

Melanie Wald-Fuhrmann

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

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

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

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

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

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

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

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

1. Forschungsstand

a) Kompositorische Gestalt

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

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

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

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

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

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

b) Texte

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

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

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

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

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

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

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

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

c) Funktionen und Aufführungskontexte

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

d) Auftragskontexte/Patronage

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

22 Der Beschäftigung mit dem historischen Hören von alter Musik ist eine Extranummer in *The Musical Quarterly* gewidmet: *The Musical Quarterly* 82 (1998), H. 3–4: *Music As Heard: Listeners and Listening in Late-Medieval and Early Modern Europe (1300–1600)*, hrsg. von Rob

2. Hörweisen

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

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

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

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

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

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

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

a) Die Theorie der geistlichen Sinne

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

39 Ebda.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

b) Die sinnliche Wahrnehmung im Paradies

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Robert Wylkynson: *Salve regina*

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

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

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

O clemens.

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

O pia.

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

O dulcis virgo Maria.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die Motette im 15. Jahrhundert und das geistliche Hören

60

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

Tr ver - te, Et Je - sum,

M te, Et Je - sum,

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

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

T - des Et Je - sum,

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

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

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

f 5 65

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

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

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

60 65

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

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

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

o - sten - de.

o - sten - de.

o - sten - de.

- um o - sten - de.

- um o - sten - de.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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