1513-1534*, Kiel 2001, p. 25.

52 Merkley, *Music and Patronage* (cf. fn. 1) pp. 238, 250, 291, 293–5 and passim.

53 This can be deduced from documents which I have found in the Archivio Segreto Vaticano, respectively: *Registri Vaticani* 623, fols. 175^v–177^v (4th October 1482), 647, fols. 264^v–266^r (17th July 1484), 721, fols. 157^v–159^v (1st May 1487), 732, fols. 181^r–183^v (1st April 1488). The RV 721 has already been cited by Noble, but the references to the papers and the dates are not correct. See Noble, *Weerbeke's Motet* (cf. fn. 14), p. 230. Among the supplications, I have been able to find the act of resignation of the canonry of St. Omer with the request for permutation with a benefice in the church of S. Gertrudis Nivelensis in the diocese of Liège (R.S. 898, f. 65^v). Concerning benefices Weerbeke was awarded with during his Milanese stay and the permutations of some of them, see Matthews, *Weerbeke in Milan* (cf. fn. 8), pp. 190–230.

contextualisation of his works, could help define more concretely his role as a singer and papal familiar, and contribute new elements to the global evaluation of his compositional activity in the musical chapel at the time of Sixtus IV and Innocent VIII. The study of his music promises new perspectives also in the context of other studies of the last few decades, not least the new biographical picture that has emerged for the figure of Josquin des Prez. From the musical transmission, his key role in the conception and realisation of motet cycles does however seem to emerge clearly, limited not solely to his Milanese service, but extending also into his activity in Papal Rome.

If musical compositions from his first Roman stay are still extant that invite further paths of enquiry, the last twenty years of Weerbeke, which saw uninterrupted service in the Papal Chapel, are veiled in near-total obscurity. There remains much to be understood about his later life as a *cantor cappellanus*, by then probably no longer involving compositional ambitions or responsibilities, but still witnessing his daily participation in the papal ritual and the privilege to sit at his table. A singer who, it is worth noting, enjoyed the distinction not just of outliving five successive popes, and perhaps even six, but also of witnessing, during his best years, the activities of Botticelli, Perugino and Pinturicchio, and, in the new century, of Raphael and Michelangelo.

Appendix

Document 1:

Bull of Sixtus IV (6 November 1481) for Gaspare Weerbeke

[c. 271^v] Sixtus etc.⁵⁴, dilecto filio Gaspari Weerbeke cle(ri)co | Tornacen(sis) di-
oec(esis) familiari n(ost)ro, salut(em) etc.⁵⁵. Grata | familiaritat(is) obsequia, que
nobis hactenus im|pendisti et adhuc sollicitis studiis impendere non | desistis necnon
vite ac mor(um) honestas aliaq(ue) lau|dabilia probitat(is) et virtutum merita, qui-
bus per|sonam tua(m) tam familiari experientia qua(m) etia(m) | fidedignor(um)
testimoniis iuvare percepimus, nos | inducunt ut te specialibus favoribus et gratiis |
prosequamur. Dudum siquidem tecum⁵⁶ cum | quo ut asserebas super defectu nata-
lium, quem | pateris de soluto genitus et soluta, ut eo non | obstante ad minores
promoveri etc.⁵⁷, unum | sine cura obtinere valeres ordinaria fuerat | auct(or)itate
dispensatum et postq(uam), vigore dispensationis, | h(uius)mo(d)i te feceras
cl(er)icali caractere rite insigniri, | ut ad omnes etiam sacros ordines⁵⁸ pro|moveri, et
quecumq(ue), quotcumq(ue) et qualiacumq(ue) | beneficia eccl(es)iastica cum cura
vel sine cura, | se invicem com|patientia, etiam si canoni|catus et prebende, dignita-
tes, personatus, || [c. 272^r] administrationes, vel officia in cathedralibus etiam |
metropolitanis vel collegiat(is) eccl(es)iis, et dignitates ip(s)e | in eisdem cathedrali-
bus etiam metropolitan(is) post | pontificales maiores, aut in collegiatis eccl(es)iis |
h(uius)mo(d)i principales essent et ad dignitates, personat(us), | administrationes vel
officia h(uius)mo(d)i consuevissent, | qui per electionem assumi, eisq(ue) cura
i(m)mineret | animar(um), si tibi alias⁵⁹ canonicè conferentur, aut | p(re)se(n)tareris,
eligereris vel assumereris ad illa recipere | et retinere illaq(ue) simul vel successive,
simpliciter | vel ex causa permutationis, quotiens tibi pla|ceret dimittere et loco
dimissi vel dimissore, aliud | vel alia, simile vel dissimile aut similia vel dissimilia,
beneficium seu beneficia, eccl(es)iasticum | vel eccl(es)iastica, recipere et quo adiuve-
res reti|nere valeres per alias n(ost)ras li(tte)ras gratiose | dispensavimus prout in illis
plenius contine|tur. Nos nu(n)c⁶⁰ volentes te qui etiam co(n)tinu(us)
co(m)men|salis n(oste)r et in capella n(ost)ra cantor capellanus | existis
premissor(um), obsequior(um) et meritor(um) tuor(um) | intuitu favore prosequi
gratie potioris. Teq(ue) | a quibusvis exco(m)municationis, suspensionis | et
interdicti, aliisq(ue) eccl(es)iasticis sententiis, censuris | et penis a iure vel ab
homi(n)e quavis occasio|ne vel causa latis, si quibus quomodolibet | innodatus
existis, ad effectum p(re)se(n)tiarum | dumtaxat consequendum har(um) serie absol-
ventes et | absolutum fore censentes, motu proprio, no(n) | ad tuam vel alterius pro
te nobis super hoc | oblate petitionis instantiam, sed de no(st)ra mera | liberalitate
tibi q(uo)d in quibusvis l(itte)ris et impetra|tionibus gratiam vel iustitiam concer-

54 etc. *is for* servus servorum Dei.

55 etc. *is for* et apostolicam benedictionem.

56 tecum unclear reading.

57 etc. *is for* et beneficium ecclesiasticum obtinere.

58 ordines in the original is erroneously repeated.

59 alia beneficia *is implied*.

60 nunc in interline.

nentibus || [c. 272^v] a Sede Ap(osto)lica vel alias quomodolibet per te⁶¹ et no(m)i(n)e | tuo obtinendis seu tibi pro tempore faciendis | provisionibus nullam de defectu et dispensa|tionibus predictis mentionem facere tenearis | nec propterea littere, impetrationes et provi|siones ip(s)e de surreptionis vitio notari seu | alias invalide reputari possint et debeant, |sed perinde valeant ac alias roboris firmitate(m) | obtineant ac si in eis de defectu et dispensa|tionibus h(uius)mo(d)i plena et expressa mentio facta | foret defectu predicto ac constitutionibus | et ordinationibus ap(osto)licis ceterisq(ue) contrariis, qui |nequaqua(m) obstantibus auct(or)itate ap(osto)lica | tenore p(rese)ntium de specialis dono gratie con|cedimus pariter et indulgemus. Nulli ergo etc.⁶² n(ost)re absolutionis, concessionis et | indulti infringere etc.⁶³. Si quis autem etc.⁶⁴ | Dat(um) Rome apud Sanctum Petrum, anno | incarnationis dominice millesimo quadrin|gentesimo octuagesimo primo, sexto id(us) | novembr(is), pontificatus n(ost)ri anno undecimo.

Grat(is) de man(da)to s(anc)ti(ss)mi d(omi)ni n(ost)ri p(a)p(e)

P. de Valle

P. Bertrandi

61 per te in interline.

62 etc. *is f̄or* hominum liceat hanc paginam.

63 etc. *is f̄or* vel ei ausu temerario contraire.

64 etc. *is f̄or* hoc attemptare presumpserit indignationem Omnipotentis Dei ac beatorum Petri et Pauli apostolorum eius se noverit incursum.

Freier Beitrag

Arnfried Edler

Neoplatonismus und musikalische Erzählung
Bemerkungen zum ästhetischen Hintergrund der
niederländischen Fantasie für Tasteninstrumente um 1600

Zum Gedenken an Renate Groth (1940 – 2014)

Sweelincks Fantasien für Tasteninstrumente – darüber sind sich heute die Musikhistoriker weitgehend einig – stellen in ihrer Verbindung von rhetorischer Form und neuartiger klavieridiomatischer Polyphonie den Höhepunkt der Entwicklung dieser Gattung dar, deren Ausgangspunkte im zweiten und dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts im südwestdeutsch-schweizerischen Raum bei Hans Kotter und Leonhard Kleber, mithin rund hundert Jahre vor Sweelinck liegen. Es liegt auf der Hand, dass die vielfältigen Erscheinungen, die während dieser Zeit als Fantasie bezeichnet worden sind, äußerst verschiedenartige Profile aufweisen, so dass sich schwerlich auch nur annähernd von einer homogenen Gattung sprechen lässt. Dennoch gibt es einige wichtige Kriterien, die diese Musikstücke gemeinsam haben und die es nahelegen, sie als eine für den Geist des Humanismus repräsentative Gattung anzusprechen.¹ Entscheidend für den innovatorischen Charakter war, dass es sich um Instrumentalmusik handelte, deren Inhalt wesentlich auf der Bearbeitung (*elaboratio*) von Themen – oder wie es damals hieß: *Soggetti* – beruhte, die der Autor frei gewählt und häufig auch selbst erfunden hatte; vor allem wiesen sie keine Bezüge zu einem verbalen Text auf. In diesem Sinn war die *Fantasia* insbesondere bei den englischen *Virginalisten* zu einer zentralen Kategorie aufgestiegen, was der vielzitierte *Passus* bei Thomas Morley bezeugt:

The most and chieftest kind of music which is made without a ditty is the Fantasy, that is when a musician taketh a point at his pleasure and wresteth and turneth it as he list, making either much or little, of it according as shall seem best in his own council. In this may more art be shown than in any other music because the

1 Pieter Dirksen, »Zum Fantasiebegriff bei Samuel Scheidt«, in: *Samuel Scheidt (1584–1657) – Werk und Wirkung, Konferenzbericht Halle 2004*, hrsg. von Konstanze Musketa u.a., Halle an der Saale 2006, S. 233f.

composer is tied to nothing, but that he may add, diminish, and alter to his pleasure.²

Die grundlegende Bedeutung dieser Aussage liegt darin, dass in ihr wohl zum ersten Mal in der abendländischen Musik eine Gattung als hohe Kunst beschrieben wird, die explizit nicht mit Sprache verknüpft ist. Morleys Diktum bietet die Grundlage dafür, dass der textlosen, also der rein instrumental darstellbaren Musik ein ästhetisches Prestige zuerkannt wird, das bis dahin nur die textgebundene beanspruchen konnte: die Art und Weise, in der ihr eigenes musikalisches Material als formbar erscheint, erhebt sie zum Gegenstand künstlerischer Aktivität und damit prinzipiell auf das Niveau von Poesie und Bildender Kunst. Unter dieser Voraussetzung ästhetischer Ebenbürtigkeit wird sie zugleich theoretischer Betrachtung würdig und bedürftig anerkannt. Der Vergleich der Künste untereinander tritt im 15. Jahrhundert mehr und mehr in den Focus der Kunstbetrachtung. So beginnt etwa Leonardo da Vinci seinen kurz vor der Wende zum 16. Jahrhundert entstandenen Traktat *Della Pittura* mit einer Abhandlung über das Verhältnis, das Malerei, Poesie, Musik und Skulptur zueinander einnehmen: Der Musik wies er dabei die Rolle der »Schwester der Malerei, und zwar der kleineren« zu: so wie jene dem Auge, sei sie dem Ohr unterworfen und füge wie jene die Harmonie aus ihren proportionierten Teilen zusammen.³

I. Der Ursprung des Fantasiebegriffs in der Florentiner Accademia Platonica

Auch der Terminus *fantasia* entstammt einem Diskurs, in dem es ursprünglich nicht um die Musik, sondern um ein philosophisches Problem geht, nämlich um das Verhältnis des Menschen zur Welt; genauer gesagt um die Fähigkeit des Menschen, die Welt wahrzunehmen und sich durch diese Wahrnehmung dazu anregen zu lassen, selbst Werke zu schaffen, die eine eigene Welt konstituieren.⁴ Zum ersten Mal tritt der Begriff als Gattungsbezeichnung in den 1480er-Jahren in Josquins *Ile fantazies* auf.⁵ Offenbar im

2 Thomas Morley, *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597), hrsg. von Alec Harman, London 1952, Bd. 3, S. 296.

3 Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, hrsg. von Heinrich Ludwig, Wien 1882 (Nachdruck Osnaabrück 1970), Bd. I, S. 58.

4 Arnfried Edler, »Fantasie and Choralfantasie. On the Problematic Nature of a Genre of Seventeenth Century Organ Music«, in: *The Organ Yearbook* 17 (1988), S. 53–66.

5 *Ile fantazies de Josquin*, I–Rcas Ms. C 2856, in: *Josquin des Prés: Werken*, hrsg. von Albert Smijers, Afl. 53: Wereldlike Werke bundel IV, Amsterdam 1965, S. 16f. – Dazu: Rob C. Wegmann, »And Josquin Laughed ... Josquin and the Composer's Anecdote in the Sixteenth Century«, in:

direkten Zusammenhang damit erfolgt seine theoretische Reflexion, so etwa bei den spanischen Vihuelisten der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts, die an aragonesischen Höfen tätig waren: Luis Milan in Valencia und Diego Ortiz in Neapel. Beider Explikationen des Begriffs stimmen überein in der Betonung der Rolle des Autors und des individuellen Charakters der Fantasie: Milan erklärt 1536 in *El Maestro* geradezu, die Fantasie werde deshalb so genannt, weil sie allein aus der Fantasie und dem Fleiß des Autors hervorgehe;⁶ Ortiz wiederum bezeugt, dass jeder die Fantasien auf seine Art spiele und in ihnen mehr Geheimnisse als in den übrigen kompositorischen Gattungen verborgen seien.⁷ Fragt man sich, was gerade spanische Instrumentalvirtuosen so früh dazu veranlasst hat, die individuelle kompositorische Kreativität als »Fantasie« zu benennen, so stößt man auf einen Diskurs, der bisher kaum in das Blickfeld musikwissenschaftlicher Betrachtung getreten ist, der aber die eigentliche Grundlage des Kunstverständnisses der Renaissance bildet. In der Debatte über die menschliche Seele und ihre kreativen Kapazitäten, die im Kontext des Neoplatonismus der von Cosimo I. de' Medici in Florenz gegründeten Academia Platonica mit ihrem prägenden Leiter Marsilio Ficino (1433–1499)⁸ geführt wurde, stellt die Fantasia eine zentrale Kategorie dar. Obwohl von Lorenzo de' Medici noch vor dem Ende des 15. Jahrhunderts geschlossen, war diese Florentiner Institution der eigentliche Ausgangspunkt des Renaissance-Humanismus und das von ihr geprägte kulturelle Klima des mediceischen Florenz – zumindest bis um die Mitte des 16. Jahrhunderts – dessen geistiges Zentrum. Auch an der in Neapel, der Residenz des von dem humanistisch geprägten Alfons V. von Aragon 1443 errichteten »Königreich beider Sizilien« bestehenden Accademia Pontiana zirkulierten die Schriften Ficanos und wurden von den dortigen Akademikern – an ihrer Spitze Giovanni Pontano – kritisch diskutiert;⁹ die

Journal of Musicology 17 (1999), S. 347–349. Der Verfasser dankt Klaus Pietschmann für den Hinweis auf diesen Aufsatz.

- 6 »Se intitula fantasia: a respecto que solo procede del fantasia y industria del auctor que la hizo«. Luis Milan, *Libro de Musica di vibuela intitulada El Maestro* (1536), hrsg. von Charles Jacobs, University Park / PA 1971, S. 206.
- 7 »Cadaune la tañe de su manera ... con el exerçio descubriran secretos my ecelentes que hay en esta manera de tañer de las obras«. Diego Ortiz, *Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica en la musica de violones Bd. I* (1553), hrsg. von Max Schneider, Berlin 1913, fol. 26.
- 8 Marsilio Ficino, »In Plotini Epitome Seu Argumenta, Commentaria, & Annotationes«, in: *Marsilii Ficini Florentini ... omnium ... operum*, Tomus II, Basel 1561, S. 1547; James Hankins, *Plato in the Italian Renaissance*, Leiden u.a. 1994, S. 267ff. und 436 ff.
- 9 Matteo Soranzo, »Reading Marsilio Ficino in Quattrocento Italy. The Case of Aragonese Naples«, in: *Quaderni d'Italianistica* 32/2 (2011), S. 1–20.

Ausbreitung der humanistischen Bewegung in Spanien erklärt sich aus dieser Verbindung.

Im Zentrum dieser Diskurse, an denen – wie alle geistig und künstlerisch Tätigen – auch die Musiker beteiligt waren, standen die Lehren und Schriften Marsilio Ficinos, die noch lange nach seinem Tod in Neuauflagen gedruckt wurden. Ficino trug entscheidend dazu bei, dass die Musik, die bis dahin im Rahmen der mittelalterlichen *artes liberales* neben Geometrie, Arithmetik und Astronomie angesiedelt war, mehr und mehr in die Nachbarschaft von Poesie und Bildenden Künsten rückte. Für die künstlerische Entwicklung der nachfolgenden Jahrzehnte und Jahrhunderte war es von großer Tragweite, dass Ficino persönlich die Musik sehr hoch schätzte; man kann ihn durchaus – neben seiner philosophischen Bedeutung – auch als Musiker bezeichnen. Einige seiner Briefe thematisieren sie ausschließlich oder schwerpunktmäßig, und die von ihm übersetzten orphischen Hymnen rezitierte er selbst zur Lira da braccio, in der er den direkten Nachfahren der Lyra des mythischen Sängers Orpheus erblickte.¹⁰ Aus Ficinos Werken und aus denen seiner Florentiner Akademiekollegen lassen sich in zahlreichen musiktheoretischen Texten des 16. und 17. Jahrhunderts deutliche Einflüsse, mitunter wörtliche Zitate, nachweisen;¹¹ sie sind weitgehend auf dem Boden des neoplatonischen Denkens erwachsen, das damit für das musikalische Schaffen der Epoche die Bedeutung einer universalen ideellen Basis gewann. Das Ausmaß, in dem europaweit auch führende zeitgenössische Organisten mit dem humanistischen Gedankengut der Florentiner Akademiker vertraut waren, wird schlaglichtartig deutlich an einer Passage aus der Vorrede des Heidelberger Hoforganisten Arnolt Schlick zu seinen *Tabulaturen etlicher lobgesang* (1512), in der er seinen Entschluss, die Prinzipien seiner Orgelkunst in einem gedruckten Buch bekannt zu machen, mit dem zentralen Gedanken aus der berühmten *Oratio de hominis dignitate* des gleichfalls zum Florentiner Akademikerkreis gehörenden Giovanni Pico della Mirandola begründet, dass sein Leben nicht so »stillschweigend hingehe wie das der unvernünftigen Tiere, die ... mit ihrem Abscheiden in Schweigen und Verges-

10 Daniel P. Walker, »Le chant orphique de Marsile Ficino«, in: *Musique et Poésie au XVI^e siècle*, Paris 1954, S. 17–28; Paul Oskar Kristeller, »Musik und Gelehrsamkeit in der frühen italienischen Renaissance«, in: *Humanismus und Renaissance*, Bd. 2, München 1976, S. 158f.; Sabine Ehrmann, »Marsilio Ficino und sein Einfluss auf die Musiktheorie. Zu den Voraussetzungen der musiktheoretischen Diskussion in Italien um 1600«, in: *AfMw* 48 (1991), S. 234–249: S. 238–240.

11 Sabine Ehrmann, Marsilio Ficino und sein Einfluss auf die Musiktheorie (wie Anm. 10), S. 235.

senheit geraten: Was ist deine Kunst, wenn niemand weiß, was du kannst, und dies niemandem mitgeteilt und nutzbringend werde? Teil mit und lehre und laß hinter dir, was du gelernt hast, so wirst du hier und dort ewiglich im Gedächtnis bleiben.«¹²

Es zeigt sich, dass die Auffassung vom künstlerischen Tun als einer zweiten Schöpfung, als »menschliche Analogie zum göttlichen Schaffen«,¹³ wie sie im Florentiner Humanismus des 15. Jahrhunderts entstand, von den Musikern voll und ganz übernommen wurde.

So liegt es nahe, in diesem humanistischen Diskurs das Motiv für das Auftauchen des Fantasie-Begriffs als Gattungsbezeichnung in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu suchen.

In seinem chef d'œuvre, der *Theologia Platonica*, behandelte Ficino die Fantasie im Rahmen der Lehre von der Erkenntnis. Zu der Fähigkeit, mit der Welt außerhalb seiner selbst in Kontakt zu treten, gelangt der Mensch auf vier Ebenen, denen jeweils ein bestimmtes Vermögen entspricht: In hierarchischer Anordnung sind dies die Sinne, die Imagination, die Fantasie und der Intellekt.¹⁴ Auf der untersten Ebene nehmen die Sinne (1) die von außen gegebene Materie (z. B. den Klang) in ihrer unmittelbaren Präsenz wahr. Auf der nächsthöheren formt daraus die Imagination (2) ein inneres Bild, das sich von der von den Sinnen übermittelten äußeren körperlichen Präsenz des Gegenstandes löst und jederzeit vom Gedächtnis abrufbar ist; sie bezeichnet den »inneren Sinn« in seiner Gesamtheit.¹⁵ Gegenüber den diffusen Wahrnehmungen der Sinne weist die innere Vorstellung Einheit und Ganzheit auf.¹⁶ Aus ihr wiederum formt auf der dritten Ebene die Phan-

12 Arnolt Schlick, *Tabulaturen etlicher lobgesang und liddlein uff die orgeln vnd lauten (1512)*, Ndr. Leipzig 1979 (unpaginiert). Dazu Arnfried Edler, »Arnolt Schlick – Musicus consumatissimus ac organista probatissimus (1991)«, in: ders., *Musik zwischen Mythologie und Sozialgeschichte*, hrsg. von Wolfgang Horn und Günter Katzenberger, Augsburg 2003, S. 23–36.

13 Paul Oskar Kristeller, *Die Philosophie des Marsilio Ficino*, Frankfurt am Main 1972, S. 290.

14 »per quatuor gradus cognoscendo a corpore ascendit ad spiritum; quorum est postremus intelligentia. Ascendit enim per sensum, imaginationem, phantasiam.« Marsilius Ficinus, *Theologia Platonica de immortalitate animorum XVIII libris comprehensis* (Florenz 1482; Paris 1559), Repr. Hildesheim und New York 1975, S. 106.

15 Robert Klein, »L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficino et Giordano Bruno«, in: *La forme et l'intelligible*, Paris 1970, S. 65.

16 »Surgit hujusmodi imaginatio supra materia magis quam sensus: tum quia ut cogitet corpora, praesentia illorum non indiget: tum quia una facit quicquid quinque sensus omnes efficiunt.« Ficino, *Theologia platonica* (wie Anm. 14), S. 106. – Nach Kristeller, *Musik und Gelehrsamkeit* (wie Anm. 10), S. 217f., entspricht Ficanos Begriff »imaginatio« dem »sensus communis« bei Aristoteles, nach Robert Klein (wie Anm. 15), S. 71, derjenige der »phantasia« dem »sensus communis« bei dem Kirchenvater Synesius, den Ficino aus dem Griechischen ins Lateinische übersetzt hat.

tasie (3) ein Bild, indem sie das Imaginierte beurteilt und Attribute darauf anwendet, die als Gedächtnisinhalte aus dem subjektiven Bewusstsein entstammen. Während sich die von der Imagination hervorgebrachte Vorstellung nur auf die Oberfläche bezieht, ist die Fantasie diejenige Instanz, die das Innere, Substantielle zu deuten vermag und die die Loslösung der Bewusstseinsinhalte von ihrer körperlichen Existenz bewirkt.¹⁷ Auf der Ebene der Phantasie wird also die Subjektivität schöpferisch aktiv; sie schafft jene neue und eigenständige Form, die (4) am Ende des Prozesses vom Intellectus aus der Subjektivität herausgeholt wird, um eine Welt des Intelligiblen zu erschaffen: die Welt des »spiritus«, die den Menschen über die Begrenzung in der physischen Notwendigkeit hinaushebt. Indem er diese innere Form mit den allen Menschen gemeinsamen Vernunftprinzipien in Übereinstimmung bringt, ermöglicht der Intellectus zum einen die Realisierung und Vollendung von Werken im Sinn der Darstellung von platonischen Ideen; zum anderen setzt er an die Stelle der in sich selbst eingeschlossenen Einzelsubjekte ein übergeordnetes, das physische Sein der Einzelnen transzendierendes Prinzip: Indem sich die Einzelsubjekte gegenseitig als Menschen erkennen, entsteht die Idee der »humanitas«.¹⁸ Dem spiritus wesensverwandt aber ist der cantus, der sich über Bewegungen der Luft mitteilt, des dem Geist nächstverwandten Elements; darin liegt der eigentliche Grund für den hohen Stellenwert, den Ficino der Musik zuweist.¹⁹

17 »... per phantasiam ..., quod per quinque sensus imaginatio ipsa collegerat, sic incipit iudicare: ... Imaginatio ipsa ... quem designaret & qualem effigies illa, non ouit; phantasia iam discernit. Imaginatio neque substantiam rei suspicatur quidem, sed rei superficiem, exterioremque picturam phantasia substantiam saltem auguratur.« Ficinus, *Theologia Platonica* (wie Anm. 14), S. 106.

18 »At enim dum phantasia circa singulares homines huius conditiones vagatur, intellectus communes concipit rationes: & uterque simul suum opus exequitur ... Humanitas ipsa qui his communis est, innumerabilibus quoque aliis qui sunt, fuerunt, eruntve, quocumque in tempore & quocumque in loco nascantur, communis existit: similiter pulchritudo, & reliqua. ... Si ergo humanitas singulis personis, locis, temporibus se aequae communicat, nulli est adstricta persona: nulli loco, nulli etiam tempori. Natura huiusmodi singulas conditiones corporum videtur transcendere. Est ergo secundum seipsam quodammodo incorporea: & quia corporibus singulis se infundit: ex quo et in alio est, & in multis: & super id quod in alio est, esse oportet vnum ipsum quod in seipso consistat; idcirco super corpora omnia extat ratio quaedam ideaque humanitatis ipsius, eiusque participatione quadam vel similitudine homines fiunt quicunque sunt homines.« Ficinus, *Theologia Platonica* (wie Anm. 14), S. 106f.

19 »Cantus autem hac uirtute, opportunitate, intentione conceptus ferme nihil aliud est quam spiritus alter«. Marsilio Ficino, *De vita libri tres*, Ndr. hrsg. von Martin Plessner und Felix Klein-Franke, Hildesheim und New York 1978, S. 162; »Cantus rursus, & sonus agit aerem.« Ebd., S. 173; Claude V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven und London 1985, S. 169f.

Die Fantasie ist also die Kraft, die die Seele befähigt, Vorstellungen aus sich selbst heraus zu produzieren und sie über die Materialität der realen Präsenz hinauszuhoben: Sie schafft selbst eine innere Welt der Affekte, die – wie die Pflanzen und Mineralien in der Natur – mit den himmlischen Seelen in Korrespondenz steht.²⁰ Durch sie wird der Intellekt zu begrifflicher Reflexion und zu kreativer Aktivität angeregt. Auf der anderen Seite kann die Fantasie eines feindlich Gesinnten in einem Menschen negative Wirkungen ausüben, beispielsweise Krankheiten auslösen. Solche negativen Wirkungen werden jedoch durch den göttlich gelenkten Intellekt geheilt.²¹

II. Die Ausbreitung des humanistischen Fantasiebegriffs in Italien und den Niederlanden

Ficinos Fantasiebegriff entfachte bereits zu seinen Lebzeiten heftige Auseinandersetzungen. Sein Schüler Pico della Mirandola bewertete den Gedanken von der Fantasie als Quelle von Irrtümern und als verführerische Macht negativ,²² und auch in der Musiktheorie wird gelegentlich betont, dass nur klare und unverrückbare Regeln den kompositorischen Anfänger davor bewahren, von seiner Fantasie zum Zweifeln verleitet zu werden.²³ Dagegen rückte bei den meisten Humanisten die Fantasie als kreative Fähigkeit, die aus dem Inneren des Menschen eigenständige Formen hervorgehen lässt, zur zentralen Kategorie der Kunstreflexion auf. In der Ästhetik sowohl der Literatur als auch der Malerei wird die Fantasie als eine Fähigkeit angesehen, die

20 »Ergo phantasia instar virtutis viuificae format & ipsa proprium corpus, vt diximus, quotiens ac[u]tioribus affectibus agitatur. Format etiam fascinationibus & maleficiis alienum. Neque mirum est animam facere talia affectibus suis, si herbae quaedam faciunt aut lapides suis vaporibus, caelestibus tamen animis aspirantibus.« Ficinus, *Theologia Platonica* (wie Anm. 14), S. 224. Die These von der Macht der Phantasia übernahm Ficino wahrscheinlich aus Avicennas *De anima* (entstanden zwischen 1016 und 1027), wo der aus Aristoteles' *De anima* stammende Begriff der Phantasia in die mittelalterliche Philosophie Eingang fand. Maria Rita Pagnoni-Sturlese, »Phantasia / Hoch- und Spätmittelalter / Renaissance«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 7, hrsg. von Joachim Ritter und Karl-Friedrich Gründer, Basel 1989, S. 529 und 532. In der Formulierung von Robert Klein (wie Anm. 15, S. 66 und 73) begründete Ficino mit dieser Rollenzuweisung an die Phantasia die ganze Psychologie des Mittelalters und der Renaissance und beeinflusste insbesondere Giordano Bruno stark.

21 »... quia ratio superat phantasiam, & bonitas malum«. Ficinus, *Theologia Platonica* (wie Anm. 14), S. 225.

22 Giovanni Pico della Mirandola, *De Imaginatione*, in: *Opera omnia*, T. 2, Basel 1557 (Ndr. Hildesheim 1969): Cap. VII: De Malis plurimis, quae de imaginatione prodeunt, S. 138–140.

23 Brief Giovanni Spataros an Pietro Aron, in: Bonnie J. Blackburn / Edward E. Lowinsky / Clement A. Miller (Hrsg.), *A Correspondence of Renaissance Musicians*, Oxford 1992, S. 297.

den bedeutenden Künstler als einen Menschen mit besonderen Fähigkeiten und häufig ungewöhnlichen Verhaltensweisen auszeichne. So ging 1442 Michele Savonarola, Hofmedicus der Este in Ferrara und Großvater von Girolamo Savonarola, in seinem Traktat *Speculum physionomie* so weit, bei allen künstlerisch Herausragenden (»in arte excellentes«) eine gewisse Neigung zur Melancholie und zur Bizarrie als unvermeidliches Charaktermerkmal zu konstatieren; sie äußere sich zumal bei Sängern und Saitenspielern darin, dass diese ihre Leistungen nur dann zuwege bringen, wenn sie ungemildert allein durch ihre eigene Fantasie zu ihnen angeregt werden (»... neque precibus ad exercendum artis operationes molliuntur neque eas operationes non nisi propria a fantasia motas perfectas conficiunt«).²⁴ Und der in den Hofkapellen von Ferrara und Wien tätige Kornettist Luigi Zenobi bezeichnete um 1600 in einem Brief an einen nicht namentlich genannten Fürsten gute Musiker häufig als »bizzarri«, »fantastici« und »lunatici«.²⁵ In Giordano Brunos unter dem Titel *De umbris idearum* veröffentlichter Studie stellt sich die »fantastica facultas« vornehmlich als diejenige Fähigkeit des Menschen dar, durch die er in der Lage ist, auf die in Form von Gedächtnisinhalten in seinem »inneren Sinn« vorhandene Welt aktiv verändernd einzuwirken, während er sie sich mit dem Verstand lediglich passiv aneigne oder einverleibe.²⁶ Die äußeren Gegenstände prägen sich dem Gedächtnis in Form von zwölf verschiedenen »Gewändern« ein, in denen sie dem »inneren Sinn« mitgeteilt, dort nach Maß, Dauer und Anzahl vergrößert, erweitert und vermehrt werden und sich so der zusammenfassenden fantastischen Ausgestaltung darbieten.²⁷ Insofern ist die *fantasia* die »realste und wahrste Medizin für ein erregtes Herz«, wie Bruno sie in seinen berühmten *Gl'eroici furori* (1585) nannte.²⁸ Die *Phantasia* »bilde alles in allem«, die Einbildungskraft dagegen

24 Ebd.

25 Lynn Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science IV*, ³New York 1960, S. 196, Anm. 56; Bonnie J. Blackburn / Edward E. Lowinsky, »Luigi Zenobi and His Letter on the Perfect Musician«, in: *Studi musicali* 22 (1993), S. 89 und 106f. Zit. nach Rob C. Wegmann, And Josquin Laughed ... (wie Anm. 5), S. 339–343.

26 »De potentibus omnia suo modo convertere, unum est hominis phantasia; de potentibus omnia suo modo vorare, et degustare unum est hominis cogitativa.« Giordano Bruno, *De umbris idearum* (Paris 1582), hrsg. von R. Sturlese, Firenze 1991, S. 108. – Zum »inneren Sinn«: R. C. Wegmann, And Josquin Laughed ... (wie Anm. 5), S. 343, Anm. 60 und 61.

27 »Habet ... duodecim indumentorum subjecta ... Quaedam ad internum sensum referuntur, in quo magnificentur, protelantur, et multiplicantur in mensura, duratione, et numero, ut sunt quae contrectanda phantasticae se offerunt facultati.« Ebd., S. 71f.

28 Giordano Bruno, *Degli eroici furori* (Paris 1585), T. 1, 5. Dialog, hrsg. von Giovanni Aquilecchia u.a., Paris 2008, S. 215.

»entwerfe alles in allem«. ²⁹ Und Leonardo da Vinci sah in ihrem Reichtum an Schönheit und Fantasie den Grund für die Überlegenheit der Malerei über andere Künste. ³⁰

Die Ideen der Humanisten sahen sich seit der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts zunehmenden Anfeindungen ausgesetzt. Die Gegenreformation und die durch sie ausgelösten konfessionellen Konflikte schufen in ganz Europa ein Klima religiöser Intoleranz, das den Ideen des Florentiner Humanismus entgegenstand. Während in Spanien, Frankreich, Italien und im Habsburgischen Bereich Ostmitteleuropas die Anhänger der Reformation von der Inquisition verfolgt und vertrieben wurden – auch Giordano Bruno gehörte zu ihren Opfern auf dem Scheiterhaufen –, bot die 1581 aus der Utrechter Union entstandene Republik der Vereinigten Niederlande Zuflucht für geistige Freiheit, die sich vor allem aus dem jahrzehntelangen Kampf gegen die Herrschaft Spaniens herleitete. Das »Goldene Zeitalter«, das maßgeblich auf dem wirtschaftlichen Erfolg Amsterdams und der technischen Überlegenheit seiner Handelsflotte beruhte und bis in die 70er Jahre des 17. Jahrhunderts währte, bedeutete einen enormen Aufschwung der städtischen Kultur, an deren Spitze Amsterdam stand. ³¹ Infolge der starken Zuwanderung leistungsstarker und bildungsintensiver Führungskräfte war diese Kultur ebenso entschieden urban wie international ausgerichtet, und der italienische Humanismus fand hier besonders günstige Bedingungen. Seine Mäzene waren weniger – wie in Italien und anderenorts – die Aristokraten als die Patrizier unter den Kaufleuten in Amsterdam und zahlreichen weiteren Städten, die in ihrem Bildungsstreben kaum zu überbieten waren.

Die enge Beziehung zwischen Wirtschaft, Politik und Musik manifestiert sich schlagend in dem Gemälde auf dem Deckel des Ruckers-Cembalos, das Sweelinck 1604 im Auftrag der Stadt Amsterdam in Antwerpen erwarb. ³² Hierin wie auch in den von Sweelinck geleiteten musikalischen Zusammen-

29 »Phantasia omnia in omnibus fingere et imaginatio omnia ex omnibus concipere valebit.« Giordano Bruno, *Explicatio triginta sigillorum ad omnium scientiarum et artium inventionem* (1583), in: *Le opere di Giordano Bruno*, Bd. II/2, Göttingen 1888, S. 136f., zit. nach: M. Rita Pagnoni-Sturlese, Phantasia (wie Anm. 20), S. 534.

30 Leonardo da Vinci, Das Buch von der Malerei (wie Anm. 3), Bd. I, S. 100.

31 Johan Huizinga, *Holländische Kultur im 17. Jahrhundert* (1961), Frankfurt am Main 1977, S. 21f.; Michael North, *Das goldene Zeitalter. Kunst und Kommerz in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, ²Köln 2001, S. 20ff.

32 Hessel Midema, »The City Harpsichord of Amsterdam«, in: *Sweelinck Studies. Proceedings of the International Sweelinck Symposium Utrecht 1999*, hrsg. von Peter Dirksen, Utrecht 2002, S. 225–241.

künften im Haus des Bankiers Jean Calandrini manifestierte sich das von dem humanistischen Rhetoriker und Professor am Athenäum Illustre Caspar Barlaeus auf die Formel von der »familiaritas« zwischen Musen und Merkur gebrachte spezifische merkantil-kulturelle Klima Amsterdams.³³ Auch die Restriktionen gegen die Remonstranten, die auf der Synode von Dordrecht 1619 beschlossen worden waren und die den orthodoxen Flügel des Calvinismus innerhalb von Kultur und Politik massiv verstärkten, wurden größtenteils nach wenigen Jahren gelockert, teilweise ganz zurückgenommen. Gleichwohl dürften sie Sweelincks drei letzte Lebensjahre stark überschattet haben. Nach dem Tod des Statthalters Prinz Maurits 1626 herrschte wieder ein Klima prinzipieller religiöser Toleranz, in dem zwar die humanistischen Ideen – neben den stark in den Vordergrund tretenden naturwissenschaftlich-technologischen Bestrebungen – heftig diskutiert wurden, jedoch die freie Meinungsäußerung – zumindest im Vergleich mit der konfessionalistischen Polarisierung im übrigen Europa – wenig Behinderung erfuhr; dies ging einher mit einer De-facto-Toleranz der Kirchenorgeln. Besondere Förderung erfuhren die freiheitlichen Gedanken in der Dichtergilde der *Rederijkers* (Rhetoriker), eine ursprünglich auf volkstümliche Dichtung im Meistersingerstil gerichtete literarische Strömung, in die aber seit den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts namentlich durch das Wirken von Dichtern wie Pieter Corneliszoon Hooft, Constantin Huygens, Jacob Cats und Joost van den Vondel Ideen und Formen der italienischen und französischen Renaissancegedichtung auf breiter Front eindrangen.

Sweelinck stand diesen Literaten nahe; mit den Bestrebungen der *Pléiade* war er offensichtlich vertraut, wie sich etwa an seinen in einer »besonderen« und leichten Kompositionsart geschriebenen *Rimes françaises et italiennes* von 1612 zeigt. Man kann davon ausgehen, dass Sweelinck mit den Amsterdamer literarischen Koryphäen, obgleich sie teilweise zwei bis drei Jahrzehnte jünger waren als er selbst, in engem persönlichem Gedankenaustausch gestanden hat. Nicht nur über seinen Freund, den Patrizier und Juristen Cornelis Plemp, pflegten er und seine Familie Verbindungen zu diesen Kreisen; die erste Gattin von Hooft war seine Klavierschülerin.³⁴ Constantin Huy-

33 William S. Heckscher, *Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicolaes Tulp. An Iconological Study*, New York 1958, S. 28; Simon Schama, *Überfluß und schöner Schein. Zur Kultur der Niederlande im Goldenen Zeitalter*, München 1988, S. 326ff. Zu Barlaeus: Dierk van Miert, *Humanism in an Age of Science. The Amsterdam Athenaeum in the Golden Age 1632–1704*, Leiden und Boston 2009, S. 49–55.

34 Frits Noske, *Sweelinck*, Oxford 1988, S. 8 und 16.

gens, der selbst Laute, Orgel, Cembalo und Viola da gamba spielte und die niederländische Kultur dieser Zeit »sehr rein ... und auf hohem Niveau« verkörperte,³⁵ fuhr eigens von Den Haag nach Amsterdam, um an Aufführungen »sub Joanne Sweelingio, viro incomparabili« teilzunehmen.³⁶ Die Epitaphe, die Hooft und Vondel auf seinen Tod schrieben, bezeugen die hohe Wertschätzung, die der Oude Kerk-Organist bei den Amsterdamer humanistischen Literaten genoss; sie sahen ihn offenbar als einen der Ihren an. Auch auf Sweelincks Sohn Dirk erstreckte sich diese Hochschätzung: Er war Mitglied des »Mujderkring«, eines Literaten- und Künstlerkreises, der sich mit seinen patrizischen Mäzenen in Hoofts Sommerhaus Mujden versammelte, und Vondel nannte ihn in einem Nachruf »den Sohn des Orpheus«; man habe das Spiel des Vater aus dem des Sohnes herausgehört – wobei daran zu erinnern wäre, dass der Topos des wiedererstandenen Orpheus auf Ficino zurückgeht (siehe oben).³⁷ Naheliegend ist auch, dass das Motiv des Echos, das in den Werken dieser Dichter immer wieder begegnet, in ideeller Verbindung mit Sweelincks Echo-Fantasien steht.³⁸ Die Gründung des Athenäum Illustre – der Vorgängerin der Amsterdamer Universität – im Jahr 1629, an dem so bedeutende Geister wie der Staatsrechtler Hugo Grotius und der Theologe und Rhetoriker Isaac Vossius lehrten,³⁹ hat Sweelinck zwar ebenso wenig erlebt wie die 1634 einsetzenden Versuche einer Einführung der Oper in Amsterdam, doch gehörte er höchstwahrscheinlich zu den führenden Persönlichkeiten des »Goldenen Zeitalters«, die diesen Unternehmungen den geistigen und künstlerischen Boden bereiteten. Es ist folglich legitim, Sweelincks Kompositionen für Tasteninstrumente – und unter ihnen vorrangig die Fantasien – als Musik aus dem Geist eines spezifisch niederländischen Renaissance-Humanismus und vor dem Hintergrund der Nähe ihres Autors zur literarischen Szene zu betrachten.

Zu den typischen kulturellen Erscheinungen im Amsterdam dieser Epoche gehörten Sweelincks Konzerte an der Orgel der Oude Kerk, die offensichtlich das Forum für die öffentliche Darbietung von seinen großen Or-

35 Johan Huizinga, *Holländische Kultur* (wie Anm. 31), S. 85.

36 A. G. H. Bachrach, *Sir Constantijn Huygens and Britain*, Bd. I, Leiden und London 1962, S. 58, Anm. 1.

37 Bernard van den Sigtenhorst Meyer, *Jan Pieterszoon Sweelinck en zijn Instrumentale Musik*, Den Haag ²1946, S. 49–53.

38 Pieter Dirksen, *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck. Its Style, Significance and Influence*, Utrecht 1997, S. 455.

39 Dierk van Miert, *Humanism* (wie Anm. 33), S. 45–47 und passim.

gelwerken waren. Man kann sie vielleicht sogar als eine Art musikalisches Analogon zu den literarischen Rederijkerskammern ansehen: das würde etwa die vehemente Kritik erklären, die Constantin Huygens in seiner Schrift *Gebruyck of Ongebruyck vant Orgel in de Kercken der Vereenighde Nederlanden* von 1641 gegen den Beschluss der Synode von Dordrecht 1574 übte, die Benutzung und Instandhaltung von Orgeln zu unterbinden. Die Orgel sei in jeder Hinsicht das mächtigste aller Instrumente, die der Mensch zum Ausdruck von Tönen zuwege gebracht habe. Es sei hinreichend bewiesen, dass sie mehr als alles andere die Zuhörer motivierten, in die Kirchen zu gehen, weswegen man sie erhalten und neue bauen sollte, statt sie zum Schweigen zu bringen.⁴⁰ Huygens argumentierte ganz als Humanist, indem er die Jahrtausende alte, weit hinter die Entstehung des Christentums zurückreichende geschichtliche Bedeutung der Orgel für die europäische Kultur anführte, womit er auf die ideelle Verankerung des Instrumentes jenseits seiner liturgischen Verwendbarkeit oder Nichtverwendbarkeit in der aktuellen kirchlichen Situation der Niederlande verwies. Wesentlicher Anlass für Huygens' Schrift dürfte nicht zuletzt (auch wenn er sie nicht explizit nannte) seine Erinnerung an Sweelincks inzwischen Jahrzehnte zurückliegendes Wirken als Organist und an seine Konzerte in der Oude Kerk gewesen sein, in denen dieser seine Kompositionen, darunter wohl als krönende Programmpunkte die großen Fantasien, einem gebildeten Patrizierpublikum dargeboten hatte, das sich nach seinen Geschäften dem Genuss großer und neuartiger musikalischer Kunst hinzugeben wünschte. Umso mehr beklagte Huygens den Missbrauch, der – offenbar von Angehörigen bildungsferner Gesellschaftsschichten – mit solchen Darbietungen als amouröser und kommerzieller Treffpunkt getrieben werde. William Heckscher und Simon Schama haben darauf hingewiesen, dass diese Orgelkonzerte als repräsentative kulturelle Attraktion und im Rahmen jener höchst verschiedenartigen, ebenso spektakulären und für Amsterdam spezifischen Kulturangebote wahrgenommen wurden wie etwa die von auswärtigen Besuchern und Diplomaten stark fre-

40 »Het orgel is in allen deelen het volmaeckste maecsel, van all het ghene by menschen in'tuyt spreken van Toenen twege is gebracht ... genoeghsam bevijsen, dat vry dien voor allen anderen behoeren te kies en in te gaen; dat is, de Orgelen niet allaen behouden, maer oock nieuwe te maken, tot het dagelicksche gebruyck onser Kercken.« Constantin Huygens, *Gebruyck of Ongebruyck vant Orgel in de Kercken der Vereenighde Nederlanden*, Leiden 1641, S. 41 und 47. Dazu Frits Noske, *Rondom het Orgeltractaat van Constantin Huygens*, in: *TVNM* 17 (1955), S. 278–309; Arnfried Edler, *Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert*, Kassel u.a. 1978, S. 41 und 47f.; Simon Schama, *Überfluß und schöner Schein* (wie Anm. 33), S. 78.

quentierten Aufführungen der humanistisch geprägten Dramen Vondels, der öffentlichen Anatomien, den Vorführungen lebender Elefanten in der Halle der Schützengilde und vielem anderem mehr. Nicht zuletzt bezeugen dies die für die niederländische Malerei dieser Epoche charakteristischen Kircheninterieurs von Emanuel de Witte, Pieter de Neefs, Hendrick van Steenwick d. J., Hendrik van Streeck, Jan Goeree u.a., die die gesellschaftliche Bedeutung der Gotteshäuser als allgemeine Versammlungsräume verdeutlichen und auf denen häufig die Orgel eine bildnisprägende Funktion hat.⁴¹

III. Fantasie als musikalische Erzählung

Unter den italienischen Musiktheoretikern des 16. Jahrhunderts, bei denen sich Ficinos Denken nicht nur nachweisen lässt, sondern nachhaltige Spuren hinterlassen hat, ist Gioseffo Zarlino derjenige, der die unmittelbarste Verbindung zur Orgelmusik hatte. Den intensiven Gedankenaustausch, den er mit seinen Organistenkollegen am Venezianer Markusdom pflegte, belegt das in seine *Dimostrazioni harmoniche* (1571) einleitende Gespräch, das er selbst angeblich im Jahr 1562 mit dem Kapellmeister des Herzogs Alfons II. d'Este von Ferrara – selbst einem bedeutenden Renaissance-Musiker und Musikförderer –, Francesco della Viola, dem Markusorganisten Claudio Merulo sowie mit Adrian Willaert führte, seinem Vorgänger und Lehrer an S. Marco, der damals in seinem letzten Lebensjahr stand. Merulo legte in diesem Gespräch seine Auffassung von der Wahrnehmung des Sonanzgrades und damit den Affekt nachhaltig bestimmenden hohen, mittleren oder tiefen Lage des Orgelklangs dar: Spiele man etwa die große Terz in tiefer Lage, so habe sie eine sehr traurige Wirkung. Spiele man aber in gleicher Lage statt der großen die kleine Terz, so bewirke diese eine solche klangliche »Ruine«, dass man sie kaum anhören könne; dagegen klingen beide Intervalle in der Mittellage angenehm und mild, und in hoher Lage machen sie noch bessere Wirkung.⁴² Dass hier die Dimension des Orgelklangs und seiner unmittelbar sinnlichen Wirkung in das Blickfeld der Ästhetik tritt, stellt eine richtungsweisende Innovation dar, die bisher bei der musikwissen-

41 Ilse Manke, *Emanuel de Witte (1617–1692)*, Amsterdam 1963, S. 43.

42 »Quando si uien à toccare nella lor [scl. gli Organi] parte grave il Ditono [scl. die große Terz] si ode un tristissimo effetto; se per caso si tocca il Semiditono [scl. kleine Terz], fa una ruina tanto grande, che à pena si può udire. Ma quando questi intervalli sono toccati nel mezo di cotali istromenti, ne il loro gradi, fanno udire suono grato & soave. Et si toccano ancora più verso Pacuto, fanno migliori effetti.« Gioseffo Zarlino, *Dimostrazioni Harmoniche*, Venedig 1571, S. 4.

schaftlichen Analyse der Orgelmusik des 16. und 17. Jahrhunderts zu wenig berücksichtigt worden ist; sie sollte auch bei der Betrachtung von Sweelincks Fantasien stärker beachtet werden.

Umgekehrt war Zarlino derjenige Theoretiker, der von zeitgenössischen und nachfolgenden Musikern, auch von Organisten, am meisten gelesen wurde, so auch von Sweelinck. Sweelinck war – entgegen der bis weit in das 20. Jahrhundert hinein bestimmenden, auf Johann Mattheson zurückgehenden Auffassung⁴³ – nicht persönlicher Schüler Zarlinos. Doch zeigt sich der starke Einfluss des Markuskapellmeisters gerade daran, dass seine theoretischen Lehren nicht mehr – wie vorher und gleichzeitig weitgehend üblich – ausschließlich mündlich und persönlich, sondern in Form umfangreicher Drucke verbreitet wurden, die teilweise in mehreren Auflagen erschienen. So hat beispielsweise Sweelinck mit einiger Sicherheit die zweite Auflage der *Istitutioni* (1589) für seinen Unterricht benutzt; in ihm gab er seinen eigenen Schülern Zarlinos kompositorische Grundprinzipien (neben einigen weiteren, aus Giovanni Maria Artusis 1598 erschienener Schrift *L'Arte del contrapunto* stammenden Aussagen) in Form von Regeln weiter, die nach seinem Tod von seinen Schülern aufgezeichnet wurden – und dies in ganz Mittel- und Nordeuropa.⁴⁴ Besonders Amsterdam und Venedig wiesen in dieser Zeit zahlreiche kulturelle Merkmale auf, die auf ein generelles gegenseitiges Interesse und regen Ideenaustausch schließen lassen.⁴⁵ Auch wenn explizite Überlieferungen fehlen, muss man davon ausgehen, dass Sweelinck wie auch andere niederländische Organisten seiner Zeit präzise Kenntnisse nicht nur der Werke Zarlinos, sondern darüber hinaus der venezianischen Orgelmusik – vornehmlich Andrea Gabriellis und Claudio Merulos – und deren prominenter theoretischer Grundlegung, des Traktats *Il Transilvano* von Girolamo Diruta (I/1593), besaßen.⁴⁶ Das bedeutet, dass sie über die

43 Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte* (1740), Ndr. hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910, S. 331–333.

44 Die Quellen, die nach dem Brand Hamburgs im 2. Weltkrieg verschollen waren, befinden sich nach ihrer Rückführung aus St. Petersburg bzw. Tiflis seit 1995 wieder in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. Vgl. Ulf Grapenthin, »Sweelincks Kompositionsregeln« aus dem Nachlass Johann Adam Reinckens«, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 18 (2001), S. 73. Die Herkunft einiger von Sweelincks Regeln aus Artusis Kontrapunktlehrbuch wies Werner Braun nach: *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*, T. 2 (Geschichte der Musiktheorie, hrsg. von Thomas Ertelt u. Frieder Zaminer, 8/II), Darmstadt 1994, S. 29f.

45 Repräsentative sozialgeschichtliche Vergleiche zwischen beiden Städten stellte Peter Burke an: *Venedig und Amsterdam im 17. Jahrhundert*, Göttingen 1993.

46 Pieter Dirksen, *The Keyboard Music* (wie Anm. 38), S. 37–40.

kontrapunktischen Verfahren und die Modelle bestimmter Gattungen wie der Toccata hinaus mit der Ästhetik dieser Musik vertraut waren.

Ausdrücklich wies Zarlino den Leser auf dem Titelblatt der *Istitutioni harmoniche* darauf hin, dass er in diesem Werk über die rein musikalischen Gegenstände hinaus auf solche der Philosophie, der Historie und der Poesie stoßen werde.⁴⁷ Als Mitglied der Venezianischen Accademia della Fama wurde Zarlino mit Ficino, dessen Werke an allen italienischen Akademien im Zentrum des philosophischen Diskurses standen, vertraut. Ganz deutlich zeigt sich dieser Einfluss in seiner Auffassung vom »spirito«, zu dem der Mensch aus der Fixierung auf das Physische aufsteige, um in eine Welt des Intelligiblen zu gelangen (siehe oben).⁴⁸ Darin begründet sich die Analogie, die Zarlino zwischen der Tätigkeit des Komponisten und des Dichters herstellte. Beide zielen auf das von Horaz formulierte »prodesse et delectare« ab: In der Kunst sollte sich das Angenehme mit dem Nützlich-Lebenspraktischen verbinden. Im Dienst dieser Aufgabe stand die Phantasie, in beiden Künsten entfaltete sie sich im Rahmen von Regelsystemen: in der Poesie im Rahmen der rhetorischen Poetik, in der Musik in dem des modalen Tonsystems und der kontrapunktischen Regulierung von Fortschreitung und Zusammenklang der Stimmen. Das Entdecken von Neuem im Sinn von »noue inuentioni & belle fantasie« erfolgte dabei »imitando gli Antichi«, also mit dem Ziel einer Nachahmung antiker Verfahren.⁴⁹ Analog zur poetischen bildete sich im späten 16. und 17. Jahrhundert eine musikalische Figurenlehre als Teilgebiet der Kontrapunktlehre heraus. In beiden Künsten ging es darum, innerhalb solcher Regulierung ein »Thema«, einen »Gegenstand« (soggetto) zu bearbeiten: Die Poesie habe als Soggetto eine »Geschichte« oder »Fabel« (»ha nel suo Poema per soggetto la Historia, overo la Favola«), die Musik dagegen eine melodische Bewegung und Zusammenklänge (»modulationi«, »accenti harmonici«). Der Komponist hat die Wahl, ob er ein Soggetto eigener Erfindung (»inventione propria«) oder ein aus einer anderen Komposition entnommenes zugrunde legt (»pigliato dalle altrui compositioni«). Die Bearbeitung erfolge in beiden Künsten als »Ausschmücken mit unterschiedlichen Gewändern«, worunter in der Poesie die Anwendung der rhetorischen Figuren, in der Musik die regulierte

47 »Nelle quali, oltre le materie appartenenti alla Musica, so trouano dichiarati molti luoghi di Poeti, Historici, & Filosofi / Si come nel leggerle si potrà chiaramente vedere.« Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, Venedig 1558 (Faks. New York 1971), Titelblatt.

48 Sabine Ehrmann, Ficino (wie Anm. 11), S. 247.

49 Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche* (wie Anm. 47), Terza Parte, Cap. 56, S. 267.

Variierung der melodischen Bewegung und der Zusammenklänge zu verstehen ist («l'adorna & polisse ... con varij costumi ... con varie modulationi & varie harmonie»). Das Soggetto ist nicht mehr eine präexistente melodische Gestalt, sondern derjenige Teil der Komposition, den der Komponist als ersten vor den übrigen herausstellt und aus dem er anschließend die übrigen Teile seiner Komposition zusammensetzt («quella particella, che lui cauerà a fuori delle altre, sopra laquale dipoi componderà le parti della sua compositione»). In Kapitel 59 der *Istitutioni harmoniche* beschreibt Zarlino, wie das Thema – hier als »Inventione« bezeichnet – in »Kompositionen von exzellenten Musikern« im dreistimmigen Satz in fantasievoller Variierung von einer Stimme in die anderen wandert.⁵⁰ Entscheidend für das Verständnis und den Genuss der Komposition ist, dass sich das Thema wie das Brunosche »indumentorum subiectum«⁵¹ dem inneren Sinn einprägt und in den unterschiedlichsten und vielfältigsten Gewändern wiedererkannt wird. Die Komposition erhält also ihre Einheit und Geschlossenheit dadurch, dass der Komponist das Soggetto in stets wechselnden »costumi« von einer Stimme auf die anderen überträgt; durch solche Art thematischer Ableitung fügt er die Komposition insgesamt zusammen.⁵² Dabei liefert die Textanalogie zu Bruno eine plausible Information darüber, in welcher Tradition Zarlino mit seiner Soggetto-Theorie

50 »... le dotte compositioni de molti eccellenti Musici, che sono piene di queste cose, dalle quali si potrà comprendere il modo, che si hauerà da tenere nella compositione dell'altre cantilene; Dipoi, per non accrescere il volume de tanti essempli; essendo che da questa sola parte si potrà comprendere quello, ch'io hò voluto dire, & in qual maniera si potrà procedere cauando l'Inuentione d'una parte dal proceder dell'altra, per potere impire il Contrapunto di belle fantasia & leggiadre inuentioni.« Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche* (wie Anm. 47), Cap. 59, S. 243.

51 Giordano Bruno, *De umbris idearum* (wie Anm. 26), S. 71f.; Zarlino, *Istitutioni harmoniche* (wie Anm. 47), Cap. 26, S. 171f.: »Il Poeta ... l'[il soggetto] adorna, & polisse in tal maniera con varij costumi, come più gli aggrada ... così il Musico ... laquale adorna con varie modulationi, & varie harmonie ...«

52 »Li Musici si sogliono obligar di fare il Contrapunto, usando sempre un passaggio uariando però il concerto, il qual modo è detto Far contrapunto con obligo; & tali repliche, o passagie, si chiamano Pertinaccie; però quando alcuno si uorrà obligare ad una cosa simile, piglierà un Thema, o passaggio, & incomincerà a fare il Contrapunto sopra il proposto Soggetto. Ma perche questa maniera di far contrapunto è molto difficile; però il Contrapuntista potrà prendere alcune licenze; come sarebbe di usare alle uolte alcune modulationi, che non fussero così ageuoli al cantare; si come vorebbe il douere, che fussero, quando il contrapunto si ponesse in iscritto, & fusse senza obligo alcuno.« Ebda., Cap. 55, S. 228. – »Il Compositore andrà cauando il Soggetto dalle parti della Cantilena, cioè quando cauerà vna parte dall'altra.« Ebda., Cap. 26, S. 172.

steht und welche konkrete Bedeutung dem »costume«-Begriff in deren Kontext zukommt: Das Soggetto »erlebt« durch die Maßnahmen des Komponisten eine »Geschichte«, die der »favola« der Poesie analog ist. Sie besteht in der Aufstellung des Themas, der Entfernung von ihm durch Wechsel der »Gewänder«, seiner Konfrontation und zeitweiligen Suspension durch Gegenthemen und schließlich der Rückkehr zu seiner Ausgangsgestalt. Mit dieser Theorie einer »thematischen Erzählung« wurde Zarlino zum Vorreiter einer Konzeption des »Narrativen« in der Musik, die seit den 1980er-Jahren in der Musikwissenschaft intensiv diskutiert wird – allerdings bislang ausschließlich mit Blick auf das 18. und 19. Jahrhundert.⁵³ Zugleich weist das von Zarlino beschriebene Verfahren wesentliche Kriterien dessen auf, was die Musikhistorie als »thematische Arbeit« bezeichnet, deren Beginn aber mithin wesentlich früher anzusetzen wäre als im 18. Jahrhundert.⁵⁴

Über eben dieses narrativ-thematische Verfahren schreibt nun Zarlino, dass es von den musikalischen Praktikern als »Komponieren aus der Fantasia« bezeichnet werde; man könne es aber ebensogut als »Kontrapunktieren« oder als »Kontrapunkt machen« bezeichnen (»Et tal modo di comporre li Pratici dimandano Comporre di fantasia: ancoranche si possa etianio nominare Contrapuntizare, o Far contraponto, come si vuole«).⁵⁵ Während das kontrapunktische Improvisieren – in der deutschen *Musica poetica* der Zeit als »sortisatio« bezeichnet⁵⁶ – eine in der Organistik der Zeit geläufige Praxis darstellt, akzentuiert die Zusammenfügung der Termini »comporre« und »fantasia« gerade das Neuartige: die individuelle geistige Leistung, die ori-

53 Anthony Newcomb, »Schumann and Late Eighteenth Century Narrative Strategies«, in: *Nineteenth Century Music* 11 (1987), S. 233–250; Carolyn Abbate, *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Berkeley 1989, S. 49 (zu Schumanns op. 41,3); Carolyn Abbate, »What the Sorcerer Said«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 115 (1990); Jean-Jacques Nattiez, »Can one speak of Narrativity in Music?«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 115 (1990), S. 240–257; William Kinderman, »Integration and Narrative design in Beethoven's Piano Sonata in A^bMajor op. 110«, in: *Beethoven Forum* 1 (1992), S. 111–145; Richard Kramer, »Between Cavatina and Ouverture: Opus 130 and the Voices of Narrative«, in: *Beethoven Forum* 1 (1992), S. 165–189.

54 Christoph von Blumröder, »Thematische Arbeit, motivische Arbeit«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Stuttgart 1991, S. 1.

55 Arnfried Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*, Bd. I (Handbuch der musikalischen Gattungen, 7-1), Laaber 1997, S. 314.

56 So bei Heinrich Faber (1548) und Adrian Petit Coclico (1551). Wilibald Gurlitt, »Der Begriff der sortisatio in der Kompositionslehre des 16. Jahrhunderts«, in: *TVer* 16 (1942), S. 194–211; ders., »Die deutsche Kompositionslehre des 16. und 17. Jahrhunderts«, in: *Musikgeschichte und Gegenwart*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, T. I, Wiesbaden 1966, S. 89ff.

ginäre, in der schriftlichen Tätigkeit des Autors sich vollziehende Entfaltung eines musikalischen Gedankens und dessen Ausarbeitung analog zur »historia« bzw. der »fauola«. In diesem Sinn verwendet ihn auch Girolamo Diruta in seinem *Transilvano*, als er das »Duello« der beiden Markusorganisten Andrea Gabrieli und Claudio Merulo beschreibt, das den »Transilvano« Sigismondo Battori dazu veranlasste, vor Enthusiasmus »gleichsam aus sich selbst heraus« zu treten (»quasi uscii fuor mi stesso«): Er nahm bei Merulo Unterricht und lernte bei ihm die Methode (»regola«), wie er seine Hände so gut unter Kontrolle bringen konnte, dass er seine kompositorischen Gedanken (»eine gute Fantasia«) nicht wegen manuellen Ungeschicks »verliere«, sondern sie durch zweckmäßige Ordnung der manuellen Abläufe »gut auszuführen imstande sei«. ⁵⁷ Narrativität und thematisches Denken sind nicht nur aufs Engste miteinander verflochten, sie stellen als Produkte der kompositorischen (und auch der improvisatorischen) Fantasia entscheidende Kriterien der »Moderne« in der Instrumental-, vor allem der Tastenmusik des 16. und frühen 17. Jahrhunderts dar, die deren Profil bis ins 20. Jahrhundert hinein bestimmt haben.

IV. Paradigmatische Betrachtung: Sweelincks *Fantasia a 4* in a

Es zeigt sich, dass die Entstehung der Fantasia für Tasteninstrumente aufs engste mit der Entdeckung des narrativen Moments in der Musik durch Zarlino verknüpft ist; sein Einfluss, auch auf den Nordwesten Europas ist schwerlich zu überschätzen. Auch für Thomas Morley gehörte er zu den wichtigsten Gewährsleuten, auf die er in seiner eingangs zitierten *Plaine and Easy Introduction* häufig verwies. ⁵⁸ In seiner Beschreibung der Fantasia findet sich der zentrale Gedanke aus Zarlinos 26. Kapitel der *Istitutioni* wieder, nämlich die auktoriale Verfügung über das musikalische Material. Eben dies ist auch der Kern von Athanasius Kirchers berühmter Explikation des *stylus phantasticus*; er nannte es den »ingeniösen Zusammenhang kontrapunktischer Gestalten und Imitationszüge« (»ingeniosum harmonicarum clausula-

57 »Un valent uomo, che sappi, bonissima fantasia, & che pata difficultà di Sonarla per il mal'uso della mano, potrà con questa Regola facilmente ordinar le mani, & non perdere quella fantasia.«
Girolamo Diruta, *Il Transilvano. Dialogo sopra il vero modo di sonar Organi e Istromenti a penna*, Forni 1593 (Faks. hrsg. von E. J. Soehnlein und M. C. Bradshaw, Buren 1983, S. 36.

58 Martina Rebmann, *Zur Modusbehandlung in Thomas Morleys Vokalwerk*, Frankfurt am Main 1994, S. 20 u. ö.

rum, fugarumque contextum«).⁵⁹ Hinter Zarlinos ebenso wie hinter Morleys und Kirchers Formulierungen steht die humanistische Überzeugung von der die Künste miteinander verbindenden Bedeutung der Phantasie, die nach Bruno vom »inneren Sinn« (»internum sensum«) mit jenen »Gewändern« (»indumenta«) als Gedächtnisinhalten versorgt wird, aus denen sie künstlerische Gestaltungen hervorbringt.⁶⁰ Die Themen sind im Sinn Brunos »subiecta indumentorum«; den »indumentis« aber – Zarlinos »costumi« –, unter denen sie »nach Maß, Dauer und Anzahl vergrößert, erweitert und vermehrt sowie der zusammenfassenden fantastischen Ausgestaltung dargeboten werden«,⁶¹ entsprechen in der Musik die Frühformen der thematisch-motivischen Arbeit wie Augmentation, Diminution, Inversion, Spiegelung, Variation, Fugierung, wie sie Kircher als konstitutiv für den »stylus phantasticus« bezeichnete.

In Sweelincks Fantasien nun drückt sich eben dieser »Contextus« in jener singulären Konsequenz und Rigorosität aus, die aus jener »phantastica facultas« hervorgeht; sie erfüllen insofern auf perfekte Weise den Kunstwerkcharakter, der sich in der Ästhetik der Renaissance herausgebildet hat. Allerdings war Sweelinck insofern kein bedingungsloser Anhänger Zarlinos, als er zwar dessen kontrapunktisch-kompositorische Grundhaltung, nicht aber seinen tonalen bzw. modalen Traditionalismus übernahm; doch immerhin mutete Sweelincks Musik mitteleuropäische Musiker des 17. Jahrhunderts so italienisch an, dass sie in ihm geradezu einen gebürtigen Südländer zu erkennen glaubten.⁶²

Nun waren die *Istitutioni harmoniche* eigentlich eine Streitschrift, die Zarlino gegen die Modernisten unter seinen Zeitgenossen, insbesondere gegen seinen Mitschüler bei Willaert, Nicola Vicentino, gerichtet hatte. Vicentino hatte in seinem Traktat *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Rom 1555) ein 31- bzw. 36stufiges Tonsystem vorgeschlagen und damit das Ziel einer Wiederbelebung der antiken Musik sowie ihrer mythisch überlieferten Wirkungen verfolgt, wogegen Zarlino in den Kapiteln 73–80 seiner *Istitutioni harmoniche* polemisierte.⁶³ In dieser Auseinandersetzung, die

59 Athanasius Kircher, *Musurgia universalis sive Ars Magna Consoni et Disoni*, Rom 1650, S. 585; dazu: Arnfried Edler, *Gattungen der Musik* (wie Anm. 55), Bd. I, S. 305, 314f. und 354.

60 Giordano Bruno, *De umbris idearum* (wie Anm. 26), S. 72.

61 Ebda.

62 Werner Braun, *Deutsche Musiktheorie* (wie Anm. 44), S. 31.

63 Claude V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought* (wie Anm. 19), S. 299; Michael Fend, Nachwort zu: *Giuseffo Zarlino: Theorie des Tonsystems. Das erste und zweite Buch der Istitutioni harmoniche (1573)*, Frankfurt am Main 1989, S. 397 und 453.

die ganze 2. Hälfte des 16. und die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts – also die gesamte Lebenszeit Sweelincks – beherrschte, positionierte sich der Amsterdamer Orgelmeister in seinen Fantasien eindeutig gegen Zarlino auf der Seite der »chromatisti«. Für Amsterdam, das in dieser Zeit durch die religiösen Auseinandersetzungen zwischen den liberalen Arminianern und den orthodox-calvinistischen Gomerianern geprägt war, bedeutete dies in letzter Konsequenz eine bemerkenswerte Stellungnahme, bezog Sweelinck damit doch Stellung für die besonders radikale musikalische Variante der besonders vom orthodoxen Calvinismus abgelehnten neoplatonischen Tradition des Florentiner Humanismus, die in der Revitalisierung der antiken Tongeschlechter eine wesentliche Errungenschaft der zeitgenössischen kompositorischen und musiktheoretischen Entwicklung erblickte.⁶⁴

Die narrativen Phasen, die ein solches chromatisches Soggetto durchläuft, lassen sich in der *Fantasia 4 in a* mit ihrem berühmten *b-a-c-b*-Motiv⁶⁵ leicht mitvollziehen; sie entsprechen allerdings nur bedingt der »dispositio«, wie sie aus der Theorie der musikalischen Rhetorik des 16. und 17. Jahrhunderts entgegentritt. Wie Pieter Dirksen gezeigt hat, besteht das Werk aus drei großen Formteilen;⁶⁶ sie entsprechen der Gliederung in »exordium« (= *captatio benevolentiae*), »medium« bzw. »corpus cantilenarum« (= *velut confirmatio*) und »finis« (= *velut epilogus*) in der *Musica poetica* der zweiten Hälfte des 16. und des frühen 17. Jahrhunderts, etwa bei Gallus Dressler (1563) oder Joachim Burmeister (1606),⁶⁷ begegnen aber bereits – zwar ohne rhetorische Terminologie, jedoch mit philosophisch-autoritativer Absicherung – in der italienischen Musiktheorie bei Nicola Vicentino.⁶⁸ Allerdings könnte man auch die von Dirksen dem Mittel- und dem Schlussteil zugeordneten »Introductions« als selbständige Vermittlungsabschnitte betrachten und gelangte damit zu einer fünfteiligen Form. Bereits das Exor-

64 Zur konfessionellen Position Sweelincks vgl. neuerdings Jurjen Vis, »Sweelinck and the Reformation«, in: *Sweelinck Studies*, hrsg. v. P. Dirksen (wie Anm. 32), insbes. S. 48–52.

65 Jan Pieterszoon Sweelinck, *Opera omnia*, Vol. I, fasc. 1: The Instrumental Works, hrsg. von Gustav Leonhardt, Alfons Annegarn und Fritz Noske, Amsterdam 1974, S. 26–34.

66 Pieter Dirksen, *Keyboard Music* (wie Anm. 38), S. 380; Hartmut Krones, »Musik und Rhetorik«, in: *MGG*, Sachteil, Bd. 6, Kassel u.a. 1997, Sp. 824.

67 Ebda.; Martin Ruhnke, *Joachim Burmeister. Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600*, Kassel u.a. 1955, S. 163.

68 »Il filosofo dice, che fra due estremi, si dà il mezzo, & così nelle compositioni si danno i debiti termini del principio, del mezzo et del Fine.« Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna*, Rom 1555, fol. 79^r. Zit. nach Wolfgang Horn, *Est modus in rebus. Gioseffo Zarlinos Musiktheorie und Kompositionslehre und das »Tonarten«-Problem in der Musikwissenschaft*, Hab.-Schr. mschr. Hannover 1995, Bd. I, S. 94.

dium präsentiert das Soggetto in seiner originalen Fassung (T. 24–34; siehe Notenbeispiel 1) in drei nacheinander ablaufenden Phasen: Der Beginn ist als *insinuat*o im Sinn der ciceronianischen Rhetorik angelegt,⁶⁹ indem das Soggetto einstimmig beginnt, in Quint-Imitationen weitergeführt und zur vollen Vierstimmigkeit entfaltet wird. Das Soggetto steht im transponierten 3. Modus, seine individuelle Färbung erhält es durch das hinzugefügte chromatische *b*, durch welches in den Tönen 5–8 die Sequenz *b-a-c-b* zustandekommt, die aber keine individuelle Erfindung Sweelincks ist.⁷⁰

Notenbeispiel 1: Sweelinck: *Fantasia a 4* in a, T. 24–35

Nach dieser fugierenden Eröffnung folgt zunächst die Auseinandersetzung mit einem ersten, sequenzierend bewegten Gegenthema (T. 35–67). An dritter Stelle steht ein Engführungsabschnitt, in dem bereits Fragmente der diminuierten Soggettoversion auf den dritten Abschnitt voraus verweisen. Das anfangs statisch wirkende Soggetto hat in diesen drei Phasen stetig an Dynamik gewonnen; demgegenüber übernimmt der Abschnitt des ersten Teils (T. 125–158), der zum zweiten (Augmentations-)Teil überleitet (T. 174–184, siehe Notenbeispiel 2), eine eher entspannende Funktion, indem er das Soggetto noch einmal in Normalfunktion präsentiert und es mit einer gleichmäßigen Achtelbewegung kontrapunktisiert, die in der Mitte zwischen den Vierteln und Achteln des ersten und den Sechzehnteln des zweiten Teils stehen, in dem das Soggetto augmentiert wird.

69 Warren Kirkendale, »Ciceronians versus Aristotelians on the Ricercar as Exordium from Bembo to Bach«, in: *JAMS* 32 (1979), S. 1–44: S. 25–27.

70 Pieter Dirksen, *Keyboard Music* (wie Anm. 38), S. 378f.

Notenbeispiel 2: T. 174–184 mit einer augmentierten Version des Soggetto im Tenor

Die Sechzehntelfiguration liegt hier in der Ober-, über der in Vierteln und Achteln schreitenden Unterstimme; vorausgegangen ist die umgekehrte Konstellation. Das in der Mitte liegende Soggetto durchläuft hier eine Phase der Leichtigkeit und Beweglichkeit im Sinn des *Allegro* bzw. Serenitasaffektes (siehe Notenbeispiel 3).

Notenbeispiel 3: T. 243–250 mit einer diminuierten Version des Soggetto im Tenor

Nachdem bereits im zweiten Teil des Augmentationsabschnitts eine thematische Verdichtung im Sinn einer »confutatio« eingetreten ist, die im vermittelnden Abschnitt zu einer Triolenbewegung gesteigert wird, erfährt das diminuierte Soggetto durch die pausenlose Abwärtssequenzierung und die Figuration in den verdoppelten Gegenstimmen eine »dramatische« Zuspitzung (siehe Notenbeispiel 4).

Das diminuierte Soggetto erfährt im Schlusstadium eine letzte Überhöhung durch die Suspendierung der chromatischen Note und einer Wendung in den 6., nach Dur klingenden Modus, bevor seine abschließende Rückkehr in die Originalfassung eine geradezu apothetische Wirkung erzielt.

Am Ende der musikalischen Erzählung hat der Hörer das Gefühl, dem »zurückgekehrten« Thema auf einer höheren Ebene zu begegnen, nachdem er seine »evolutio« in vielfältigen Abwandlungen und Konfrontationen mitvollzogen hat. Er erlebt diese »evolutio« als Produkt der »phantastica facultas« im Sinn Giordano Brunos (siehe oben): als eine Umwandlung des Subjectum vom Naturgegenstand zum gestalteten Opus.

Diese Demonstration legt die Annahme nahe, dass Sweelinck das Ziel verfolgte, die thematisch orientierte Kompositionshaltung Zarlinos mit dem »modernen« chromatischen Tonsystem in eine Synthese von großer Expressivität und Eigenständigkeit zu bringen. Seine Fantasien weisen aufgrund

ihrer »narrativen« Grundhaltung weit voraus auf das thematisch-motivische Komponieren der nachfolgenden Jahrhunderte, dessen Ursprung seinerseits im Geist des Humanismus liegt.

Notenbeispiel 4: T. 280–305 mit entchromatisierten und figurativ aufgelösten (»Alberti-Bässe«) Versionen des Soggetto

Personen- und Ortsregister

- Adam, 65
Adami, Andrea, 186
Aegidius Romanus, 106
Aeneas-Pius, 24
Afflighem, 248
Agricola, Alexander, 182
 Ave domina sancta Maria, 242
Alamire, Petrus, 161
Alexander V. (Pietro Philargi von Candia), 129
Alexander VI. (Rodrigo Borgia), 33f., 56-58, 61, 75f., 78, 84, 89, 146, 149, 166, 168-172, 174, 180, 195, 199f., 204f., 210, 212, 230, 235, 237
Alexander der Große, 200
Alfons I. von Aragon, 257
Allegri, Gregorio, 43
 Miserere, 43
Alzate, Matheo de, 248
Amadeus VIII. von Savoyen → Felix V.
Ambrosius, 108
Amsterdam, 263-268, 274
Andreas, 58
Anjou, Robert d', 66, 72
Annaberg, 160
Anonym
 Alma Redemptoris Mater, 183
 Angelorum decoratix, 181
 Anthonio turma fratrum, 172, 181
 Ave regina celorum, 181
 Crucem sanctam subiit, 181
 Da pacem Domine, 183
 Gaudet et exultet, 122
 Missa Tu es vas electionis, 168, 176
 O beata infantia, 180
 O felix urbs aquentium, 172, 182
 Pacis in terris, 214
 Pictagore per dogmata, 111-114, 117
 Regina coeli laetare, 183
 Salva nos – Da pacem Domine, 183
 Salve Regina, 182
 Vidi speciosam, 182, 240f.
 Virgo praezellens, 182
Antico, Andrea, 176, 196
 Liber Quindecim Missarum, 177
Antoniazio Romano, 54
Antonio da Viterbo, 76
Antonio de Cividale, 133
 Clarus ortu, 133
Antonius von Padua, 72
Antwerpen, 162, 263
Apoll, 85-89
Arcadelt, Jacques, 176
 Corona aurea, 176
 Pater noster, 176
Archenholz, Johann Wilhelm von, 17
Ariosto, Ludovico, 85
Aristoteles, 106
Arlon, 248
Aspertini, Giovanni, 85
Atreus, 107
Artusi, Giovanni Maria, 268
Augurello, Giovanni Aurelio, 83
Augustinus, 20, 50, 108
Aurelianus Reomensis, 109
Avignon, 18, 100, 105, 111, 177, 189
Avranche, 54

Bacco, Giuliano di, 118
Badoer, Sebastiano, 197
Baneston, Antonio, 247
Barbo, Pietro → Paul II.
Barlaeus, Caspar, 264
Bartoli, Bartolomeo di, 66
Bartolomeus de Bononia, 123
 Arte psallentes, 123
Basel, 18, 21, 23, 100, 134, 159, 200, 204

- Basiron, Philippe, 183
 Inviolata integra et casta, 183
 Battori, Sigismondo, 272
 Bauer-Formiconi, Barbara, 77
 Beaufort, Pierre Roger de → Gregor XI.
 Benedict XII. (Jacobus Novelli), 111, 189
 Benedict XIV. (Prospero Lorenzo Lambertini), 17
 Beneluxstaaten, 191
 Bentivoglio, Giovanni II., 69, 80
 Bergsagel, John, 245
 Berlin, 159
 Bernhardin (Hl.), 59
 Bessarion, Basilus, 54, 56
 Betto, Bernardino di, 58
 Bibiena, 78
 Birgitta von Schweden, 97
 Blackburn, Bonnie, 178, 194
 Boccaccio, Giovanni, 85
 Boethius, 54, 59, 64, 67, 108f.
 Bölling, Jörg, 141, 147, 150, 169, 185
 Bologna, 33, 56, 67, 69
 Bonanni, Filippo, 186, 216f.
 Bonaventura, 103
 Bonifaz VIII. (Benedetto Caetani), 100, 106
 Bonsignori, Giovanni, 86f.
 Boorman, Stanley, 243
 Borgia, 166, 168f.
 Borgia, Alfonso → Kalixt III.
 Borgia, Cesare, 78, 80, 144, 148-150, 212
 Borgia, Lucrezia, 77, 143, 149f.
 Borgia, Rodrigo → Alexander VI.
 Bossis, Johannes Pauli de, 237
 Botticelli, Sandro, 234, 249
 Bowles, Edmund A., 156
 Brassart, Johannes, 133
 Magne deus potencie, 133
 Te dignitas presularis, 133
 Brauner, Mitchell, 233
 Bregno, Andrea, 49
 Brügge, 230
 Bruno, Giordano, 261-263, 270, 273, 277
 Buonaiuto, Andrea di, 67
 Buonincontro, Lorenzo, 212
 Burckardus, Johannes, 33, 75, 140, 145, 149f, 169f, 188, 194-198, 201, 205, 207f., 215f., 223, 235, 237
 Burgund, 39
 Buridanus, Johannes, 106
 Burmeister, Joachim, 274
 Busnois, Antoine, 182f., 246
 Anima mea liquefacta est, 183
 Gaude celestis Domina, 183
 O pulcherrima mulierum, 182
 Bussa, Cecolella, 53
 Byzanz, 111
 Caetani, Benedetto → Bonifaz VIII.
 Cajetan, Thomas, 42
 Calandrini, Jean, 264
 Calmeta → Vincenzo Colli
 Cambrai, 162, 211, 248
 Campeggi, Lorenzo, 178, 205
 Cantor, Johannes, 193
 Capella, Martianus, 63f.
 Capua, 77
 Carafa, Oliviero, 49, 61
 Carmen, Johannes, 119, 121
 Venite adoremus, 119-121
 Caron, Firminus, 246
 Carpentras → Elzéar Genet
 Cartari, Vincenzo, 89
 Castiglione, Baldassare, 82
 Cats, Jacob, 264
 Cattanei, Vanozza, 85
 Celani, Enrico, 193, 207
 Celier, Léonce, 43
 Chantilly, 123
 China, 113
 Chiu, Remi, 236
 Christus → Jesus Christus

- Cibo, Giovanni Battista → Innozenz VIII.
- Ciconia, Johannes, 129-132, 136
O Petre Christus discipuli, 129f.
Suscipe trinitas, 131f.
- Ciminelli, Serafino de', 76-78, 84
- Claudian, 19, 21f.
- Clemens I. (von Rom) (Hl.), 166
- Clemens VI. (Pierre Roger), 104-108, 110f.
- Clemens VII. (Giulio de' Medici), 122-124, 126f., 129, 177f., 189, 206, 208, 216
- Clibano, Jheronimus de, 246
- Coclico, Adrian Petit, 271
- Colli, Vincenzo, 76f.
- Colonna, Giovanni, 77
- Colonna, Oddo di → Martin V.
- Comestor, Petrus, 64f., 79
- Compère, Loyset, 172, 174f., 181f., 206, 213f., 223, 240, 246
Ad honorem tuum Christe, 175, 206, 211, 223
Ave Maria – Sancte Michael, 181
Crux triumphans, 181
Propter gravamen et tormentum, 182
Quis numerare queat, 172, 182, 214, 240
Salve regina, 182
Sile fragor ac rerum tumultus, 181
Sola caret monstris, 175, 210f., 223
- Condulmer, Francesco, 18
- Condulmer, Gabriele → Eugen IV.
- Conradus de Pistoia, 123
Veri almi pastoris, 123
- Convenevole da Prato, 36
- Cordier, Baude, 115
- Corio, Bernardino, 89
- Cortese, Paolo, 76
- Cosmas (Hl.), 178
- Cosse, Innocentius, 247
- Costa, Lorenzo, 47, 69, 80
- Courtois, Jean, 162
Venite populi terrae, 162
- Croll, Gerhard, 237, 239
- Cumming, Anthony M., 235
- Cusanus → Nikolaus von Kues
- Cyllenius, 113
- Cynthia, 113
- Cytherea, 113
- D'Ailly, Pierre, 20
- Damian (Hl.), 178
- D'Andrea, Giovanni, 82
- Dante, 85f.
- David, 46, 133
- Dean, Jeffrey, 141, 164
- Den Haag, 265
- Dirksen, Pieter, 274f.
- Diruta, Girolamo, 269, 272
- Domarto, Petrus de, 246
- Domenichi, Domenico de', 25f.
- Dresden, 201
- Dressler, Gallus, 274
- Dublin, 83
- Duèze, Jacques Arnaud → Johannes XXII.
- Du Fay, Guillaume, 102, 105, 133-136, 157f., 183, 215, 218, 245f.
Balsamus et munda cera, 136
Custos et pastor ovium, 136
Ecclesiae militantis, 157
Missa Ecce ancilla Domini, 245
Nuper rosarum flores, 137
Petrus apostolus, 183
Sanctus papale, 136
Supremum est mortalibus, 137
- Dupérac, Étienne, 186
- Edler, Arnfried, 255-278
- Egidius, 123, 247
Courtois et sage, 123
- Eleonora d'Aragona, 49, 88
- Eloy d'Amerval, 246
- Elsass, 33
- England, 107
- Erasmus von Rotterdam, 41

- Eriugena, Johannes Scotus, 103
 Ernst von Sachsen-Lauenburg, 148
 Este, Alfonso d', 143, 150
 Este, Alfonso II d', 267
 Este, Annibale d', 70
 Este, Borso d', 70
 Este, Ippolito II. d', 178
 Este, Isabella d', 77
 Este, Lucrezia d', 70
 Eugen IV. (Gabriele Condulmer), 18, 104, 133-135, 190
- Faber, Heinrich, 271
 Farnese, Alessandro → Paul III.
 Fauges Guillaume, 246
 Feininger, Laurence, 180
 Felix V. (Amadeus VIII.), 134
 Ferdinand von Kalabrien, 77
 Ferdinando II. d'Aragona, 77, 212
 Ferdinand (Ferrante) I. von Neapel, 212
 Fermo, 52
 Ferrara, 18, 49, 79, 90, 100, 134, 152, 262, 267
 Festa, Costanzo, 175
 Ecce advenit Dominator, 208
 Gaude felix ecclesia, 176
 Ficino, Marsilio, 257-259, 261, 265, 267, 269
 Finscher, Ludwig, 157
 Fiorentino, Nicola, 57
 Flandern, 240f.
 Florenz, 46, 67, 70f., 90, 100, 134, 137, 178, 256-259, 263, 274
 Foligno, 67
 Formschneider, Hieronymus, 179
 Frangens de Leodio, Nicolaus, 118
 Frankreich, 107, 144, 191, 210-212, 219, 240f., 263
 Franz I., 213
 Franziskus (Hl.), 72
 Friedrich der Weise, 201, 204
- Gabrieli, Andrea, 268, 272
- Gaffurio, Franchino, 74, 87, 227, 233, 242
 Gardano, Antonio, 162
 Genet, Elzéar, 177, 196, 243
 Genf, 123
 Gent, 40, 248
 Gherardi, Jacopo, 148
 Gideon, 127
 Giorgione, 46, 89
 Giovanelli, Pietro, 162
 Novus Thesaurus Musicus, 162
 Giovanni di Ugolino da Milano, 52
 Glasgow, 231
 Goeree, Jan, 267
 Goes, Hugo van der, 40
 Goethe, Johann Wolfgang, 17, 43
 Gonzaga, Elisabetta, 77
 Göttingen, 196
 Grassis, Paris de, 33f., 185, 187f., 192, 197, 205, 207, 216, 219f., 223
 Gregor, 108
 Gregor XI., 111, 113f.
 Gregor d. Große, 22
 Grenon, Nicolas, 118
 Grimoard, Guillaume de → Urban V.
 Groth, Renate, 255
 Grotius, Hugo, 265
 Guilhermus, 118
 Gülke, Peter, 137
 Gumbrecht, Hans Ulrich, 104
- Haberl, Franz Xaver, 247
 Hallmark, Anne, 132
 Hamburg, 268
 Harnack, Adolf von, 43
 Heckscher, William, 266
 Heidelberg, 258
 Heiliges Römisches Reich, 199, 203, 211
 Heinrich VIII. von England, 162
 Helas, Philine, 45-90, 238
 Herophilos von Chalkedon, 74
 Heyns, Cornelius, 246
 Holi, Petrus de, 247

- Hooft, Pieter Corneliszoon, 264f.
 Horaz, 85, 269
 Hucke, Helmut, 240
 Huygens, Constantin, 264-266
 Innozenz VIII. (Giovanni Battista Cibo), 32, 68f., 71, 80, 89f., 145, 169, 174, 182, 206, 229-231, 238f., 243, 247-249
 Innsbruck, 178, 205, 208, 210
 Isaac, Heinrich, 153, 157, 159f., 175, 178, 181, 200f., 203, 205, 208, 246
 Choralis Constantinus, 160
 Optime pastor, 178, 205, 208, 218
 Salve Regina, 182
 Salve virgo sanctissima, 181
 Sancti spiritus – Imperii proceres, 159, 200f., 203, 208
 Virgo prudentissima, 175
 Isidor von Sevilla, 64
 Italien, 17, 57, 75f., 113, 172, 212, 228, 240f., 261, 263
 Iuvara, Filippo, 186
 Jachet de Mantua, 176
 Surge Petre, 176

 Jacob, 133, 211
 Janz, Bernhard, 176
 Jerusalem, 78, 223
 Johannes XXII. (Jacques Arnaud Duèze), 110, 193
 Johannes XXIII. (Angelo Giuseppe Roncalli), 97, 118
 Johannes von Jandum, 106
 Josephson, Nors, 128
 Josephus, 65, 211f.
 Josquin Desprez, 171, 175, 181, 222, 240, 242-244, 246, 249, 255
 Alma redemptoris mater, 181
 Domine, non secundum, 207
 Ile fantazies, 256
 Illibata Dei virgo nutrix, 183
 Missa L'homme armé, 171
 Tu solus qui facis mirabilia, 222, 243

 Virgo salutiferi, 175
 Jubal, 64-66, 71, 79
 Julius II. (Giuliano della Rovere), 49, 71, 74f., 85, 89, 170, 175, 201, 205f., 208, 210f.
 Jupiter, 88f., 199

 Kalixt III. (Alfonso Borgia), 56
 Karl III., König von Neapel, 117
 Karl V., römisch-deutscher König, 162, 208
 Karl VIII., König von Frankreich, 172, 240f.
 Katharina von Aragon, 162
 Kircher, Athanasius, 272f.
 Kleber, Leonhard, 255
 Köhler, Rafael, 188, 209
 Kolb, Fabian, 91-137
 Köln, 240
 Konrad (Hl.), 97
 Konstanz, 20, 91-93, 95-97, 132, 134, 159, 199f., 204, 208, 210, 212
 Kotter, Hans, 255
 Lafranco, Giovanni Maria, 89
 Lambertini, Prospero Lorenzo → Benedict XIV.
 Lamechs, 64
 Landini, Francesco, 46
 Lang, Matthias, 178
 Lantins, Hugo de, 129
 Mirar non posso, 129
 Lapidida, Erasmus, 243
 Lapo da Castiglionchio, 17f., 28f.
 L'Aquila, 76
 La Rue, Pierre de, 162
 Lausanne, 100, 134
 Lazzaroni, Pietro, 197
 Lenk, Timur, 113
 Leo X. (Giovanni de' Medici), 34, 85, 161, 176-178, 205f., 208, 210, 213, 243
 Leonardo da Vinci, 47, 83f., 256, 263
 Leopold, Silke, 156
 Lippi, Filippino, 47, 61f., 81-83

- Lisieux, 126
Listenius, Nikolaus, 155
Llorens, José M., 180, 182f.
Loredan, Leonardo, 174, 242
Lucca, 240f.
Ludwig XII., König von Frankreich, 211
Lukas, 51
Lupi, Johannes, 159
Luther, Martin, 35, 41f.
Lütteken, Laurenz, 156, 209
- Macchiavelli, Niccolò, 57
Macrobius, 64
Madrid, 69
Mailand, 77, 84, 90, 113, 152, 197f., 233, 236f., 242, 245, 247f.
Maino, Giasone del, 197
Manetti, Giannozzo, 137
Maniacutius, Nicolaus, 51
Mantegna, Andrea, 88
Mantua, 25, 77f., 90
Maria, 50-53, 56, 58, 60-62, 172
Marsyas, 86f.
Martinelli da Cesena, Biagio de, 217
Martini, Johannes, 182, 236f., 246
 Salve Regina, 182
Martin V. (Oddo di Colonna), 23, 95f., 129, 132f., 190
Mattheson, Johann, 268
Maximilian I. (Kaiser des Heiligen Römischen Reiches), 160, 162, 175, 201-202, 204f., 210f.
Mayhuet de Joans, 123f.
 Inclite flos, 123-125
Mechelen, 39f., 161
Medici, 163, 178, 206
Medici, Cosimo I. de', 257
Medici, Giovanni de' → Leo X.
Medici, Giulio de' → Clemens VII.
Medici, Lorenzo de', 161, 257
Melozzo da Forli, 48f., 54f., 58, 62f., 83, 89
Menandro, 77
- Merkur, 64, 88
Merulo, Claudio, 267f., 272
Michael, 54
Michelangelo Buonarroti, 58, 249
Midas, 87
Milan, Luis, 257
Mittelasien, 113
Mitteleuropa, 268
Moderne, Jacques, 179
Mohammed, 143
Modena, 123
Morales, Cristóbal, 177f., 196
 Jubilate deo omnis terra, 178f.
 Gaude et laetare, 178f.
 Liber missarum secundus, 177
 Tu es vas electionis, 178
Morley, Thomas, 255f., 272f.
Mosca, Simone, 85
Moses, 59, 64, 133
Moulu, Pierre, 161
 Fiere attropos, 161
Mouton, Jean, 161
 Exalta regina Galliae, 161
Muris, Johannes de, 98, 106, 110, 116
- Nádas, John, 118
Neapel, 53, 57, 72, 77, 90, 152, 212, 257
Neefs, Pieter de, 267
Nicolaus da Perugia, 118
 Argi vices Poliphemus, 118, 132
Niederlande, 144, 261, 263
Nikolaus III. (Giovanni Gaetano Orsini), 106
Nikolaus V. (Tommaso Parentucelli), 30, 38, 40
Nikolaus von Kues, 24-26, 33
Nikomachos (von Gerasa), 64
Nivelles, 230
Noah, 133
Noble, Jeremy, 174, 232, 239
Nocera, 117
Nordeuropa, 268

- Norditalien, 144, 244
 Notker, 160
 Novelli, Jacobus → Benedict XII.
- Obrecht, Jacob, 175, 181, 246
Factor orbis, 175
Humilium decus, 181
Laudemus nunc dominum, 175
 Ockeghem, Johannes, 180, 246
O intemerata dei mater, 180
 Opitiis, Benedictus de, 162
Sub tuum praesidium, 162
Summae laudis o Maria, 162
 Opitiis, Petrus de, 162
 Orceau, Johannes, 232
 Oresme, Nikolaus von, 126
 Orpheus, 46, 71, 86f., 89, 258, 265
 Orsini, Giovanni Battista, 61
 Orsini, Giovanni Gaetano →
 Nikolaus III.
- Ortiz, Diego, 176, 257
Paulus apostolus, 176
 Orto, Marbrianus de, 165-167, 171,
 229, 243f., 246
Ave Maria, 180, 244
Da pacem domine adaperiat, 165f.,
 180, 244
Domine non secundum, 244
Missa ad fugam, 244
Missa L'homme armé, 244
Salve Regina, 182
Salve regis mater, 165, 167, 169f.,
 180, 244
Lucis creator/ Ut queant laxis, 244
 Ovid, 85-88
- Pagano, Francesco, 57
 Palestina, 133
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da,
 177, 196
 Paolo da San Leocadio, 56f.
 Paolo, Giovanni di, 73
 Page, Christopher, 104
- Parentucelli, Tommaso → Nikolaus
 V.
 Paris, 240f.
 Pastura → Antonio da Viterbo
 Patrizi, Agostino, 140, 142, 153, 219
 Paul (Hl.), 237
 Paul II. (Pietro Barbo), 166
 Paul III. (Alessandro Farnese), 168
 Paulus, 72
 Paulus, Nikolaus, 36
 Paumann, Conrad, 47
 Pavanello, Agnese, 227-251
 Pavia, 197
 Pelagius (Hl.), 97
 Peraudi, Raimundus, 40f.
 Perugino, Pietro, 58-60, 72, 78, 249
 Peruzzi, Baldassare, 87
 Peter (Hl.), 237
 Petersburg, 73, 268
 Petrarca, Francesco, 82, 85, 111
 Petrucci, Ottaviano dei, 160, 174,
 233f., 236, 238, 242f.
 Petrus, 42f., 72, 117
 Philipp V. von Mazedonien, 107
 Philipp VI., König von Frankreich,
 105
 Philipp der Gute von Burgund, 39
 Philippon, 246
 Philippus de Caserta, 123, 126-128
Par les bons gedeons, 123, 126,
 128
 Phöbus, 113
 Piccolomini, Agostino Patrizi, 33,
 169
 Piccolomini, Enea Silvio → Pius II.
 Piccolomini, Francesco Todeschini
 → Pius III.
 Pico della Mirandola, Giovanni, 258,
 261
 Pier Matteo d'Amelia, 61
 Pietro Philargi von Candia →
 Alexander V.
 Pietschmann, Klaus, 104, 144, 163,
 176, 178, 188, 191, 205, 208, 218

- Pinturicchio, 58-60, 63, 69f., 75-78, 80f., 85, 88, 238, 249
 Pisa, 129
 Pius II. (Aeneas Silvius Piccolomini), 23, 25f., 30, 33, 40, 53
 Pius III. (Francesco Todeschini Piccolomini), 52
 Platina, Bartolomeo → Bartolomeo Sacchi
 Plemp, Cornelis, 264
 Poliphil, 86
 Pollaiuolo, Antonio, 71-73
 Pontano, Giovanni, 31
 Prignano, Bartolomeo → Urban VI.
 Prinz Maurits, 264
 Prioris, Johannes, 246
 Pontano, Giovanni, 257
 Pullois, Johannes, 135, 181
 Flos de spina procreatur, 181
 Pythagoras, 64f., 79, 113f.
- Quirini, Vincenzo, 203
- Raimondi, Marcantonio, 85, 88
 Ranault, 245f.
 Raphael, 85-88, 90, 249
 Ravizza, Victor, 63
 Reggio, 57
 Regis, Johannes, 181, 246
 Clangat plebs flores theotece, 181
 Rhodos, 95
 Riario, Girolamo, 148f.
 Riario, Pietro, 49, 55, 149
 Richental, Ulrich von, 91-93, 95, 97-100, 115, 132
 Ripa, Cesare, 89
 Robbia, Luca della, 70
 Rodin, Jesse, 240
 Roger, Pierre → Clemens VI.
 Rom, 25, 38-41, 43, 46-52, 54f., 57-59, 61-63, 65-67, 69-71, 73, 76-78, 85, 87-89, 106, 113, 129, 144, 148, 153, 166, 172, 178, 180, 186, 191, 199, 205, 208, 211, 213, 216f., 219f., 227, 230, 233, 236-238, 240f., 243f., 246-248
 Appartamento Borgia, 59, 63, 75, 77f., 80, 82, 84f., 90
 Belvedere, 68f., 71, 80, 90, 238
 Ospedale di Santo Spirito in Sassia, 228, 233f.
 S. Clemente, 51
 SS. Cosma e Damiano, 50
 SS. Dodici Apostoli, 47f., 50, 53-59, 83, 89
 S. Giacomo al Colosseo, 51-53
 S. Giacomo degli Spagnoli, 144
 S. Giovanni in Laterano, 39
 S. Luigi, 57
 S. Pietro, 42, 71-75, 78, 85, 111, 147, 150, 170, 236, 246
 S. Pietro in Vincoli, 74
 S. Sebastiano fuori le mura, 237
 S. Maria dell'Anima, 192
 S. Maria in Aracoeli, 59
 S. Maria Maggiore, 39, 51, 55
 S. Maria sopra Minerva, 61f., 192
 S. Maria della Pace, 174, 239
 S. Maria del Popolo, 59, 78, 85, 236
 SS. Quattro Coronati, 65f.
 S. Spirito, 234
 Sixtinische Kapelle, 43, 58, 60f., 165, 174, 178, 185f., 206, 214, 219, 229, 232, 234, 244f., 248
 St. Peter und Paul, 183
 Tor de' Specchi, 53f., 62
 Vatikan, 68, 75, 153, 170, 215
 Vatikanpalast, 69, 77, 238
 Roncalli, Angelo Giuseppe → Johannes XXIII.
 Rosiers-d'Égletons, 114
 Roth, Adalbert, 188, 229f., 245
 Rovere, 148
 Rovere, Francesco della → Sixtus IV.
 Rovere, Gerolamo Basso della, 59
 Rovere, Giuliano della → Julius II.
 Rovere, Raffaele della, 49
 Rufus, Curtius, 34

- S. Aubert, 54
 Sacchi, Bartolomeo, 49, 229
 Salandronius, Jacobus → Felix
 Salzmann
 Salini, Hubertus de, 99, 132, 136
 Jubilacio, 132
 Salzmann, Felix, 159, 200
 Samson, 127
 Santa Francesca Romana, 53f.
 Sappho, 85
 Saul, 79
 Savonarola, Girolamo, 262
 Savonarola, Michele, 262
 Schach, Daniel, 247
 Schama, Simon, 266
 Schering, Arnold, 195
 Schilling, Diepold, 204
 Schirg, Bernhard, 196f.
 Schlick, Arnolt, 258
 Schmidt-Beste, Thomas, 150, 155-183, 193
 Schuler, Manfred, 57
 Schweiz, 160
 Scotto, Girolamo, 179
 Sebastian (Hl.), 237f.
 Senfl, Ludwig, 157, 160
 Serafino Aquilano → Serafino de' Ciminelli
 Sforza, 227, 240, 242, 245f.
 Sforza, Ascanio Maria, 76f., 169, 195, 197f.
 Sforza, Giovanni, 77
 Sherr, Richard, 188, 190, 207, 211, 231, 240f.
 Siena, 50, 52f., 242
 Sigismund, 93, 96
 Silva, Andreas de, 176, 178, 224
 Gaude felix florentia, 176, 206
 Omnis pulchritudo, 224
 Silvester, 107
 Sinibaldo, Falco, 80
 Sixtus IV. (Francesco della Rovere), 40, 49, 55, 58f., 71-75, 82, 84, 89f., 139, 145f., 149, 171, 228f., 233, 236, 238, 242, 245, 247-250
 Sizilien, 257
 Slatkonja, Georg, 175
 Soriano, Francesco, 196
 Spanien, 57, 211, 258, 263
 Spello, 70
 St. Antonius Magnus, 172, 181
 Stappen, Crispinus de, 243
 Staubach, Nikolaus, 17-43
 Steenwick d. J., Hendrick van, 267
 St. Mitrius von Aix, 172, 182
 Streek, Hendrik van, 267
 Strozzi, Ercole, 175
 Süddeutschland, 144
 Süditalien, 50
 Sweelinck, Dirk Janszoon, 265
 Sweelinck, Jan Pieterszoon, 255, 263-266, 268, 272-276
 Fantasia 4 in a, 274f.
 Rimes françoises et italiennes, 264
 Syrien, 65
 Talamo, Emilia, 231
 Tetzl, Johannes, 39
 Thérouanne, 248
 Thomas von Aquin, 37, 67
 Thomeis, Antonio de, 75
 Thuasne, Louis, 193
 Tibault, G., 245f.
 Tinctoris, Johannes, 150, 155, 169, 171, 189, 193, 195f., 198, 201, 203f., 223, 235, 246
 Gaude Roma vetus, 169, 171, 193, 203, 205, 214
 Missa L'homme armé, 171
 Titiro, 77
 Torcello, 25
 Tournai, 248
 Trient, 158, 192, 221
 Tubal, 64f.
 Tubalkain, 64f., 79
 Turin, 123
 Tyestes, 107

- Ugolino da Orvieto, 79
 Urban V. (Guillaume de Grimoard), 111
 Urban VI. (Bartolomeo Prignano), 117, 122
 Urbino, 77
 Utrecht, 230, 248, 263
- Valencia, 48, 56-58, 76, 83, 257
 Valgulio, Carlo, 80
 Vaqueras, Bertrandus, 180, 229, 243f., 246
 Ave regina celorum, 180, 244
 Credo I, 244
 Credo IV, 244
 Domine non secudum, 244
 Missa Du bon cœur, 244
 Missa L'homme armé, 244
 Rex fallax miraculum, 244
 Varano, Pietro, 78
 Vasari, Giorgio, 49, 83f
 Velut, Gilet, 119
 Benedicta viscera, 119
 Venedig, 86, 90, 162, 197, 211f., 231, 241f., 268
 Vercelli, 240
 Vergil, 85, 199
 Verona, 82
 Veronika, 217
 Vespucci, Agostino, 57
 Vicentino, Nicola, 273f.
 Vincenet, 246
 Vinea, 181
 Ego dormio, 181
 Viola, Francesco della, 267
 Visconti, Bruzio, 67
 Viterbo, 53, 58
 Vitry, Philippe de, 102, 105, 107, 109-111
 Petre clemens, 105, 109, 116
 Flos ortus, 110
 Vondel, Joost van den, 264, 267
 Vossius, Isaac, 265
- Wald-Fuhrmann, Melanie, 139-154
 Wallace, Katherine, 80
 Warmington, Flynn, 231
 Wassenhove, Josse van, 40
 Weerbeke, Gaspar van, 173, 182, 206, 227-234, 236, 238-250
 Anima Christi, 242
 Ave domina sancta Maria, 242
 Ave mater omnium, 233, 236
 Ave Regina celorum, 182, 230-232, 241, 244, 247
 Ave stella matutina, 242
 Ave verum, 242
 Beata gens, 234
 Christi mater ave, 242
 Confirma hoc Deus, 234
 Credo, 244
 Dulcis amica dei, 173, 182, 206, 231f., 239-241, 244
 Factus est repente, 234
 In honorem sancti spiritus (Zyklus), 233, 235
 Loquebantur variis linguis, 234
 Magnificat, 231f., 244
 Mater digna dei, 242
 Missa Ave regina, 244
 Missa El trop penser, 244
 O beate Sebastiane, 233, 236, 238
 O Venus bant, 230f., 244
 Panis angelicum, 242
 Princesse d'amourettes, 231f., 244
 Se mieulx ne vient, 231f., 244
 Se trop penser, 231f.
 Spiritus Domini replevit, 234
 Stabat mater, 241
 Veni sancte Spiritus, 234f.
 Verbum caro, 242
 Vidi speciosam, 244
 Wien, 60, 262
 Wilhelm von Braunschweig-Wolfenbüttel, 148
 Wilhelm von Ockham, 106
 Willaert, Adrian, 267, 273

Wiser, Johannes, 159
Witte, Emanuel de, 267
Worms, 204
Wreede, 246

Zacharias, Nicolaus, 118
Zacara, Antonio, 129
 Dime, Fortuna, 129
Zacara, Nicolaus, 129
 Già per gran nobeltà, 129
Žak, Sabine, 143, 156
Zarlino, Gioseffo, 267-274, 277
Zenobi, Luigi, 262



troja

Jahrbuch für Renaissancemusik

Ab Band 8 herausgegeben von
Jürgen Heidrich, Klaus Pietschmann und
Nicole Schwindt

(alle Bände gebunden; Band 2006 kart.)

Das Jahrbuch »Troja« vereinigt die Beiträge der jährlichen Trossinger Symposien zur Renaissancemusikforschung mit weiteren Aufsätzen zu den jeweiligen Themen.

2001

Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert

ISBN 978-3-7618-1512-0

2002

Gesang und Laute

ISBN 978-3-7618-1612-7

2003

Autorität und Autoritäten in musikalischer Theorie, Komposition und Aufführung

ISBN 978-3-7618-1617-2

2004

Frauen und Musik im Europa des 16. Jahrhunderts

Infrastrukturen – Aktivitäten –
Motivationen
ISBN 978-3-7618-1822-0

2005

Heinrich Glarean oder: Die Rettung der Musik aus dem Geist der Antike?

ISBN 978-3-7618-1866-4

2006

Alexander Agricola – Musik zwischen Vokalität und Instrumentalismus

ISBN 978-3-7618-1993-7

2007

Die Kunst des Übergangs – Musik aus Musik in der Renaissance

ISBN 978-3-7618-2117-6

2008/2009

Die Habsburger und die Nieder- lande – Musik und Politik um 1500

ISBN 978-3-7618-2210-4

2010

Normierung und Pluralisierung

Struktur und Funktion der Motette
im 15. Jahrhundert
ISBN 978-3-7618-2240-1

2011

Rekrutierung musikalischer Eliten

Knabengesang im 15. und 16. Jahrhundert
ISBN 978-3-7618-2289-0



Bärenreiter

Die Kunst des Ensemblespiels



Kai Köpp

Handbuch historische Orchesterpraxis

Barock – Klassik – Romantik

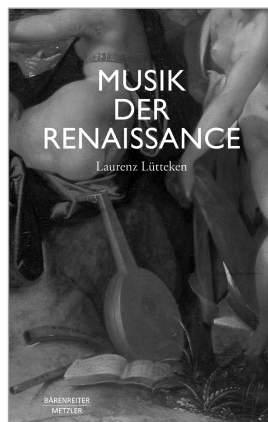
377 Seiten; gebunden
ISBN 978-3-7618-1921-0

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?

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

»Das man den Band gerne zur Hand nimmt, hat auch in der sinnvollen Gliederung und dem übersichtlichen Layout seinen Grund.« (klassik.com)

Facettenreiches Bild der Renaissance



Laurenz Lüttken

Musik der Renaissance

**Imagination und Wirklichkeit
einer kulturellen Praxis**

(Bärenreiter/Metzler). 241 Seiten
mit zahlreichen Abbildungen und
Notenbeispielen; kartoniert
ISBN 978-3-7618-2056-8

»Das Buch vermittelt ein immens facettenreiches Bild der Musik der Renaissance. ... Die vorliegende Verbindung von wissenschaftlicher Präzision und ›Allgemeinverständlichkeit‹ sollte zu einem publizistischen Maßstab werden.«

(Bernhard Morbach,
RBB, Kulturradio am Morgen)

»Laurenz Lüttkens Rückblick entpuppt sich als eine Abenteuerreise, nach der man das späte 15. und 16. Jahrhundert mit neuen Ohren hört.« (Rondoplus)



Bärenreiter

