

Björn R. Tammen

Die Hand auf der Schulter – Ein Topos  
der spätmittelalterlichen Gesangskonographie zwischen  
Gestik, Performanz und Gruppenidentität\*

Ein Motiv und seine Koordinaten

Unter der Rubrik »Kirchenmusik« publizierte Edmund A. Bowles in der *Musikgeschichte in Bildern. Musikleben im 15. Jahrhundert* (1977) einen Holzschnitt aus dem *Speculum vitae humanae* des Rodericus Zamorensis,<sup>1</sup> der als repräsentativ für einen ganzen

Typus von Kantorenbildern gelten kann (siehe Abbildung 1). Acht Sänger klerikalen Standes – nach Größe, womöglich auch Alter und Würde gereiht – stehen vor einem großen Pult mit aufliegendem Chorbuch. Während ein durch erhobenen Stab in der linken



Abbildung 1: Holzschnitt aus Rodericus Zamorensis, *Speculum vitae humanae* (nach E. Bowles, *Musikleben*, wie Anm. 1, S. 118, Textabb.)

\* Nicole Schwindt sei für die Anregung zu diesem Thema, das sich auf ideale Weise in meine Tätigkeit an der Kommission für Musikforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften im Rahmen des Forschungsschwerpunkts *Musik – Identität – Raum* einfügen sollte, herzlich gedankt. Dass im Folgenden teils bekannte, vielleicht sogar allzu bekannte Bildquellen zur Sprache kommen, möge man dem Verfasser nachsehen, sofern es ihm gelingen sollte, diese in ein neues Licht zu rücken.

1 Edmund A. Bowles, *Musikleben im 15. Jahrhundert*, Leipzig 1977 (*Musikgeschichte in Bildern*, 3.8), S. 118 (Textabbildung, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 26.100.1). Der erstmals 1468 erschienene, Papst Paul II. dedizierte Erbauungstraktat des Bischofs von Zamora (Roderigo Sánchez de Arevalo, 1404–1470) sollte zahlreiche Folgeauflagen erleben.

Hand ausgezeichneter Chormeister mit seiner Rechten auf die chiffrenhaft angedeutete Notation verweist, sind die Sänger teilweise durch Handbrücken miteinander verbunden: So legt die durch mitrenartige Kopfbedeckung im Verein mit einem pelzbesetzten Chormantel besonders hervorgehobene Mittelgestalt (dritter Sänger von links) seine rechte Hand auf die Schulter des vor ihm stehenden, einen Kopf kleiner wiedergegebenen jungen Mannes; dieser wiederum scheint den Gestus an einen der beiden Knaben vor ihm weiterzugeben. Womöglich war sogar vorgesehen, den links außen stehenden tonsurierten Kleriker in dieses Geflecht zu integrieren, insofern neben dem ausgeprägten Kontrapost auch der halb verdeckte rechte Vorderarm dieser Figur dem bildübergreifenden, im gekrümmten Zeigefinger des Dirigenten kulminierenden Bewegungsimpuls von links nach rechts zu folgen scheint – ein Detail, das durch den anonymen Holzschneider verunklärt worden sein könnte. Im gegebenen Rahmen soll uns weniger der solcherart bebilderte Traktat, als vielmehr Bowles' funktionale Lesart interessieren:<sup>2</sup>

Auffallend ist die Tatsache, daß sich die Chorsänger häufig untereinander berühren, eine Hand auf die Schulter des Nachbarn oder des Vordermannes legen oder sich an den Händen fassen. Durch diesen körperlichen Kontakt war eine Verständigung untereinander mittels Händedruck oder Schulterklopfen möglich, um einen einheitlichen Ablauf der einzelnen Stimmen hinsichtlich Mensur und Tactus zu gewährleisten.

Entgegen Bowles, der offenbar in Kategorien der Figuralmusik denkt (»Mensur und Tactus«), vermittelt der Holzschnitt – bei allen bildmedialen Beschränkungen – durch zumindest rudimentäre Notation immerhin eine gewisse Vorstellung von liturgischer Einstimmigkeit, wobei der Text jeweils in der unteren Zeile verläuft (anstelle von Buchstaben gleichförmige kleine Rechtecke), die Melodie hingegen im Auf und Ab einer Quadratnotation (wohl aus Platzgründen linienlos) erkennbar ist. Wie dem auch sei: Spätmittelalterliche bzw. frühneuzeitliche Bildquellen, die in etwa einem Zeitraum vom späten 14. bis in das frühe 16. Jahrhundert angehören, dokumentieren die Hand auf der Schulter in beiden Zusammenhängen, sowohl dem einstimmigen Choralvortrag als auch der Mehrstimmigkeit, ohne dass dieses Motiv als unabdingbarer Bestandteil derartiger Gesangsdarstellungen gelten kann.<sup>3</sup> So fehlt es in der Titellillustration zur *Regula musicae planae* des

2 Ebd., S. 118.

3 In Anbetracht eines für die Gesangsikonographie reichlich unbefriedigenden Forschungsstands (siehe weiter unten) muss die Frage nach dem Verhältnis von Darstellungen »mit« oder »ohne« Hand auf der Schulter vorerst unbeantwortet bleiben. Dass etwa just im

Bonaventura von Brixen (Venedig 1539), die ansonsten eine analoge Konstellation wie der Zamorensis-Holzschnitt bietet.<sup>4</sup>

Die Hand auf der Schulter wirkt dermaßen vertraut, dass sie wie selbstverständlich – ohne nähere phänomenologische Differenzierung, aber auch ohne Diskussion ihrer Praktikabilität in der Ein- wie in der Mehrstimmigkeit – als ein »fortwährend wiederholtes Berühren von etwas zum Abmessen der Zeit«<sup>5</sup> einer Frühgeschichte des Dirigierens zugeschlagen werden kann.<sup>6</sup> Demnach würde die auf der Schulter des Vordermannes liegende Hand eine analoge Funktion wie etwa das Mensurieren »in die Hand des Chorführers«<sup>7</sup> oder das Schlagen der Luft mit bloßen Händen (oder auch einem Stock) erfüllen. Mit dem Hinweis auf den aufführungspraktischen Nutzen scheint alles gesagt zu sein – erst recht dann, wenn auch noch die terminologische Forschung den mittelalterlichen *tactus*-Begriff nicht nur auf einer etymologischen, sondern zugleich auf einer Sachebene mit derartigen Berührungsformen in Verbindung bringen kann.<sup>8</sup> Und doch können längst nicht alle Aspekte als geklärt gelten. Da ist zunächst einmal die grundsätzliche

bekanntem Holzschnitt der *Musica Canterey* des »Triumphzugs« Kaiser Maximilians I. dieser Gestus nicht bezugt ist, gehört zu den Unwägbarkeiten des Themas.

- 4 Robert Haas, *Aufführungspraxis der Musik*, Potsdam 1931 (Handbuch der Musikwissenschaft), S. 46, Abb. 23.
- 5 Wolf Frobenius, »Tactus«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht [Loseblattausgabe], Lieferung 1, Stuttgart 1972, S. 1, § IV.1.a.
- 6 Heinrich Bessler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931 (Handbuch der Musikwissenschaft), S. 165. Siehe auch Peter Gülke, »Dirigieren«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., Sachteil, Bd. 2, Kassel und Stuttgart 1995, Sp. 1257–1273, insbes. Sp. 1258: »Jahrhundertelang ähneln sich Bildarstellungen taktierender, oft auf die Schultern von Mitsängern klopfender Kantoren...« Zahlreiche Bildbeispiele bei E. Bowles, *Musikleben* (wie Anm. 1), insbesondere in den Abschnitten »Kirchenmusik« sowie »Geselliges Musizieren«.
- 7 Siehe etwa die von Heinrich Bessler, »Dufay, Guillaume«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 3, Kassel 1954, Sp. 889–912: Sp. 909 (Abb. 7) als Beispiel hierfür angeführten Gloria-Engel Benozzo Gozzolis (Florenz, Palazzo Medici-Riccardi, 1459–1463); siehe auch ders., *Die Musik des Mittelalters* (wie Anm. 6), Farbtafel XIV sowie S. 218, Abb. 113.
- 8 So belegt der an der Universität Parma tätige Giorgio Anselmi in seinem Musiktraktat (1434) ein Verständnis von *tactus* unter anderem als Anzeigen des Zeitmaßes durch »gleichmäßige Bewegung einer Hand in die andere oder auf dem Rücken eines Schülers« (»vel manum admovet manui aut dorso discipuli quantum potest equaliter, qua motum hunc mensuramus«): *Georgii Anselmi Parmensis De musica ...*, hrsg. von Giuseppe Massera, Florenz 1961 (*Historiae Musicae Cultores. Biblioteca*, 14), S. 171; siehe W. Frobenius, *Tactus* (wie Anm. 5), S. 2; Wilhelm Seidel, »Rhythmus, Metrum, Takt«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., Sachteil, Bd. 8, Kassel und Stuttgart 1998, Sp. 257–317, insbes. Sp. 259f.

Frage, welche Informationen überhaupt auf dem Wege einer derartigen musikalischen ›Akupressur‹ vermittelt werden konnten. Zudem wäre nach Ein- und Mehrstimmigkeit zu differenzieren, denn was das Mensurieren für die polyphone Ensemblepraxis ist, lässt sich wohl kaum umstandslos auf den Choral übertragen. Und was letzteren anbelangt, so wäre durchaus zwischen den Gegebenheiten eines strikt äqualen Vortrags des *cantus planus* als auch der älteren Vorstellung von einem unbestimmten Zeitwert der Noten<sup>9</sup> Rechnung zu tragen.

Gewiss, manche Hilfsmittel, derer man sich im Mittelalter bediente, muten aus heutiger Perspektive unnötig kompliziert an: Wem im 20. Jahrhundert die Stellung der Halb- und Ganztöne dank des musikalischen Elementarunterrichts von Kindesbeinen an in Fleisch und Blut übergegangen ist, der benötigt keine Guidonische Hand, um diese Informationen am Körper selbst als temporärem Wissensspeicher durch Betasten von Fingerspitzen und Gelenken abzurufen; vielleicht verhält es sich ähnlich mit der Hand auf der Schulter.

Doch was bedeutet es – jenseits der berechtigten Frage nach dem aufführungspraktischen Nutzen – wenn mit der Hand auf der Schulter nicht so sehr ein abstraktes Zeichen, als vielmehr ein Stück weit Körperlichkeit in die zumeist sakralen bzw. sakral konnotierten Kontexten angehörenden Kantonreiebilder eindringt? Und was bedeutet es für die Musiker selbst, die durch derlei zwischenmenschliche Berührung gleichsam in actu zu einer »psychisch-physische[n] Einheit«<sup>10</sup> zusammengeschweißt werden? Die bisherige Forschung hat sich für derlei Fragen wie überhaupt für die Aufarbeitung einer genuinen Gesangsikonographie, welche auch die Interaktion der Sänger untereinander zu berücksichtigen hätte, kaum interessiert; noch die jüngste Überblicksdarstellung zur Geschichte des Knabengesangs verzichtet fast vollständig auf bildliche Evidenz.<sup>11</sup> Eine mögliche Erklärung hierfür sehe ich – so überraschend dies zunächst klingen mag – auf der Ebene der

9 Hierzu bereits R. Haas, *Aufführungspraxis* (wie Anm. 4), S. 46 unter Bezug auf Johannes Tinctoris' *Diffinitorium musicae*, gedruckt Treviso 1495.

10 Joseph Smits van Waesberghe, »Singen und Dirigieren der mehrstimmigen Musik im Mittelalter. Was Miniaturen uns hierüber lehren«, in: *Mélanges offerts à René Crozet à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire*, hrsg. von Pierre Gallais und Yves-Jean Riou, Poitiers 1966 (Cahiers de Civilisation Médiévale, Supplément), Bd. 2, S. 1345–1354: S. 1345 und 1349.

11 *Young Choristers, 650–1700*, hrsg. von Susan Boynton und Eric Rice, Woodbridge 2008 (Studies in Medieval and Renaissance Music, 7). Nicht eingesehen werden konnte: Jan W. Valkestijn, *Geschiedenis van de jongenszang tot aan de reformatie*, Brügge 1989.

Repertoire-Überlieferung: Was eine so anschauliche, wiewohl einseitig durch Notenbild und Klang generierte ›Vorstellung‹ von der mehrstimmigen Chorliteratur des 15. und 16. Jahrhunderts vermittelt, macht die Bildquellen fast schon entbehrlich, zumal mit den auf derartige Repertoires spezialisierten Ensembles (darunter, speziell im englischsprachigen Raum, nicht wenige Abkömmling der an den mittelalterlichen Stiftskirchen und Kathedralen beheimateten Maîtres) visuelle Stellvertreter das Feld beanspruchen können. Hinzu kommt ein allgemeinerer Aspekt: Mittelalterliche Gesangsdarstellungen geraten gegenüber dem Faszinosum der Engelskonzerte und ihren primär instrumentalen Oberflächenreizen (selbst dann, wenn Gesang gemeint sein sollte<sup>12</sup>) leicht ins Hintertreffen bzw. werden dort, wo entsprechende Ensembles in den Blick geraten, gern auf die harten Fakten Ensemblegröße und Zusammensetzung sowie ggf. Beteiligung von Instrumenten reduziert.<sup>13</sup> Was nun die menschliche Hand selbst und ihr nicht allein gestisches Ausdruckspotential innerhalb einer für die Frühneuzeit so wesentlichen eloquentia corporis anbelangt,<sup>14</sup> hat die musikwissenschaftliche Forschung erheblichen Nachholbedarf. Fast scheint es, als würde im Bewusstsein des Faches die

12 Hierzu Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern 1962, insbes. S. 220 und 237, dessen Verständnis in dieser Einseitigkeit jedoch unhaltbar ist; siehe Björn R. Tammen, *Musik und Bild im Chorraum mittelalterlicher Kirchen, 1100–1500*, Berlin 2000, S. 70–73; ders., »Ibi est omnis harmonia et melodia resonans auditui...«. Annäherungen an die ›beatorum gaudia‹ in der spätmittelalterlichen Kunst«, in: *Tod in Musik und Kultur. Zum 500. Todestag Philipps des Schönen*, hrsg. von Stefan Gasch und Birgit Lodes, Tutzing 2007 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte, 2), S. 111–139, insbes. S. 116.

13 Siehe etwa James W. McKinnon, »Representations of the Mass in Medieval and Renaissance Art«, in: *Journal of the American Musicological Society* 31 (1978), S. 21–52; Christopher A. Reynolds, »Sacred Polyphony«, in: *Performance practice: Music before 1600*, hrsg. von Howard Mayer Brown und Stanley Sadie, Basingstoke 1989, Reprint 1990, S. 185–200.

14 Siehe Jane R. Stevens, »Hands, Music, and Meaning in Some Seventeenth-Century Dutch Paintings«, in: *Imago Musicae* 1 (1984), S. 75–102; Sharon Weller, »Das Verhältnis der Gestik John Bulwers (London 1644) zur Gestik des 18. Jahrhunderts in England und Frankreich«, in: *Gestik und Affekt in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. 28. Internationale wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 19. bis 21. Mai 2000*, hrsg. von Bert Siegmund, Blankenburg 2003 (Michaelsteiner Konferenzberichte, 63), S. 201–211; *Beredete Hände. Die Bedeutung von Gesten in der Kunst des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*, Ausstellungskatalog Residenzgalerie Salzburg, hrsg. von Gabriele Groschner, Salzburg 2004; Björn R. Tammen, »Capriccio: Eine Federzeichnung des Alessandro d'Este von 1598«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 64 (2007), S. 1–20, insbes. S. 60f.; siehe auch Anm. 58.

schier allmächtige Guidonische Hand<sup>15</sup> die Beschäftigung mit anderen Aspekten der so »beredten Hände«<sup>16</sup> eher behindern als begünstigen.

Von einer einzigen, sozusagen alleinglücklich machenden Lesart der Hand auf der Schulter bin ich weit entfernt. Jene eingangs zitierte aufführungspraktische, im besten Sinne des Wortes holzschnitthafte Interpretation erkenne ich nur als *eine* Möglichkeit neben anderen an, plädiere stattdessen für die Verortung des Phänomens auf einem prinzipiell offenen, durch sehr unterschiedliche Koordinaten bestimmten Feld (im Titel des vorliegenden Beitrags sind deren drei eigens hervorgehoben):

(1) Auf der Ebene musikalischer Zeichengebung (gleichberechtigt neben der enumerativen Kompetenz der Guidonischen Hand oder auch dem Verfahren der Cheironomie) vertritt die Hand auf der Schulter die körperlich erfahrbare Dimension des tactus. (2) Über die konkrete Bedeutung des Mensurierens hinausgehend wird dabei das Zusammenspiel der ansonsten von Auge (visus) und Gehör (auditus) angeführten Sinne zu einer insbesondere für den liturgischen Kontext wichtigen multisensorischen Wahrnehmung<sup>17</sup> überlagert. (3) Im Einklang mit dem Altersgefälle zwischen Erwachsenen und Knaben signalisiert die Hand familiären Schutz,<sup>18</sup> als dessen Kehrseite sich freilich auch Kontrolle, Steuerung und Disziplinierung darstellen (können). (4) Da ist aber auch eine durch liebevolle Zuneigung geprägte Dimension der amicitia, deren Vollstreckungsorgan die zärtliche, im Einzelfall auch liebkosende Hand sein kann; damit gerät das Thema unweigerlich in einen körper- und zugleich geschlechtergeschichtlichen Diskurs. (5) Dass mit der Hand auf der Schulter eine Spielart der concordia-Idee einträchtigen gemeinschaftlichen Musizierens vorliegt (im Unterschied zu späteren emblematischen Bildfindungen freilich ohne Musikinstrumente als Symbole, vielmehr transponiert auf eine zwischenmenschlich-körperliche Ebene), sei ebensowenig ausgeschlossen wie eine Taufe, Segnung, Firmung und anderen kirchlichen Weiheakten vergleichbare, letztlich archaische Dimension des

15 Die bisher umfangreichste Sammlung ist Joseph Smits van Waesberghe zu verdanken: *Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter*, Leipzig 1969 (Musikgeschichte in Bildern, 3.3), S. 120–143.

16 Siehe den in Anm. 14 genannten gleichnamigen Ausstellungskatalog.

17 Hierzu B. Tammen, *Musik und Bild* (wie Anm. 12), S. 284–288.

18 Die Nähe zwischen »manus« und »Macht« hat Jean-Claude Schmitt, *Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter*, Stuttgart 1992 (frz. Paris 1990), S. 96 pointiert. – In diesem Zusammenhang wäre auch an eine gängige Konstellation auf spätmittelalterlichen Altartafeln zu denken, wenn nämlich einzelne Stifterfiguren von ihren jeweiligen Namens- bzw. Schutzheiligen Christus oder der Muttergottes anempfohlen werden, was teils gestisch, teils durch (gedachte) Berührung geschieht.

Handauflegens. (6) Wird gemäß der aufführungspraktischen Lesart eine an die konkrete performative Situation gebundene Information vermittelt, so schließt diese ›magische‹ Voreinstellung auch die Weitergabe von Spezialwissen zwischen Lehrer und Schüler ein. (7) Die bisher genannten Faktoren tragen gleichermaßen zu einer sichtbaren Repräsentation der Gruppe nach außen wie zu einer Form der Gruppenidentität nach innen bei – neben dem gemeinsamen Unterricht, einer regelmäßig wiederkehrenden musikalischen Praxis, Lehrer-Schüler-Beziehungen auf sehr unterschiedlichen Niveaus und den im Rahmen der Maîtrisen als »Kaderschmieden«<sup>19</sup> möglicherweise geschlossenen Freundschaften, die speziell bei Findelkindern die Nichtexistenz familiärer Bande kompensieren konnten.

Die Hand auf der Schulter als Untersuchungsgegenstand eignet sich demnach vortrefflich dazu, einen vordergründig durch die Aufführungspraxis und die Formalikonographie umrissenen Horizont um institutionengeschichtliche,<sup>20</sup> anthropologische,<sup>21</sup> ja selbst körpergeschichtliche Aspekte mit ihren je eigenen Diskursebenen zu erweitern und so zu einem für die Musikgeschichte und -ikonographie des Spätmittelalters und der Renaissance so dringend gebotenen, im besten Sinne kulturgeschichtlichen Verständnis<sup>22</sup> beizutragen.

19 Klaus Hortschansky, »Musikleben«, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Ludwig Finscher, Laaber 1989 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 3), Bd. 1, S. 23–128: S. 70.

20 Siehe zuletzt *Institutionalisierung als Prozess – Organisationsformen musikalischer Eliten im Europa des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Birgit Lodes und Laurenz Lütteken, Laaber 2009 (Analecta Musicologica, 43), sowie künftig Klaus Pietschmann, »Die fürstliche und die kirchliche Kantorei des 15. und 16. Jahrhunderts: Verschiedene Perspektiven der kirchenmusikalischen Aufgabe«, in: *Der Kirchenmusiker. Berufe – Institutionen – Wirkungsfelder*, hrsg. von Franz Körndle und Joachim Kremer, Laaber in Vorbereitung (Enzyklopädie der Kirchenmusik, 3).

21 Auf »soziale Praktiken« im Sinne der Annales-Schule zielt Martine Clouzot, *Images de musiciens (1350–1500). Typologie, figurations et pratiques sociales*, Turnhout 2008 (Épitome musical), ohne diesen Anspruch freilich durch Detailanalysen der herangezogenen Bildwerke einlösen zu können; hierzu Björn R. Tammen, »Musikdarstellungen in der Buchmalerei des spätmittelalterlichen Burgund – Review article«, in: *Imago Musicae* 23 (2006–2010), S. 158–173.

22 Die mannigfaltigen hier in Betracht kommenden Aspekte werden künftig Gegenstand eines eigenen Kompendiums sein: *Musik in der Kultur der Renaissance: Kontexte, Disziplinen, Diskurse*, hrsg. von Nicole Schwindt, Laaber in Vorbereitung (Handbuch der Musik der Renaissance, 5). Nicht mehr berücksichtigt werden konnte: Laurenz Lütteken, *Musik der Renaissance: Imagination und Wirklichkeit einer kulturellen Praxis*, Kassel und Stuttgart 2011.

Zunächst seien unterschiedliche Bildbeispiele aus der einstimmigen Choral- wie der mehrstimmigen Kantoreipraxis in loser Folge zusammengetragen, um so eine Vorstellung von der Variabilität des Topos zu vermitteln: Die mustergültige Wiedergabe der kaiserlichen Hofkapelle Maximilians I. durch den Petrarca-Meister wie auch die hiermit in Verbindung stehenden bildlichen Derivate lassen einen hohen Repräsentationsgehalt derartiger Darstellungen erkennen. Die Frage nach den Anfängen des Bildmotivs erhält mit den »Cantus«-Miniaturen im *Tacuinum sanitatis* zwar keine definitive, aber doch eine mögliche Antwort. Schließlich gibt Luca della Robbias splendide Wiedergabe jugendlicher Sängerknaben an den Florentiner Cantoria-Reliefs Anlass dazu, sowohl die körperliche Dimension der Hand auf der Schulter als auch ihre Verzahnung mit Aspekten von Gruppenidentität näher zu beleuchten.

### Zu den Erscheinungsformen des Topos

Unser Topos zeichnet sich durch eine gewisse Variabilität aus und entzieht sich damit einer allzu einfachen »Logik der Gesten«, die im Sinne Jean-Claude Schmitts<sup>23</sup> gerade in der Unverwechselbarkeit der Zeichen eine Voraussetzung für das Funktionieren des visuellen Codes sieht. Dies gilt bereits für die Partner dieser nonverbalen Kommunikation. Längst nicht immer handelt es sich um erwachsene Sänger und Knäblein in gemischter Formation innerhalb ein und desselben Ensembles, ebensogut um mehr oder weniger gleichaltrige Erwachsene. Die beschriebene Variabilität gilt auch für Gradationen der Sichtbarkeit: beiläufig, kaum wahrnehmbar wie in einer der retrospektiven Illustrationen zu Ulrich von Richentals Konstanzer Konzilschronik<sup>24</sup> (siehe Abbildung 2) oder geradezu aufdringlich-penetrant wie in der berühmten, den Introitus zum 4. Sonntag nach Ostern begleitenden *Cantate*-Initiale im Graduale des Matthias Corvinus,<sup>25</sup> wo man sich, bei all den Berührungen der insgesamt

23 J.-Cl. Schmitt, *Logik der Gesten* (wie Anm. 18). Unergiebig für unser Thema sind die spröden, aus der Aneinanderreihung gleichsam tranchierter Bildbestandteile gewonnenen Typenreihen, wie sie François Garnier vorgelegt hat: *Le langage de l'image au moyen âge*, Bd. 2: *Grammaire des gestes*, Paris 1989.

24 Siehe die Darstellung der Papstweihe Martins V. (1417) in Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 3044, fol. 128<sup>v</sup> (ca. 1470). Ein wenige Jahre jüngerer Holzschnitt der gedruckten Ausgabe Augsburg 1483 verzichtet auf dieses Detail (Walter Blankenburg, »Chor«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 2, Kassel 1952, Sp. 1230–1265: Sp. 1237f., Abb. 3).

25 Budapest, Nationalbibliothek (Országos Széchényi Könyvtár, olim Wien, Österreichische Nationalbibliothek), Cod. lat. 424, fol. 41<sup>r</sup>. Die in der Sekundärliteratur (auch in Kompendien und Lexikonartikeln) außerordentlich oft reproduzierte Miniatur – unter anderem



Abbildung 2: Ulrich von Richental, Konstanzer Konzilschronik, Papstweihe Martins V. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 3044, fol. 128<sup>v</sup>, Ausschnitt (Foto: Bildarchiv, ÖNB Wien)

zehn erwachsenen Sängern nebst Leiter überhaupt nicht mehr auskennt: hier zwei mensurierende Handbewegungen, dort zwei einzelne Hände auf der Schulter des jeweiligen Nachbarn; bei zwei kontrapostisch posierenden

bei R. Haas, *Aufführungspraxis* (wie Anm. 4), Farbtafel VII; Hans Joachim Moser, »Dirigieren«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 3, Kassel 1954, Sp. 535–547: Sp. 541, Abb. 3 (Detail); E. Bowles, *Musikleben* (wie Anm. 1), S. 108f., Abb. 98; Jack Westrup, »Conducting«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 1980, Bd. 4, S. 641–651: S. 642, Abb. 1 (Detail) – verbindet als Nebemotive zu Ps 97,1–2 die außerhalb des Altarraumes mit Sängerkorchor dargestellte Auferweckung des Lazarus, die Wiedererweckung eines toten Kindes sowie die wundersame Heilung eines Lahmen.

Sängern liegt die Hand an der eigenen Hüfte, einer greift sogar keck zur Hüfte des Vordermannes. Was ist hier Performanz, die so oder ähnlich am Königshof in Buda von einer vorzüglichen, italienisch geprägten Kapelle tatsächlich praktiziert wurde? Was geht, in karikierender Übersteigerung, auf das Konto des Malers? Was mag schlichtweg einer Tradition der Psalter-Ikonographie geschuldet sein, die mehr oder weniger lebhaft gestikulierende Kleriker als illustrative Beigaben zu Psalm 97 durchaus kennt,<sup>26</sup> hier vielleicht sogar das Wunderwirken Christi («quia mirabilia fecit») auf einer dezidiert körperlichen Ebene unterstreicht?

Dass Chorknaben entsprechend interagieren, wie auf einer späten Miniatur zu den *Échecs amoureux* in einer um 1500 für den Herzogshof in Cognac angefertigten Prachthandschrift zu sehen ist<sup>27</sup> – der hintere von drei Knaben legt hierbei gleich beide Hände auf die Schultern der vor ihm stehenden Kollegen, als wolle er sie zur Seite schieben und so freie Sicht auf das gemeinsame Chorbuch erheischen –, ist eher die Ausnahme und möglicherweise einem Bestreben nach betont symmetrischem Arrangement der vor der Frau Musica auf prächtigem Schwanenthron aufgebotenen Nebenmotive geschuldet. Doch davon einmal abgesehen, bezeugt die *Échecs*-Miniatur, gerade weil sie dem kapellfernen und damit für unser Thema eher peripheren Bereich der Artes-Ikonographie angehört, wie sehr die Hand auf der Schulter als Topos in der Zeit um 1500 verbreitet gewesen sein muss.<sup>28</sup>

Sozusagen den Normalfall repräsentieren einige der in den Lehrwerken des Franchino Gaffori enthaltene Illustrationen,<sup>29</sup> die recht ähnlich wie unser Eingangsbeispiel anmuten. Bereits die schmale Randleiste zu Buch 3 der

26 Siehe James W. McKinnon, »«Canticum Novum» in the Isabella Book«, in: *Mediaevalia* 2 (1976), S. 207–222; ders., »Iconography«, in: *Musicology in the 1980s. Methods, Goals, Opportunities*, hrsg. von Kern Holoman, New York 1982, S. 79–93; ders., »The Fifteen Temple Steps and the Gradual Psalms«, in: *Imago Musicae* 1 (1984), S. 29–49.

27 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 143, fol. 65<sup>v</sup>, siehe L. Finscher (Hrsg.), *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts* (wie Anm. 19), Bd. 2, S. 529. Ein Farbdigitalisat ist hier wie bei den meisten nachfolgend angeführten Miniaturen aus Beständen der Bibliothèque nationale de France zugänglich über *Mandragore: base des manuscrits enluminés de la Bibliothèque nationale de France*: <http://mandragore.bnf.fr> <04.01.2012>.

28 Gleiches gilt im übrigen für die durch Bartholomäus Anglicus bzw. seinen französischen Übersetzer Jean Corbichon bespielte enzyklopädische Tradition, z. B. Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 22533, fol. 369<sup>r</sup>; siehe 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 (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster, 15), S. 55–95 und 239–268 (Abb. 1–30), insbes. S. 74f. und 244 (Abb. 6).

29 Systematische Untersuchungen hierzu liegen m. W. bisher nicht vor.

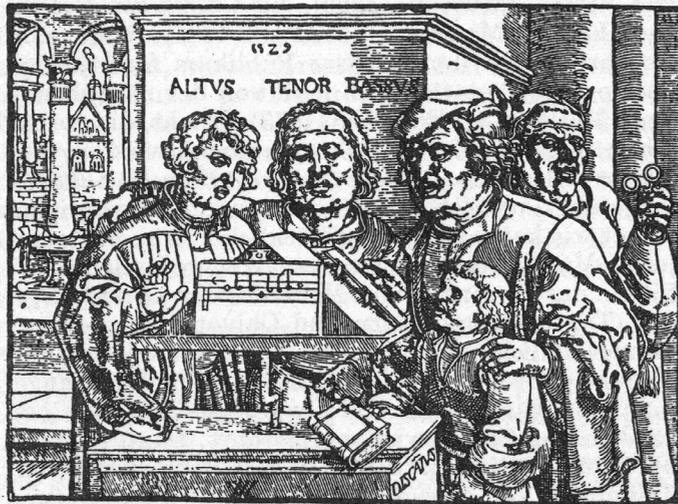
*Practica musicae* von 1496 präsentiert das auch für spätere Illustrationen charakteristische Doppelgesicht aus Unterrichtssituation und zugleich kirchenmusikalischer Praxis.<sup>30</sup> Ein späterer Holzschnitt zur *Practica* (1512) stellt eine wenigstens zwanzigköpfige Sängerschar vor großem Pult mit Chorbuch und »Benedicamus domino«-Zitat dar;<sup>31</sup> hierbei sind, wie im *Speculum vitae humanae* (siehe Abbildung 1), sogar die vorderen zwei bis drei Reihen durch die Hand auf der Schulter verkettet. Übrigens vermittelt die Darstellung recht schön jene drangvolle Enge, mit der jeder Chorsänger – heute wie damals – ganz eigene Erfahrungen machen konnte, angenehme wie unangenehme: sei es die Verdichtung zu einem großen, in der Performanz agierenden Körper (siehe dazu Anmerkung 10), sei es körperliche Bedrängung und Übergriffigkeit als negative Begleiterscheinungen.

Im Unterschied zu den meisten spätmittelalterlichen Musikdarstellungen, bei denen wir uns fragen müssen, wie weit die eigene Kenntnis musikalischer Praxis durch den Buchmaler (respektive Holzschneider) reicht – eventuell überlagert von den Vorgaben eines Klerikers in der praktisch nie dokumentierten Funktion eines Ideators –, handelt es sich im Falle der Gaffori-Schriften nicht nur um autornahe, sondern sozusagen um auktoriale Illustrationen, denn Gaffori selbst, in Personalunion als Theoretiker, Komponist, Domkapellmeister und Pädagoge, dürfte die Ausgestaltung dieser seiner Traktate entsprechend veranlasst haben. In diesem Sinne haben wir es mit Idealbildern der von ihm in Mailand geleiteten Institution(en) zu tun, die Hand auf der Schulter inklusive.

Die eingangs angesprochene Variabilität des Gestus gilt nicht nur für die Altersstufen der Sänger, sondern auch für den Körperteil, der sozusagen

- 30 Hans Hoffmann, »Aufführungspraxis«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 1, Kassel 1949, Sp. 783–810: Sp. 785f., Abb. 2. Das Motiv wird noch in der späten, bisher wenig beachteten Prachthandschrift *De harmonia musicorum instrumentorum opus* von 1507 (A–Wn, Ser. n. 12.745, fol. 4<sup>r</sup>) aufgegriffen, zugleich aber auf originelle Art und Weise abgewandelt, insofern die obere Randleiste der komplex gestalteten Zierseite den Blick wie durch einen schmalen Schlitz auf Chorbuch und Köpfe des Ensembles verengt; die hier gleichfalls zu unterstellende Interaktion durch Handauflegen ist selbst nicht sichtbar.
- 31 Hierzu Heinrich Bessler, »Chorbuch, I. Die Frühzeit bis 1500«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 2, Kassel 1952, Sp. 1332–1349, insbes. Sp. 1342, Erläuterung zu Abb. 4: »Da der Knabe beim Notenpult mit der Linken mensuriert, handelt es sich trotz des Notenbildes wohl um Mensuralmusik.« So auch Howard Mayer Brown, »Performing practice, §4: 15th- and 16th-century music«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 1980, Bd. 14, S. 377–383: S. 379, Abb. 6.

Abbildung 3:  
Anton Woensam,  
Holzschnitt *Das  
Konzert* (nach  
H. Hoffmann, Auf-  
führungspraxis, wie  
Anm. 30,  
Sp. 783, Abb. 1)



physisch involviert ist: Mindestens ebenso häufig wie die Hand auf der Schulter begegnet in den Bildquellen als ein zweites, offenbar verwandtes Motiv der amikal über die Schulter gelegte Arm. Ein Holzschnitt Anton Woensams von 1529<sup>32</sup> unterscheidet klar zwischen beiden Arten der Berührung (siehe Abbildung 3). Was zwischen dem erwachsenen »Bassus«-Sänger und dem »Discantus«-Knäblein die Hand auf der Schulter – die Stimmarten sind inschriftlich benannt –, das ist zwischen den in etwa gleichaltrigen »Altus«- und »Tenor«-Sängern offenbar diese Form der Umarmung. Ein Schelm wie der im Hintergrund posierende, mit seinen Augengläsern spielende Schalksnarr, wer hierbei nicht nur die Harmonie gemeinschaftlichen Singens (*harmonia, concordia*) im Sinne hat,<sup>33</sup> sondern auch homoerotischen Assoziationen freien Lauf lässt. (Auf diese Problematik und die speziell in der Renaissance fließenden Übergänge zwischen *amicitia* und *amor*, auch und gerade zwischen Partnern gleichen Geschlechts, ist zurückzukommen.)

32 H. Hoffmann, *Aufführungspraxis* (wie Anm. 30), Sp. 783, Abb. 1; siehe auch Johann Jakob Merlo, *Anton Woensam von Worms, Maler und Xylograph zu Köln. Sein Leben und seine Werke. Eine kunstgeschichtliche Monographie*, Leipzig 1864, S. 69f., Nr. 396.

33 Zu diesem speziell für die »Concerti« der italienischen Renaissance zentralen Aspekt siehe Gabriele Frings, *Giorgiones Ländliches Konzert: Darstellung der Musik als künstlerisches Programm in der venezianischen Malerei der Renaissance*, Berlin 1999; Tilman Seebass, »Giorgiones und Tizians ›fantasia‹ mit Musik: Bilder zum künstlerischen Lebensgefühl der Renaissance«, in: *Imago Musicae* 16/17 (1999/2000), S. 25–60.

Demnach müssen wir uns dem Topos gleichsam unter beiderlei Gestalt annähern. Unseriös wäre es jedenfalls, gegenüber jenen Bildbeispielen, welche die Hand auf der Schulter von Sängerknaben zeigen, jene quantitativ möglicherweise ungleich größere Zahl entsprechender Darstellungen mit erwachsenen Sängern auszublenden. Letztere dürften unsere Vorstellung vom geselligen Musizieren in Spätmittelalter und Renaissance umso nachhaltiger prägen als hier gleichermaßen der geistliche wie der weltliche Bereich betroffen ist; zudem treten in den gemischten Ensembles Männer und Frauen gemeinsam in Erscheinung,<sup>34</sup> womit zugleich die Grenzen von der musikalischen Praxis hin zu einem sinnbildlich verstandenen »*amor docet musicam*«<sup>35</sup> verwischt werden.

### Institutionelle Repräsentation

Ein geradezu idealtypisches, oft reproduziertes Kantoreibild liegt mit »Kaiser Maximilians letzte[m] Gottesdienstbesuch in der Kapelle des Kardinals Matthäus Lang in Augsburg« in dem 1519, vermutlich kurz nach Maximilians Tod veröffentlichten Holzschnitt des Petrarca-Meisters (olim Hans Weiditz) vor.<sup>36</sup> Geschickt hat es der Künstler verstanden, den repräsentativen Apparat eines kaiserlichen Gottesdienstes, den sechs Chorknaben sowie fünf oder sechs Erwachsene umfassenden Sängerkorps nebst Paul Hofheimer am Apfelregal in eine der vordersten Raumschichten zu rücken, direkt hinter den zwei ihre Kräfte messenden Hofhunden, die nicht allein das Alternatim-Prinzip spielerisch auf eine andere Ebene transponieren, sondern zugleich dem Betrachter den Einstieg in das Bild an einer

34 Hierzu siehe im vorliegenden Band den Beitrag von Richard Wistreich, S.157–176. So vereint Jost Amman in seinem Holzschnitt *Die Singer* von 1568 drei an einem gemeinsamen Tischsitzende Paare beim geselligen Musizieren aus Stimmheften, wobei jeweils der Mann den Arm über Hals bzw. Schulter der ihm benachbarten Frau legt, siehe Walter Salmen, *Musikleben im 16. Jahrhundert*, Leipzig 1976 (Musikgeschichte in Bildern, 3.9), S. 118f., Abb. 71.

35 Siehe *Dipingere la musica – Musik in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*. Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien, bearb. von Sylvia Ferino-Pagden, hrsg. von Wilfried Seipel, Mailand und Wien 2001, Kap. 4, sowie künftig *Amor docet musicam – musica docet amorem. Musik und Liebe in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Dietrich Helms und Sabine Meine, Hildesheim in Vorbereitung.

36 *Hochrenaissance im Vatikan, 1503–1534: Kunst und Kultur im Rom der Päpste I*. (Ausstellungskatalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn), Koordination: Petra Kruse, Ostfildern-Ruit 1999, S. 109, Kat.-Nr. 74 (Robert W. Scheller) und S. 455. Leicht greifbar auch bei H. Besseler, Chorbuch (wie Anm. 31), Sp. 1343f., Abb. 5; Louise Cuyler, *The Emperor Maximilian I and Music*, London 1973, Taf. 10; W. Salmen, *Musikleben* (wie Anm. 34), Abb. 128; *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts* (wie Anm. 19), Bd. 1, S. 262 (mit Abb.).

primären Kontaktzone eröffnen. Zu einer formalen Geschlossenheit des Ensembles trägt als ein kleines, aber nicht unwesentliches Detail die Hand auf der Schulter bei: Einer der älteren Sänger berührt so den in vorderster Reihe stehenden Chorknaben.

Gleiches gilt im übrigen, um kurz im Augsburger Kontext zu bleiben, für das wenig jüngere, bildkompositorisch wie inhaltlich ungemein komplexe Kantoreibild auf einem der Orgelflügel der Augsburger Fuggerkapelle (ca. 1520).<sup>37</sup> Verglichen mit der feierlichen Statuarik des Holzschnitts werden auf dem Jörg Breu d. Ä. zugeschriebenen Gemälde die Sänger in einer offenen Konfiguration, die eher an Probenarbeit denn an eine konkrete Aufführung denken lässt, präsentiert. Wenn auch hier die Hand eines der Erwachsenen auf der Schulter eines von drei Knäbchen liegt, dann womöglich, um letzteren sanft, aber bestimmt in einem Moment der Unachtsamkeit zur Raison zu bringen und so die gebotene Konzentration durch disziplinierenden Druck wiederherzustellen. Übrigens durchbricht dieser Knabe – angetan mit knielangem rotem Rock, ein dunkel eingebundenes (Chor-?)Buch unter den Arm geklemmt – als einziger der Beteiligten die bildinterne Kommunikation, zeigt zudem keck auf die grün gewandete rechte Randfigur und stellt so zumindest kurzfristig einen Kontakt zum Betrachter durch Blick und Gestus her.

Allein zwei wittelsbachische Derivate greifen die Konstellation des zuvor besprochenen Holzschnitts auf – nicht nur in Übernahme der kirchenmusikalischen Ressourcen, sondern auch unter Beibehaltung des Einzelmotivs der Hand auf der Schulter. Allein das spricht, neben der gelungenen Bildkomposition des Petrarca-Meisters, für ein starkes repräsentatives Gewicht. Die eine Kopie (siehe Abbildung 4)<sup>38</sup> liegt in einem prachtvollen, 1535 von dem Nürnberger Buchmaler Albert Glockendon d. J. für Herzog Wilhelm IV. von Bayern, Neffe Kaiser Maximilians I., illuminierten Gebetbuch vor, hier freilich unter geänderten liturgischen Vorzeichen: Gegenüber dem Kapellinterieur des Vorbilds wird die auf dem Hauptaltarretabel dargestellte Verkündigung Mariens in eine auf die Arma Christi zentrierte Andacht im Kontext der Gregorsmesse

37 Hierzu L. Cuyler, *Emperor Maximilian* (wie Anm. 36), S. 98f.; Bruno Bushart, *Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg*, München 1994, S. 247, Abb. 144 und Taf. XIV: rechter kleiner Flügel (Rückpositiv) bei geöffnetem Zustand; Otto Gerhard Oexle, »Memoria: Institutionalisierung und kulturelles Gedächtnis«, in: *Institutionalisierung als Prozess* (wie Anm. 20), S. 15–53 (mit Abb. 14–17, S. 38f.). Siehe auch das Titelbild des vorliegenden Bandes.

38 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1880, fol. 149<sup>v</sup>, Vollbild zu den *Septem orationes beati Gregorii Pape* (Rubrik, fol. 150<sup>v</sup>). Franz Körndle, »Das musikalische Ordinarium Missae nach 1400«, in: *Messe und Motette*, hrsg. von Horst Leuchtman und Siegfried Mauser, Laaber 1998 (Handbuch der musikalischen Gattungen, 9), S. 154–188: S. 184 (mit Abb.; dort auch zur motivischen Übernahme im Münchner Chorbuch, siehe Anm. 39). Zu Cod. 1880 siehe Ulrich Merkl, *Buchmalerei in Bayern in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Spätblüte und Endzeit einer Gattung*, Regensburg 1999, S. 413f., Kat.-Nr. 81.

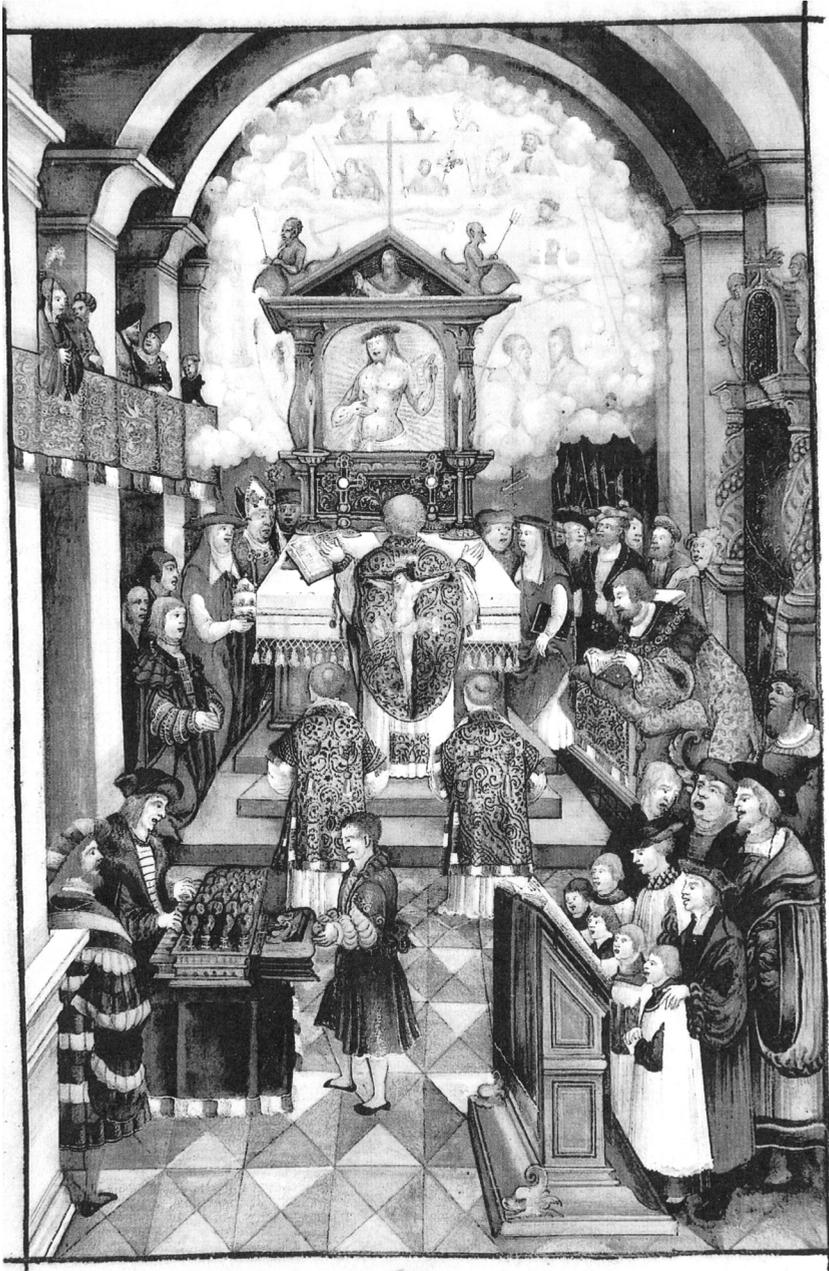


Abbildung 4: Gebetbuch Wilhelms IV. von Bayern, Gregorsmesse. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1880, fol. 149<sup>v</sup> (Foto: Bildarchiv, ÖNB Wien)

transformiert. Eine weitere Kopie bietet das Chorbuch C der Bayerischen Staatsbibliothek in den dekorativen Randleisten zur Requiem-Vertonung Pierre de La Rues, die sich auf die Begräbnisfeierlichkeiten für die 1543 verstorbene Susanna von Bayern, Gemahlin des Pfalz-grafen und Kurfürsten Ottheinrich, zugleich Schwester des Wittelsbacher Herzogs Wilhelms IV., beziehen.<sup>39</sup>

Mindestens ebenso aufschlussreich für die Frage nach dem genuin repräsentativen Gewicht derartiger Visualisierungen ist eine Wandmalerei der Kölner Hardenrathkapelle (siehe Abbildung 5) – Teil der im Zweiten Weltkrieg weitgehend zerstörten Ausstattung eines exklusiven, zwischen 1464 und 1466 durch den Patrizier Johannes Hardenrath für die bedeutende Damenstiftskirche Maria am Kapitol gestifteten Kapellenanbaues,<sup>40</sup> womit im übrigen der »höchst ungewöhnliche Fall einer bürgerlichen Privatsängerkapelle« vorliegt; offenbar verfolgte Hardenrath hiermit einen schier unerhörten, den Anschluss an fürstliche Repräsentationsmaßnahmen suchenden Aufwand.<sup>41</sup>

39 D–Mbs, Mus. ms. C, fol. 188<sup>v</sup>/189<sup>r</sup>, Digitalisat [http://daten.digital-sammlungen.de/bsb/00015144/image\\_381](http://daten.digital-sammlungen.de/bsb/00015144/image_381) <31.1.2012> Unmerklich tritt dabei an die Stelle Paul Hofhaimers Hoforganist Johann Schachinger (Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts, wie Anm. 19, Bd. 1, S. 266f.; vgl. dagegen Oskar Kaul, »München«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 9, Kassel 1961, Sp. 879–900 und Taf. 52: »Die Münchener Hofkapelle unter Ludwig Senfl...«). Siehe auch *Bayerische Staatsbibliothek: Katalog der Musikhandschriften*, Bd. 1: *Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung ...*, bearb. von Martin Bente u. a., München 1989 (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen, 5.1), S. 58f. Zu den institutionellen Grundlagen siehe *Die Münchener Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext*, hrsg. von Theodor Göllner und Bernhold Schmid, München 2006 (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Abhandlungen, N.F. 128), darin insbes. Armin Brinzing, »Bemerkungen zur Hofkapelle Herzog Wilhelms IV. Mit einer provisorischen Liste der Hofmusiker«, S. 20–46.

40 Paul Clemen, *Die gotischen Monumentalmalereien der Rheinlande*, Düsseldorf 1930 (Denkmäler deutscher Kunst; Publikationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde, 41), Bd. 1, S. 430–434 und Abb. 447; Harald Kümmerling, »Zeugnisse für die Musikpflege in der Hardenrath-Kapelle«, in: *Colonia Romanica* 3 (1988), S. 96–98; B. Tammen, Musik und Bild (wie Anm. 12), insbes. S. 369–372 und Abb. 224; Susanne Ruf, »Stift und Welt: St. Maria im Kapitol zu Köln und die Stiftungen der Familie Hardenrath«, in: *Frauen – Kloster – Kunst: Neue Forschungen zur Kulturgeschichte des Mittelalters*, hrsg. von Jeffrey F. Hamburger, Carola Jäggi, Susan Marti und Hedwig Röckelein, Turnhout 2007, S. 237–246 und 445–447, insbes. S. 447 (Abb. 6). Nicht eingesehen werden konnte: dies., *Die Stiftungen der Familie Hardenrath an St. Maria im Kapitol zu Köln (um 1460 bis 1630). Kunst, Musikpflege und Frömmigkeit im Übergang vom Spätmittelalter zur Frühen Neuzeit*, Korb 2012 (Studien zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, 8).

41 Klaus Pietschmann, »Musikalische Institutionalisierung im Köln des 15. und 16. Jahrhunderts. Das Beispiel der Hardenrath-Kapelle«, in: *Das Erzbistum Köln in der Musikgeschichte*

An ihrer an der Westwand eingebauten Sängereмпore, vom Kirchenschiff bzw. Chorumgang aus nicht einsehbar, bot die Hardenrathkapelle ein dreigeteiltes Bild der Kirchenmusik, bestehend aus Orgelmusik, Figuralmusik und (vermutlich) liturgischer Einstimmigkeit. Die Mittelgruppe umfasste, wie zumindest eine Schwarz-Weiß-Photographie dokumentiert, zwei erwachsene



Abbildung 5: Köln, St. Maria im Kapitol, Hardenrathkapelle, Wandmalerei, kriegszerstört (nach P. Clemen, *Gotische Monumentalmalereien*, wie Anm. 40, Bd. 1, Abb. 447)

Sänger sowie fünf Chorknaben vor gemeinsamem Pult mit Chorbuch, auf dessen unterschiedliche Lesfelder sich die Blicke zu richten scheinen. Rückt man diese Wandmalerei in direkte Nähe zur Erbauung der Kapelle sowie eine die näheren Modalitäten der Stiftung regelnden Urkunde von 1468, dann wirkt sie gleichsam wie eine gemalte »Stiftungsurkunde«, die im Angesicht des Salvators die Gültigkeit der Stiftung in allen ihren Kompo-

*des 15. und 16. Jahrhunderts. Kongressbericht Köln 2005*, hrsg. von Klaus Pietschmann, Berlin und Kassel 2008 (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, 172), S. 233–257: S. 248.

nenten bis zum Jüngsten Tage garantiert<sup>42</sup> und zugleich auf ein hohes Maß an Realismus und Verlässlichkeit in der Detailwiedergabe schließen lässt. Während ich noch in meiner Dissertation (siehe Anmerkung 40) dieser Auffassung gefolgt bin, möchte ich im Lichte einiger unlängst in Hinblick auf die Institutionalisierung und Repertorialisierung wie auch die Ausstattungsgeschichte der Hardenrathkapelle angestellter Überlegungen eher von einer teilweisen Erneuerung bzw. sukzessiven Ergänzung vom Anfang des 16. Jahrhunderts ausgehen; diese wiederum könnte im Zuge eines markanten Aufstiegs Johanns III. Hardenrath zum Stallmeister Erzherzog Karls, des späteren Kaisers, und seiner Unterstellung unter dessen persönlichen Schutz (1515/16) erfolgt sein, wofür auch das aus dieser Zeit stammende, an der Kapellensüdwand angebrachte Wandbild der Mantelspende des hl. Martin spricht,<sup>43</sup> das stilistisch wie physiognomisch stark an die Wiedergabe der Musiker denken lässt. Dann freilich würde Hardenrath mit der Visualisierung ›seiner‹ Kantorei den Anschluss an höchste Repräsentationsformen suchen, wie sie zu Beginn des 16. Jahrhunderts speziell Kaiser Maximilian auf vielfältige Art und Weise betrieben hatte – auch in der regelrechten Inszenierung seiner musikalischen Ressourcen zum Zwecke der diesseitigen Repräsentation wie der jenseitigen memoria.

Was nun die Hand auf der Schulter anbelangt, so erhält dieses Detail in der Hardenrathkapelle eine ganz besondere Note, trägt man einem unerquicklichen Vorfall das Jahres 1470, der sich freilich dem institutionellen Gedächtnis auf unbestimmte Zeit eingebrannt haben dürfte, Rechnung: Gemeint ist der massive, wiewohl letztlich gescheiterte Rekrutierungsversuch des hessischen Landgrafen Ludwigs II., der danach getrachtet hatte, einen besonders talentierten Chorknaben Hardenraths für die eigene Kapelle abzuwerben, und dabei offensichtlich von einem Vorrecht fürstlicher Institutionen auf diesem Gebiet ausging.<sup>44</sup> Wer so demonstrativ die Hand auf die Schulter eines der Chorknaben legt, der vermittelt sichtbaren Schutz und hält, durchaus physisch verstanden, an den offenbar als unveräußerlicher Bestandteil der eigenen kirchenmusikalischen Stiftung verstandenen Sängerknaben fest. Unter dieser Voreinstellung betrachtet, würden im Kantoreibild der Hardenrathkapelle bildliche Repräsentation und institutionelle Selbstbehauptung ineinandergreifen.

42 Wolfgang Schmid, *Stifter und Auftraggeber im spätmittelalterlichen Köln*, Köln 1994 (Veröffentlichungen des Kölnischen Stadtmuseums, 11), S. 337–354: S. 346.

43 S. Ruf, *Stift und Welt* (wie Anm. 40), S. 241 und 446, Abb. 4.

44 K. Pietschmann, *Musikalische Institutionalisierung* (wie Anm. 41), S. 251.

## Zu den Anfängen des Bildmotivs: die »Cantus«-Miniaturen im *Tacuinum sanitatis*

Wann etabliert sich das Handauflegen älterer gegenüber jüngeren Sängern bzw. wann wird derlei Praxis erstmals bildwürdig und im Bild entsprechend tradiert? Die hier sowohl in Hinblick auf die musikalische Praxis als auch auf ihre Visualisierung formulierte Frage soll im folgenden Abschnitt schwerpunktmäßig anhand der »Cantus«-Miniaturen im *Tacuinum sanitatis* verfolgt werden (siehe die Abbildungen 6 bis 9). (Der große Bereich der Psalter-Ikonographie mit ihren Darstellungen singender, um Rotulus, Buch oder Pult gescharter Kleriker, die teils in feierlicher Ruhe verharren, teils aufgeregt gestikulieren, sich dabei auch mit Hand oder Arm berühren<sup>45</sup> – Illustration zum *canticum novum* von Psalm 97<sup>46</sup> – wird hierbei bewusst ausgeklammert, zumal die Wiedergabe singender Knaben diesem Kontext eher fremd ist.)

Anstelle des ca. 1390 entstandenen, spätestens seit Franz Unterkirchers Faksimileausgabe auch über den engeren Zirkel der Buchmalerei-Experten hinaus bekannten Cod. Ser. n. 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek<sup>47</sup> – der musikwissenschaftlichen Forschung unter der letztlich irreführenden Bezeichnung als »Hausbuch der Cerruti« geläufig<sup>48</sup> – seien hier zwei andere

45 Dies gilt insbesondere für die Illustrationen volkssprachiger Historienbibeln, basierend auf der französischen Übersetzung des Guiard des Moulins (z. B. Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 152, fol. 187<sup>v</sup>, Ms. fr. 159, fol. 277<sup>v</sup> und Ms. fr. 161, fol. 295<sup>r</sup>), von wo aus das Motiv auch in andere Kontexte wandern kann; siehe etwa das nachträglich ergänzte Weihnachtbild zu den *Très Riches Heures* des Duc de Berry mit seiner entsprechend modellierten Wiedergabe der savoyischen Hofkapelle: E. Bowles, *Musikleben* (wie Anm. 1), S. 114f., Abb. 104; *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts* (wie Anm. 19), Bd. 1, S. 32, mit Abb.

46 Siehe Anm. 26.

47 Faksimile: *Tacuinum sanitatis in medicina. Codex Vindobonensis Series nova 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek*, 2 Bde., hrsg. von Franz Unterkircher, Graz 1967 (Codices selecti, 6/6\*). Als das wohl populärste Derivat dieser Ausgabe sei nur genannt: *Das Hausbuch der Cerruti. Nach der Handschrift in der Österreichischen Nationalbibliothek*, hrsg. von Franz Unterkircher, Dortmund 1979 (Die bibliophilen Taschenbücher, 130).

48 Siehe etwa E. Bowles, *Musikleben* (wie Anm. 1), S. 112f. (Abb. 103); Dagmar Hoffmann-Axthelm, »Instrumentensymbolik und Aufführungspraxis. Zum Verhältnis von Symbolik und Realität in der mittelalterlichen Musikanschauung«, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 4 (1980), S. 9–90, insbes. S. 36–38 (mit Taf. 2). Basierend auf diesem materialreichen Aufsatz hat das »Hausbuch der Cerruti« eine zusätzliche Popularisierung durch Hartmut Möller erfahren: »Die modernen Musiker des 14. Jahrhunderts«, in: *Funkkolleg Musikgeschichte. Europäische Musik vom 12.–20. Jahrhundert*, hrsg. vom Deutschen Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen, Weinheim und Basel 1987, Studienbegleitbrief 2, S. 46–100, insbes. S. 93–95 (mit Abb. 10). Die jüngere kunsthistorische

Illustrationen geboten: Die eine entstammt dem in etwa zeitgleichen, die Vorlage vereinfachenden Exemplar der Biblioteca Casanatense in Rom (siehe Abbildung 6),<sup>49</sup> die andere einer in der bisherigen Forschung fast völlig vernachlässigten Kopie mit zweisprachigen deutsch-lateinischen Überschriften und Erläuterungen, die aus dem trecentesken Vorbild selbst die in einem oberrheinischen Kontext wahrlich exterritorial anmutende Ziborienarchitektur getreulich übernimmt und als ein Bindeglied bereits in das spätere 15. Jahrhundert fungieren kann (siehe Abbildung 7).<sup>50</sup>

Forschung lokalisiert demgegenüber die Bilder-*Tacuinum* im Umfeld der Visconti in Mailand, wofür – neben stilistischen Affinitäten zum Werk des unter anderem für Giangaleazzo Visconti tätigen Giovannino de' Grassi – insbesondere die Erstbesitzerin des mutmaßlich ältesten Exemplars (siehe Anm. 59), Verde Visconti, gleichsam als Kronzeugin fungiert und so in der seit Julius von Schlosser, »Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts«, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 16 (1895), S. 144–230, geradezu klassischen Diskussion Veneto vs. Lombardei das Pendel zugunsten der letztgenannten Option ausschlagen lässt. Im Falle des Cod. Ser. n. 2644 macht Cathleen Hoeniger, gestützt auf heraldische Beobachtungen von Gino Barbieri, sogar die enge Beziehungen zum Visconti-Hof unterhaltende Paduaner Familie der Speroni (anstelle der Veroneser Cerruti) als Erstbesitzerin plausibel, bevor der Codex dann in den Besitz Bischof Georgs von Liechtenstein überging: »The illuminated ›Tacuinum sanitatis‹ manuscripts from Northern Italy, ca. 1380–1400: sources, patrons, and the creation of a new pictorial genre«, in: *Visualizing medieval medicine and natural history, 1200–1550*, hrsg. von Jean A. Givens, Karen M. Reeds und Alain Touwaide, Aldershot 2006 (AVISTA Studies in the History of Medieval Technology, Science and Art, 5), S. 51–81, insbes. S. 61. Siehe ferner Vera Segre, »Il Tacuinum sanitatis di Verde Visconti e la miniatura milanese di fine Trecento«, in: *Arte cristiana* 88 (2000), S. 375–390; Florence Moly, »Il ›Tacuinum sanitatis‹ alla corte dei Visconti. Un testo arabo fra manuale medico e oggetto di curiosità«, in: *Islamic artefacts in the Mediterranean world. Trade, gift exchange and artistic transfer*, hrsg. von Catarina Schmidt Arcangeli und Gerhard Wolf, Venedig 2011 (Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut, 15), S. 195–204. Zurecht hatte bereits F. Alberto Gallo, *Music in the castle. Troubadours, books, and orators in Italian courts of the thirteenth, fourteenth, and fifteenth centuries*, Chicago und London 1995, S. 47–67 (Kapitel 2, »The Visconti Library«), insbes. S. 64–67 (mit Abb. 1–6) die *Tacuinum*-Illustrationen in diesen Kontext gerückt.

49 Rom, Biblioteca Casanatense, Ms. 4182, S. CCIII. Faksimilia: *Theatrum Sanitatis. Codice 4182 della R. Biblioteca Casanatense*, 2 Bde., Rom 1940; *Theatrum Sanitatis di Ububchaym de Baldach. Cod. 4182 della Biblioteca Casanatense di Roma*, hrsg. von Adalberto Pazzini, Emma Pirani und Mario Salmi, Parma 1970. Siehe auch A. Gallo, *Music in the castle* (wie Anm. 48), Abb. 4. Gegenüber der Vorlage trägt das aufgeschlagene Chorbuch ein klar erkennbares Incipit: »Gaudemus omnes in D(omi)no«.

50 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 9333, fol. 101<sup>r</sup> (überschrieben mit »Cantus« sowie »Gsannge«). Hierzu bisher lediglich Otto Pächt, »Eine wiedergefundene Tacuinum-Sanitatis-Handschrift«, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. F., 3/4 (1952/53), S. 172–180.



Abbildung 6: *Tacuinum sanitatis*, »Cantus«. Rom, Biblioteca Casanatense, Ms. 4182, S. CCIII (nach *Theatrum Sanitatis*, wie Anm. 49)

Die dem Abschnitt »Cantus« beigefügte Illustration des *Tacuinum sanitatis* erlaubt zwei Zugangsweisen. (1) Ohne weiteres lässt sie sich als Unterrichtssituation einer Chorschola in sakralem Ambiente begreifen: Zwei erwachsene Kleriker leiten die ihnen anvertrauten Knäblein in einer Mischung aus spiritueller Eintracht und der aus der Beachtung der Intervallproportionen



Abbildung 7:  
*Tacuinum sanitatis*, »Cantus.  
Gsanng«. Paris,  
Bibliothèque nationale de France,  
Ms. lat. 9333, fol.  
101<sup>r</sup> (Foto: BnF)

resultierenden »Übereinstimmung«<sup>51</sup> zum korrekten Gesangsvortrag an, womit zugleich eine Vorbereitung auf den Chor- und Altardienst vorliegt.<sup>52</sup> (2) Zugleich erlaubt die Darstellung, wie anderenorts darzulegen ist,<sup>53</sup> ein

51 »Concordari« ist ein Schlüsselbegriff des in den Bilder-*Tacuin*a auf ein Minimum verknüpften Begleittextes (»Cantus. Natura: concordari voces ystromentorum sonis, quorum non sunt usus«: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 2644, fol. 103<sup>r</sup>). Gemeint ist dabei die »Übereinstimmung« mit den als Richtschnur begriffenen, selbst jedoch nicht gespielten Instrumenten, d. h. die korrekte Intonation beim (einstimmigen, unbegleiteten) Gesangsvortrag.

52 Zur Nähe von Chor- und Altardienst und der daraus resultierenden terminologischen Überlappung zwischen »pueri altaris« und »pueri cantores« siehe den Beitrag von Jörg Bölling im vorliegenden Band, S. 93–109.

53 Hierzu künftig Björn R. Tammen, »Anverwandlungen vokaler Mehrstimmigkeit im Bild und durch das Bild: drei Fallbeispiele aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts«, in: *Prozesse und Praktiken der Aneignung musikalischer Repertoires in Zentraleuropa, ca. 1420–1450*, hrsg.

Verständnis als Prototyp einer gemischtaltrigen, durchaus auch zur Mehrstimmigkeit befähigten oberitalienischen Kapelle, die sich – einmal visualisiert und zu den Notwendigkeiten einer gesunden Lebensführung gezählt – zur Verbreitung und Aneignung in anderen Kontexten anempfiehlt, im Großen wie im Kleinen.

»Fürsorglich liegt die Hand der Erwachsenen auf den Schultern der Kinder; offensichtlich wollen sie ihre Schutzbefohlenen sicher durch die Schwierigkeiten der Chormelodie [recte: Chormelodie] begleiten« – so Dagmar Hoffmann-Axthelm in ihrer nicht zu Unrecht auf den geradezu familiären Charakter der Szene abhebenden Beschreibung.<sup>54</sup> Ein wichtiges Detail hat sie dabei übersehen bzw. unzulässigerweise vereinfacht: Während der links, näher am Altar stehende Kleriker mit seiner freien rechten Hand gerade den Codex umblättert – seine Linke liegt auf der Schulter des vor ihm stehenden Knaben (Rom, Biblioteca Casanatense, Ms. 4182, sowie Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 2644) bzw. ist im Zeigegestus erhoben (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 9333) –, berührt sein rechts stehender Kollege den Kopf des ihm zugeordneten Knaben. Damit wird, wie oben bereits angedeutet, eine archaische Praxis des Handauflegens, wie sie zuvörderst bei der Taufe, aber auch in anderen Weiheakten sowie Übertragungsritualen seit dem frühen Christentum vollzogen wurde,<sup>55</sup> evoziert. Zugleich eröffnet sich für unseren Gestus ein weites Feld zusätzlicher Bedeutungsnuancen, das die für die Sängerknaben und damit eine künftige Elite von Sänger-Komponisten symbolträchtige Initiation ebenso einschließt wie die Wissensübertragung im Unterricht bzw. in und durch kirchenmusikalische Praxis. Dieses Detail wird im römischen Exemplar der Biblioteca Casanatense getreulich übernommen, kehrt aber auch in dem viel späteren, bereits in seinem vierteiligen schachbrettartigen Layout einer anderen Tradition folgenden Cod. 2396 der Österreichischen

von Alexander Rausch und Björn R. Tammen, Wien in Vorbereitung (Musik – Identität – Raum; Wiener Beiträge zur Musikwissenschaft).

54 D. Hoffmann-Axthelm, Instrumentensymbolik (wie Anm. 48), S. 36. Allein in Anbetracht der Herkunft vieler Sängerknaben als Waisen- oder Findelkinder, die in den Märitzen nicht nur eine Ausbildungsstätte mit der Option auf sozialen Aufstieg, sondern auch eine Art Familienersatz finden konnten (K. Hortschansky, Musikleben, wie Anm. 19, S. 69), ist dies ein nicht unwesentlicher Aspekt.

55 Siehe Lucien de Bruyne, »L'imposition des mains dans l'art chrétien ancien«, in: *Rivista di Archeologia Cristiana* 20 (1943), S. 113–278; Oskar Holl, »Handgebärden«, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von Engelbert Kirschbaum, Bd. 2, Rom 1970, Sp. 214–216. Zur Schlüsselstellung des Handauflegens auf das Haupt des neuen Christenmenschen als Teil des Taufritus siehe auch J.-Cl. Schmitt, Logik der Gesten (wie Anm. 18), S. 309f.

Nationalbibliothek wieder<sup>56</sup> – dort in kompakter, dreireihiger Staffe­lung der Sän­ger mit separater, rechts neben dem Pult (mit Chorbuch) stehender Meisterfigur (siehe Abbildung 8).

Die Frage nach einer möglichen Bedeutung der vor dem Oberkörper ver­schränkten Arme – ein Gestus, den so übrigen nicht nur die Knaben des »Cantus«-Bildes, sondern auch ein erwachsener Sän­ger in der thematisch komplementären Illustration zum Kapitel »Organare cantum vel sonare« an den Tag legt<sup>57</sup> – muss vorerst unbeantwortet bleiben.<sup>58</sup> Rein funktional betrachtet, wird hierdurch die Bewegungsfreiheit beim Singen – sei es eigenständiges Mensurieren oder freieres Gestikulieren – eingeschränkt, was unter den restriktiven Vorzeichen einer Disziplinierung des Körpers allenfalls in Hinblick auf die Knaben, nicht hingegen den Erwachsenen sinnvoll erschiene.

Nicht unerwähnt bleibe in diesem Überblick, dass das unter den bebilderten *Tacuinum* mutmaßlich älteste, möglicherweise bereits um 1380 entstandene Exemplar<sup>59</sup> für »Cantus« eine ganz andere Konstellation vorsieht (siehe

56 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2396, fol. 34<sup>r</sup> (Venedig bzw. Veneto, Ende 15. Jahrhundert). Faksimile: *Tacuinum sanitatis. Vollständige Faksimileausgabe im Originalformat des Codex 2396 der Österreichischen Nationalbibliothek*, Kommentar: Joachim Rössl und Heinrich Konrad, 2 Bde., Graz 1984 (Codices selecti, 78/78\*); siehe auch *Das Buch vom gesunden Leben. Die Gesundheitstabellen des Ibn Butlan in der illustrierten deutschen Übertragung des Michael Herr. Mit 32 getreuen Farbwiedergaben aus dem Tacuinum sanitatis Codex Vindobonensis 2396*, hrsg. von Hans Zotter, Graz 1988 sowie das Digitalisat der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (ÖNB-HANNA-Katalog, Bild 75). Unter den bebilderten *Tacuinum* handelt es sich mit insgesamt 294 Abschnitten um jenes mit der größten Kapitel- und Bildzahl.

57 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 2644, fol. 103<sup>v</sup>: auf Fiedel und Orgelportativ instrumental begleiteter Gesang. Siehe D. Hoffmann-Axthelm, Instrumentensymbolik (wie Anm. 48), S. 50–54 (mit Taf. 3); M. Clouzot, Images de musiciens (wie Anm. 21), S. 258.

58 Dass ein zweieinhalb Jahrhunderte jüngerer, vom Geist des Rationalismus durchdrungenes Lehrwerk zur »Sprache der Hände« einen vergleichbaren Gestus mit der Bedeutung »Un­­tätigkeit« bzw. »Müßiggang« belegt (John Bulwer, *Chirologia: or the Natural Language of the Hand and Chironomia: or the Art of Manual Rhetoric*, London 1644, Tabelle, Buchstabe I: »Otio indulgeo«; J. Stevens, Hands, Music, and Meaning, wie Anm. 14, S. 99, Abb. 16), sei hier nur der Vollständigkeit halber angeführt; ein adäquater Verständnishorizont für die *Tacuinum*-Miniaturen eröffnet sich damit wohl kaum.

59 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. n. a. 1673, fol. 85<sup>v</sup>. Faksimileausgabe: *Il Tacuinum Sanitatis della Biblioteca Nazionale di Parigi*, hrsg. von Elena Berti Toesca, Bergamo 1937; A. Gallo, Music in the castle (wie Anm. 48), Abb. 1. Für dieses »incunabolo di gusto cortese« (Luisa Cogliati Arano, *Tacuinum Sanitatis*, Mailand 1973, S. 35–43, Kapitel­überschrift) ergibt sich bereits über Verde Visconti als Erstbesitzerin ein Bezug zum Hof der Visconti; siehe C. Hoener, Tacuinum sanitatis manuscripts (wie Anm. 48), S. 61.

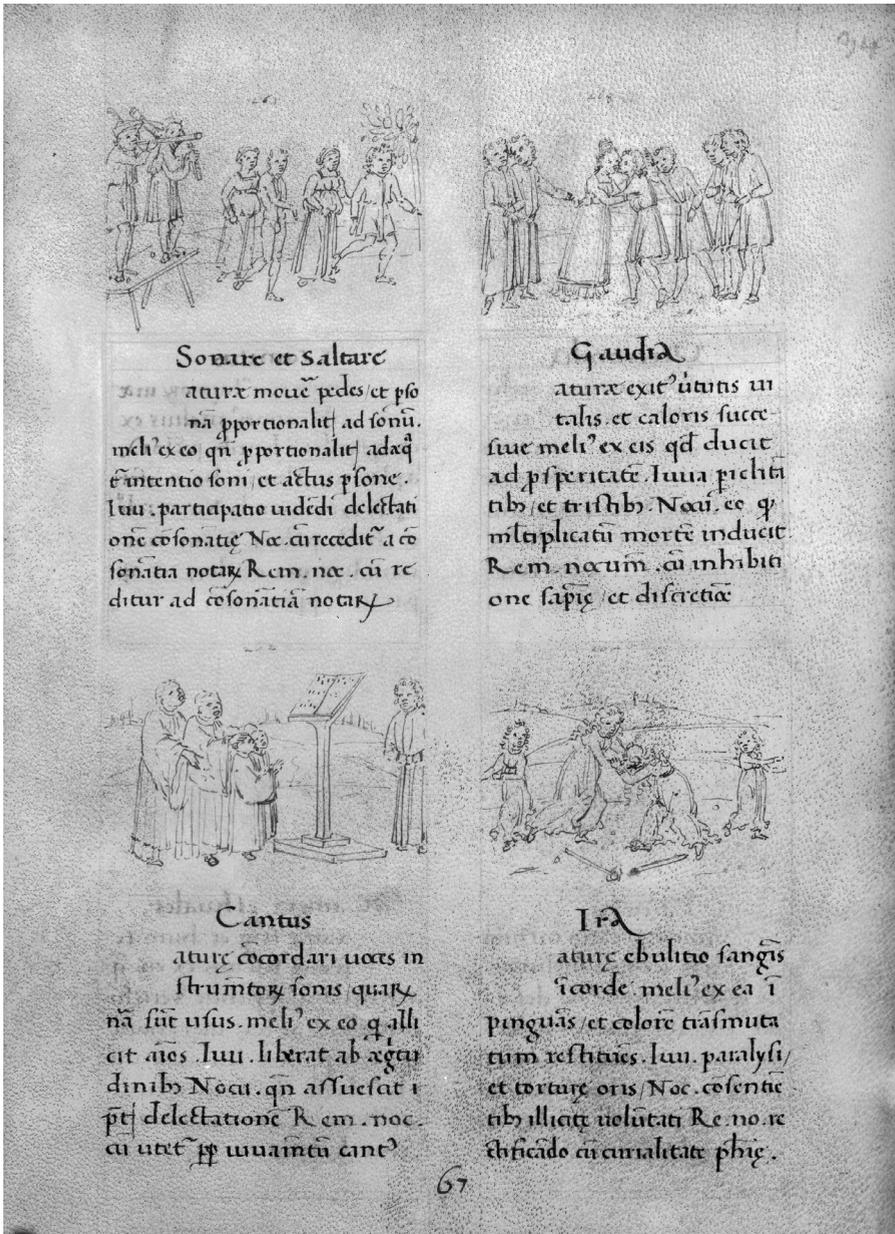


Abbildung 8: *Tacuinum sanitatis*, »Sonare et saltare«, »Cantus«, »Gaudia« und »Ira«. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2396, fol. 34<sup>r</sup> (Foto: Bildarchiv, ÖNB Wien)



an einen Gesangsvortrag in höfischem Kontext denken,<sup>60</sup> sondern auch an die Überantwortung zweier für tauglich befundener Knaben in königliche Dienste nach vorangegangener Präsentation des wertvollen Stimmenmaterials. Für ein derartiges Verständnis der Sängerknaben als ›Ware‹ (de facto ein Luxusgut) könnte auch das große Gewicht merkantiler Themen innerhalb der Bildfindungen des *Tacuinum* sprechen; dass hier, auf fol. 85<sup>v</sup> der Pariser Handschrift, zum ersten Mal überhaupt innerhalb der Bilderfolge ein König dargestellt ist, verweist im übrigen auf das besondere Interesse fürstlicher und speziell königlicher Hofhaltungen am Knabengesang und den hierzu getroffenen Rekrutierungsmaßnahmen (siehe Anmerkung 44).

Nur der Vollständigkeit halber sei schließlich noch auf die gedruckte lateinische Ausgabe des *Tacuinum* Johannes Schotts von 1531 verwiesen,<sup>61</sup> dessen Illustration unzweideutig ein Verständnis des Bildgegenstands im Sinne der Mehrstimmigkeit bezeugt. Die am unteren Rand der entsprechenden Seite verlaufende Motivsequenz zu insgesamt sieben Kategorien sieht für »Cantus« drei erwachsene Sänger, geschart um ein großes Chorbuch (oder querformatiges Einzelblatt bzw. Tafel?) mit angedeuteter Mensuralnotation (zwei Systeme in partiturähnlicher Anordnung), vor, gefolgt von einem Orgelspieler am Positiv (»Organum«) sowie einem hüpfenden Kalkanten, angetan mit Wams und eng anliegenden Beinlingen, der zugleich den Tanz (»Saltus«) illustriert. Die Inklusion von Sängerknaben dürfte in diesem Rahmen allein aus Platzgründen unzweckmäßig gewesen sein.

#### Körperlich vermittelte amicitia oder stolzer Identitätsausweis einer Domkapelle? Zu Luca della Robbias Cantoria-Reliefs

Die Hand auf der Schulter ist – so unbestritten ihr aufführungspraktischer Nutzen und ihr repräsentatives Gewicht auch sein mag – vor allem eines: körperliche Berührung. Diese zumal im Sakralraum nicht unproblematische Dimension, die für einen unbefangenen modernen Betrachter womöglich sogar das augenfälligste Moment überhaupt darstellt, soll abschließend an-

60 Siehe Léopold Delisle, Rezension zu J. Schlosser, Veronesisches Bilderbuch (wie Anm. 48), in: *Journal des Savants* 1896, S. 518–540: S. 528 (»Un maître fait chanter deux jeunes garçons devant un roi assis...«).

61 *Tacuinum sanitatis Elluschasem Elimithar medici de Baldath, De sex rebus non naturalibus, earum naturis, operationibus, & rectificationibus, publico omnium usui, conservandae sanitatis, recens exarati ...*, Straßburg 1531 (21535), S. 99. Mikrofiche-Edition: *Bibliotheca Palatina: Druckschriften*, hrsg. von Leonard Boyle und Elmar Mittler, München 1994, Fiche H.1240–1241.

hand eines ebenso bekannten wie spektakulären Bildwerks aus dem frühen Quattrocento beleuchtet werden: Luca della Robbias so genannten Cantoria-Reliefs – Teil einer kurz vor Vollendung der Florentiner Domkuppel lancierten Ausstattungskampagne, im ursprünglichen Zustand über der nördlichen Sakristeitür als Verkleidung einer der beiden Orgeltribünen angebracht (heute: Museo dell'Opera del Duomo).<sup>62</sup> Speziell die zwei Seitentafeln mit ihren Reliefbildern kindlich-jugendlicher Sänger (siehe die Abbildungen 10 und 11) erlauben es, wie kaum ein zweites Beispiel, gleich drei für unser Thema bestimmende Vektoren, die hier schlagwortartig mit den Begriffen Körperlichkeit, Institution und Gruppenidentität belegt seien, engzuführen.

Als Visualisierungen der eröffnenden und beschließenden Alleluia-Rufe des 150. Psalmes vermitteln Della Robbias Reliefs vorderhand einen Teil der übergeordneten Programmidee.<sup>63</sup> Und doch werden hier die unter insgesamt zwölf teils kindlichen, teils jugendlich-heranwachsenden Sängern ausgetauschten Berührungen – sowohl das Armauflegen unter gleichaltrigen Jugendlichen als auch die Hand auf der Schulter jüngerer Sängerknaben – derart plakativ inszeniert, dass man kaum zu entscheiden vermag, was Hauptsache und was bloße Zutat ist: der Psalm-Bezug oder die Apotheose dieser in freundschaftlicher Zuneigung einander verbundenen Sänger.

Kongenial und in einem bei aller Idealisierung verblüffenden Detailrealismus<sup>64</sup> hat es Luca della Robbia verstanden, in der Gestaltung seiner

62 Exzellentes Bildmaterial in: *Florentinische Bildhauer des Quattrocento*, Einführung: François Gebelin, Berlin 1939 (Die Sammlung Parthenon), Taf. X/XI; Joachim Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, Bd. 1: *Donatello und seine Zeit*, München 1990, Taf. 162–164. Gesamtansicht: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts* (wie Anm. 19), Bd. 2, S. 303. Beginn der Arbeiten vermutlich 1431, Vollendung bzw. Anbringung sämtlicher Reliefs im August 1438; die Sängerreliefs dürften jedoch bereits vier Jahre zuvor, im August 1434 fertiggestellt worden sein, siehe J. Poeschke, *Skulptur der Renaissance*, S. 125f. (Dokumentation), sowie Andrea Niehaus, *Florentiner Reliefkunst von Brunelleschi bis Michelangelo*, München 1998 (Kunstwissenschaftliche Studien, 73), S. 128–130. Speziell die Sängerreliefs bespricht Robert L. Mode, »Adolescent ›confratelli‹ and the ›cantoria‹ of Luca della Robbia«, in: *The Art Bulletin* 68 (1986), S. 67–71. Für die korrespondierende Orgeltribüne der Südseite gestaltete Donatello seinen Fries frenetisch tanzender Putti; siehe Franca Trinchieri Camiz, »Biblical music and dance through Renaissance eyes«, in: *Art and Music in the Early Modern Period. Essays in Honor of Franca Trinchieri Camiz*, hrsg. von Katherine A. McIver, Aldershot 2003, S. 367–375.

63 Dass diese im heutigen Zustand in der auf zwei Register der Hauptansichtsseite verteilten Inschrift, welche die eigentlichen Psalmverse zitiert, fehlen, ist hierbei zu vernachlässigen.

64 Im Rahmen der Münsteraner Konferenz konnte dies am 1. Juli 2011 in der glücklichen Aufeinanderfolge von Gesprächskonzert (Knabenchor Pfullingen, Leitung: Alfred Gross) und Vortrag sozusagen am lebendigen Studienobjekt erfahren werden – ein genuin menschlicher Referenzpunkt, den man speziell in der älteren Musikikonographie allzu

Sängerindividuen einen unglaublichen Reichtum an Ausdrucksmodi zu vermitteln. Einer Differenzierung der Reliefebenen korrespondieren hierbei Feinabstufungen zwischen verschiedenen Aktions- bzw. Kontemplationsebenen: träumerisch-versonnene Haltung, Neugierde, Begeisterung, Hingabe, beherrschte Stellung usw. Und welch ein Reichtum an Sekundärmotiven: Als gelte es, auf der rechten Tafel (siehe Abbildung 10) den Rotulus als



Abbildung 10: Luca della Robbia, Cantoria-Seitenrelief (rechts). Florenz, S. Maria del Fiore, Museo dell'Opera (nach Florentinische Bildhauer, wie Anm. 62, Taf. X), Ausschnitt

leicht aus den Augen verliert. Bereits der Kunsttheoretiker Giorgio Vasari rühmt in seiner Beschreibung der Reliefkunst Luca della Robbias, man könne noch vom Boden aus, im Abstand von 16 Fuß, auf den Seitentafeln u. a. die »angeschwollene[n] Kehle[n] der Sänge[r]« und den »Handschlag des Dirigenten« erkennen (»che ancora si alto da terra sedici braccia, si scorge il gonfiar della gola di chi canta, il battere delle mani da chi regge la musica in sulle spalle de' minori«; zit. nach A. Niehaus, Florentiner Reliefkunst, wie Anm. 62, S. 230, Anm. 609).

Trägermotiv in der Horizontalen zu zelebrieren, sind die Hauptfiguren dreier Jugendlicher durch mehrfache Armverschränkung miteinander verbunden. Zudem ist der Betrachter geradezu dazu aufgefordert, die variantenreichen Fingerstellungen nicht allein im Sinne des Mensurierens, sondern durchaus auch einer »nobile sprezzatura« optisch gleichsam abzutasten und den einzelnen Sängern zuzuordnen.

Zu einer besonderen Verdichtung der Handmotive kommt es auf der linken Tafel (siehe Abbildung 11) in einer Zone rund um das Chorbuch und die mensurierende Linke des Dirigenten, der, im flachen Relief wiedergegeben, einer anderen, distanzierteren Realitätsebene anzugehören scheint. Nur bei genauerem Hinsehen erkennt man, dass bei dem vorderen Knaben die Hand des zugehörigen Hintermannes keineswegs auf der Schulter liegt, sondern durch die Locken desselben fährt! Hier lediglich mensurierende Hände be-



Abbildung 11: Luca della Robbia, Cantoria-Seitenrelief (links). Florenz, S. Maria del Fiore, Museo dell'Opera (nach Florentinische Bildhauer, wie Anm. 62, Taf. XI), Ausschnitt

schreiben zu wollen,<sup>65</sup> wäre geradezu grotesk, erscheint jedenfalls denkbar ungeeignet, den emotionalen wie sinnlichen Überschuss dieser Darstellungen aufzufangen.

Doch wie verträgt sich all dies mit dem Sakralraum als Anbringungsort der Cantoria-Reliefs? Anders als die Hand Jesu auf der Schulter seines Lieblingsjüngers in der Ikonographie des Letzten Abendmahls oder, hiervon mittelbar abzuleiten, der Imagination dieser denkbar keuschen Berührung in den seit dem späten 13. Jahrhundert speziell im Kontext oberrheinischer Frauenklöster dokumentierten Andachtsbildern der Christus-Johannes-Minne,<sup>66</sup> die im übrigen den Blick auf eine unter zwei Männern ausgetauschte Zärtlichkeit aus genuin weiblicher Perspektive vermitteln, sind derartige Gesten im Chorraum alles andere als eine spirituelle Angelegenheit, sondern als reale und damit auch körperlich erfahrbare Berührung unter Sängern männlichen Geschlechts zu ›begreifen‹. (Ob man diese nun in Richtung auf die Christus-Johannes-Minne sublimieren darf, zumal sich das Verhältnis zwischen Erwachsenen und Sängerknaben im Einzelfall durchaus als eine analoge Meister-Schüler-Beziehung begreifen lässt, entzieht sich mangels aussagekräftiger Quellen unserer Kenntnis.)

Mindestens ebenso ›fragwürdig‹ (im besten Sinne des Wortes) ist die Umarmung unter gleichaltrigen Männern bzw. Jugendlichen allein aufgrund des bereits in den Illustrationen zum Hohen Lied Salomonis beschlossenen erotischen Potentials;<sup>67</sup> dieses wurde bereits seit dem 13. Jahrhundert auch für profane Darstellungen genutzt<sup>68</sup> und kann erst recht für

65 So J. Smits van Waesberghe, *Singen und Dirigieren* (wie Anm. 10), S. 1347.

66 Hierzu Michael Camille, *Die Kunst der Liebe im Mittelalter*, (engl. New York 1998), Köln 2000, S. 128f. (mit Abb. 113); Esther P. Wipfler, »›Amicitia‹ in der Kunst des Mittelalters. Die Personifikation und ihre Rezeption«, in: *Freundschaft. Motive und Bedeutungen*, hrsg. von Sibylle Appuhn-Radtke und Esther P. Wipfler, München 2006 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München, 19), S. 155–179: S. 161f.

67 Die liebevolle Zuwendung zwischen sponsus und sponsa – symbolischer Ausdruck einer spirituellen Vereinigung – findet ihr zentrales Moment in der Umarmung gemäß *Canticum canticorum* 2,6 (›leva eius sub capite meo et dextera illius amplexabitur me‹; in Martin Luthers Übersetzung 1545: »seine Linke liegt unter meinem Haupte, und seine Rechte herzt mich‹). Dieses amplexabitur-Motiv wird beispielsweise in der Titelmminiatur zum Hoheliedkommentar des Honorius Augustodunensis in einer Handschrift des 12. Jahrhunderts aufgegriffen: München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4550, fol. 1<sup>v</sup>; siehe Markus Müller, *Minnebilder. Französische Minnedarstellungen des 13. und 14. Jahrhunderts*, Köln 1996 (Pictura et Poesis: Interdisziplinäre Studien zum Verhältnis von Literatur und Kunst, 7), Abb. 9.

68 Ebda., insbes. S. 12–20 (›Prozesse des Motivtransfers. Die Nutzung sakraler Bildmuster für mittelalterliche Minnedarstellungen‹); siehe auch die im Codex Montpellier enthaltene

spätere Zeiten, unabhängig von Alter und Geschlecht der dargestellten Figuren (durchaus auch mit der Option auf Wiedergabe gleichgeschlechtlicher Liebespaare<sup>69</sup>) kaum ausgeblendet werden. Selbst das auf den ersten Blick so unverfänglich anmutende Frontispiz zu Andrea Anticos *Canzoni Nove* von 1510 (siehe Abbildung 12), das den vierstimmigen A-cappella-Vortrag einer Frottola mit dem zeitüblichen Arsenal an Berührungsmotiven zu dokumentieren scheint<sup>70</sup> – der hübsche gelockte Jüngling vorne links dürfte hierbei,

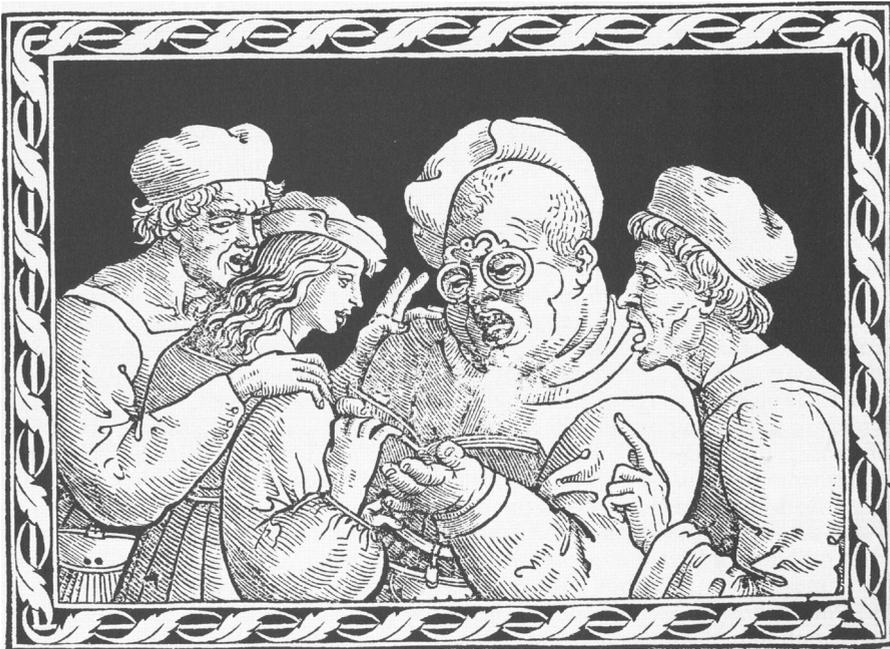


Abbildung 12: Andrea Antico, *Canzoni Nove*, Rom 1510, Frontispiz, Holzschnitt (nach Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts, wie Anm. 19, Bd. 2, S. 454)

Initialminiatur zu einer Motette des Pierre de la Croix (F-MOf, H.196, fol. 270<sup>r</sup>): M. Camille, Die Kunst der Liebe (wie Anm. 66), S. 100f., mit Abb. 85.

- 69 Ein ungewöhnlich explizites Beispiel hierfür bei Ulrich Pfisterer, »Freundschaftsbilder – Liebesbilder. Zum visuellen Code männlicher Passionen in der Renaissance«, in: Freundschaft: Motive und Bedeutungen (wie Anm. 66), S. 239–259: S. 245 und 247 (Abb. 4) mit einem auf den 9. April 1506 datierten Holzschnitt Marcantonio Raimondis.
- 70 Vgl. Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts (wie Anm. 19), Bd. 2, S. 454 (mit Abb.): »die ausgestreckten Finger, die das Mensurschlagen andeuten, und das gegenseitige Umfassen an den Schultern sind aus vielen Bildzeugnissen der Epoche bekannt.«

offenbar noch vor der Mutation, die Diskantstimme übernommen haben –, entpuppt sich bei näherer Betrachtung als doppelbödig. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang erscheint mir ein bisher übersehenes Detail der Blickführung: So schaut der ältere, links stehende Sänger keineswegs auf das Notenheft, sondern, aus den Augenwinkeln heraus, auf die Locken dieses Jünglings, den er bereits umarmt. Die hierdurch insinuierte Begehrlichkeit führt nicht nur zu einem der Altersdifferenz nach ungleichen, sondern auch noch zu einem gleichgeschlechtlichen Paar, worin für ein zeitgenössisches Publikum, das die Anzüglichkeiten mancher Frottolen-Dichtung zu goutieren wusste, eine besondere Pikanterie bestanden haben könnte.<sup>71</sup>

Die bisherige musikwissenschaftliche Forschung hat sich wenig für derlei Interaktion durch Blick und Gestus interessiert. Zugegeben, dazu bedarf es genauer Einzelanalysen und eines Gespürs für Nuancen der Bildgestaltung, selbst wenn man bei der Interpretation derartiger Befunde Gefahr läuft, das ein oder andere Mal über das Ziel hinauszuschießen. In einer »zutiefst ›homosozial‹ ausgerichteten Gesellschaft« wie jener der italienischen und speziell der Florentiner Renaissance, mit fließenden Übergängen zwischen *amicitia* und *amor*, zwischen platonischer Freundschaft und sinnlicher Liebe,<sup>72</sup> tut man sich mit einer Erklärung für das von Luca della Robbia so eindringlich aufgefächerte Arsenal der Berührungen ausgesprochen schwer. Eine sichere Deutung ist ebensowenig möglich wie im Falle einer durchaus prototypischen Zeichnung in dem um 1390 angelegten Skizzenbuch des Giovannino de' Grassi,<sup>73</sup> die über dasjenige an Zärtlichkeiten unter gleichaltrigen erwachsenen Sängern, was die wenig älteren oder zeitgleich in Frankreich entstandenen Miniaturen einiger der Machaut-Handschriften bieten,<sup>74</sup> bei weitem hinausgeht.

Was bleibt, ist für sich genommen bereits ein ungemein faszinierender Beitrag zum Thema der *amicitia* und seinen für das Spätmittelalter bisher

71 In diesem Sinne trägt Anticos Holzschnitt zu dem populären Genre ›ungleicher‹ Paare bei – seien diese nun biblisch (z. B. Loth und seine Töchter) oder außerbiblisch (z. B. Aristoteles und Phyllis) motiviert.

72 U. Pfisterer, Freundschaftsbilder (wie Anm. 69), S. 240.

73 Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Ms. Cassaf. 1.21 [D.VII.14], fol. 5<sup>v</sup>. E. Bowles, Musikleben (wie Anm. 1), S. 102f., Abb. 87; A. Gallo, Music in the castle (wie Anm. 48), Abb. 7.

74 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 1584, fol. 414<sup>v</sup>, und Ms. fr. 9221, fol. 16<sup>r</sup>; *Die Musik des Mittelalters*, hrsg. von Hartmut Möller und Rudolf Stephan, Laaber 1991 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 2), S. 361 (mit Abb.).

nur punktuell aufgearbeiteten Bildzeugnissen.<sup>75</sup> Fragt man jedoch im vorliegenden Fall nach dem Verhältnis zwischen der Visualisierung und ihren konkreten institutionellen Gegebenheiten – selbst auf die Gefahr hin, in eine auf bloße Widerspiegelung zielende Realismusfalle zu tappen –, steht man zweifelsohne vor einem Problem: Sollten tatsächlich die Sängerreiefs, die man so gern auf moderne mehrstimmige Kapellpraxis beziehen und aus dieser heraus erklären möchte, bereits im August 1434 vollendet worden sein (nach Vorplanungen und Auftragserteilung 1431/32; siehe Anmerkung 62), geschah dies unabhängig von jenem kirchenmusikalischen Innovationsschub, der sich für Florenz und die dortige Domkapelle eher zufällig mit der Flucht Papst Eugens IV. von Rom aus nach Florenz ergab – mit den bekannten Konsequenzen wie der Verlagerung einer hier erstmals betriebenen »systematische[n] kuriale[n] Musikpolitik im Hinblick auf mensurale Polyphonie«<sup>76</sup> und Dufays berühmter, für die Domweihe von Santa Maria del Fiore bestimmter Staatsmotette *Nuper rosarum flores* (1436) als ihrem unbestrittenen Höhepunkt.<sup>77</sup> Und so reklamiert Robert Mode, der dieses

75 Zur mittelalterlichen amicitia-Ikonographie siehe E. Wipfler, »Amicitia« (wie Anm. 66), darin auch zum prototypischen Freundschaftspaar des Mittelalters, David und Jonathan (S. 159), und der freilich allenfalls punktuell zu nennenden Bebilderung, die das Thema in den bebilderten Aristoteles-Handschriften gefunden hat (S. 158). Dass im amicitia-Kapitel der *Ethik* in der für König Karl V. von Frankreich angefertigten Übersetzung durch Nicole Oresme (1372) die Dimension körperlicher Berührung ungenutzt bleibt – für die Kategorie »lustvoller«, auf das beiderseitige Vergnügen zielender Freundschaft (»Amiste pour delectacion«) ist ein gemischt vokal-instrumentales Duo (Guiterne, Rotulus) vorgesehen, die »tugendhafte Freundschaft« (»Amiste selon vertu«) repräsentieren zwei einander gegenüberstehende, »im Wechselgesang oder gleichzeitig singende Mönche«, jeweils mit eigenem kleinen Buch (Den Haag, Museum Meermanno, Ms. 10.D.1; hierzu E. Bowles, *Musikleben*, wie Anm. 1, S. 180f. mit Abb. 111; siehe auch Claire Richter Sherman, *Imaging Aristotle. Verbal and Visual Representation in Fourteenth-Century France*, Berkeley 1995, S. 141–152) –, sei hier nur am Rande vermerkt; als Illustration abstrakter Konzepte innerhalb eines sehr speziellen philosophischen Kontextes, spricht dies jedenfalls nicht gegen ein konkreteres zwischenmenschliches amicitia-Verständnis im Falle der Florentiner Reliefs.

76 Hierin besteht das besondere musikgeschichtliche Verdienst seines Pontifikats, siehe Laurenz Lütteken, »Dufay, Guillaume«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., Personenteil, Bd. 5, Kassel und Stuttgart 2001, Sp. 1510–1550: Sp. 1512. – Eugen IV., der am 4. Juni 1434 aus Rom geflohen war, kam am 23. Juni in Florenz an, wo er zunächst bis zum Frühjahr 1436 blieb; siehe Peter Gülke, *Guillaume Du Fay: Musik des 15. Jahrhunderts*, Stuttgart und Kassel 2003, S. 184.

77 Siehe zuletzt ebda., insbes. S. 194–209. Zu den flankierenden Maßnahmen ist die Reform der Kathedralschule durch Einrichtung einer »scuola Eugeniana« zu rechnen; hierzu R. Mode, *Adolescent »confratelli«* (wie Anm. 62), S. 68f.; Reinhard Strohm, *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge 1993, S. 586.

Dilemma klar benennt, mit den bruderschaftlich organisierten, Psalmen und Hymnen zu Sonn- und Feiertagen singenden »adolescent ›confratelli««, wie sie für Florenz seit dem frühen 15. Jahrhundert dokumentiert sind, ein in der Einstimmigkeit verwurzeltens Vorbild für Della Robbias Sängerdarstellungen,<sup>78</sup> übersieht freilich die mensurierende Hand des »Dirigenten« (siehe Abbildung 11) und damit in puncto Mehrstimmigkeit ein untrügliches Indiz.<sup>79</sup>

Jenseits einer zwar zufälligen, aber doch in hohem Grade symbolträchtigen (Beinahe-)Koinzidenz zwischen den Cantoria-Reliefs und der Präsenz der päpstlichen Kapellsänger lassen bereits die Planungen für zwei derart aufwändig dekorierte Orgeltribünen – mitsamt dem Auftrag für eine neue Domorgel sowie der Renovierung der alten – als eminente Repräsentationsmaßnahmen für Florenz auf viel weiterreichende kirchenmusikalische Absichten schließen. Nur folgerichtig erscheint es da, wenn just 1438 mit der Einrichtung einer aus vier Sängern bestehenden Kapelle für die Vesper- und Festtagsgottesdienste in Baptisterium bzw. Kathedrale anstelle einer älteren, seit 1407 gültigen Praxis, die lediglich zwei derartige Spezialisten vorgesehen hatte,<sup>80</sup> auf institutioneller Ebene gleichsam eingelöst wird, was kurze Zeit zuvor die Cantoria-Reliefs bereits programmatisch formuliert hatten.

Welche Rückwirkungen all dies auf eine im Umbruch begriffene Institution, ihr Selbstverständnis wie auch ihr Auftreten im öffentlichen Raum haben konnte, entzieht sich unserer Kenntnis; doch warum sollte eine ambitionierte, ihrer Leistungen selbstgewisse Institution wie die Florentiner Domkapelle unter diesen spezifischen Rahmenbedingungen nicht eine starke Gruppenidentität entwickelt und einen entsprechenden Zusammenhalt als Gruppe an den Tag gelegt haben – Hand oder Arm auf der Schulter als dessen sichtbarer Ausdruck inklusive? Auch hätte man danach zu fragen, wie ein solches Bildangebot, einmal in Santa Maria del Fiore installiert, was im August 1438 geschehen sollte, eigentlich in Florenz und darüber hinaus rezipiert wurde: Vermochten es die Reliefs selbst wiederum, den realen

78 R. Mode, ebda.

79 Ebda., S. 71: »What Luca portrayed was no organized vocal ensemble, but rather an eager complement of adolescent choristers. Nor is a choir master even hinted at, as the youths keep time entirely on their own. Finally, a naturalistic rendering of unison chanting is played against bemused expressions of inattention hardly appropriate within a professional choir.«

80 Den diesbezüglichen Wissensstand bilanzieren John Walter Hill (»Florenz, A.III: Das Musikleben in Florenz. 1400 bis 1800«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., Sachteil, Bd. 3, Kassel und Stuttgart 1995, Sp. 521–528) sowie Frank A. d’Accone (»Florence, §1: to 1600«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Aufl., hrsg. von Stanley Sadie, London 2001, Bd. 9, S. 1–3).

Gegebenheiten gleichsam ihren Prägestempel aufzudrücken? Konnten zwei Sängerguppen, wie sie Della Robbia als Abbild oder Idealbild dargestellt hatte, zum Vorbild (piktural, performativ, gruppen- wie identitätsspezifisch) werden und damit eine das ursprünglich Intendierte bei weitem übersteigende Folgegeschichte zeitigen? Gesicherte Antworten hierauf sind kaum möglich, und doch sollte man die beliebte, letztlich aber kurzsichtige Frage nach dem Verhältnis zwischen Bildwerk und Praxis einmal umkehren – und sei es auch nur als Gedankenspiel.<sup>81</sup>

\*

Mit der Hand auf der Schulter wird vermutlich in den letzten Dezennien des 14. Jahrhunderts in Oberitalien ein in der Interaktion der Sänger nicht nur praktikabler, sondern zugleich auch ein für den Sakralraum angemessener und damit tradierungsfähiger Topos geschaffen.<sup>82</sup> Was im ursprünglichen Kontext des *Tacuinum sanitatis* auf das Zusammenwirken von Erwachsenen und Knaben im einstimmigen liturgischen Gesang bezogen war, ließ sich, ohne größere Modifikation, auch auf mehrstimmige Kantoreibilder übertragen. Es bedarf weiterführender Forschungen, ob sich speziell über die oberitalienischen Exemplare des *Tacuinum* nicht auch ein Motivtransfer in den transalpinen Raum zumindest plausibel machen lässt,<sup>83</sup> an deren Ende durchaus auch die Darstellungen im Umfeld Kaiser Maximilians I. stehen könnten – mit entsprechendem Rezeptionspotential.

Ebenso beiläufig, wie die Hand auf der Schulter als Gestus aufgekommen ist, ohne jemals präskriptive Geltung erreicht zu haben,<sup>84</sup> verliert sich ihre

81 Hierzu künftig B. Tammen, *Anverwandlungen* (wie Anm. 53).

82 Womöglich nicht zufällig gehört der Musiktheoretiker Anselmi, der ein körperliches tactus-Verständnis bereits für das frühe 15. Jahrhundert bezeugt (siehe Anm. 8), gleichfalls dem oberitalienischen Raum an.

83 Nicht unwichtig ist in diesem Zusammenhang ein Detail der Provenienzzgeschichte: Bereits im Jahre 1407 geriet das Manuskript Cod. Ser. n. 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek in den Besitz des Trienter Bischofs Georg von Liechtenstein, um von dort aus über weitere Zwischenstufen, darunter auch Herzog Friedrich IV. von Tirol († 1439) aus der Tiroler Nebenlinie der Habsburger, der sie 1410 erbeutet haben dürfte, in die Wiener Hofbibliothek zu gelangen; hierzu siehe Anm. 48 sowie Franz Unterkircher im Kommentar der in Anm. 47 genannten Faksimileausgabe.

84 In dem Sinne etwa, dass Theoretiker in ihren seit dem späten 15. Jahrhundert zunehmend an der musikalischen Praxis ausgerichteten Unterrichtswerken hierzu eigens angeleitet, die Hand auf der Schulter als nützlich anempfahlen oder aber als körperliche Lässlichkeit getadelt hätten, was aber augenscheinlich nicht der Fall gewesen ist, siehe die Quellenauswahl (angeführt von dem in dieser Hinsicht besonders dankbaren Conrad von Zabern,

Spur in den Bildquellen des 16. Jahrhunderts, zumindest was die Kantoreibilder anbelangt. Fast möchte man von einer Verlagerung in den Bereich der »Concerto«-Ikonographie sprechen. Und doch tut sich zwischen der bei vokalen wie vokal-instrumentalen Darbietungen des 16., ja selbst noch des 17. Jahrhunderts schier ubiquitären Variante des amikal über die Schulter gelegten Armes – bei zunehmend erotischen Konnotationen in den nachmaligen Genre- und Sittenbildern – und dem Nicht-Vorhandensein der Hand auf der Schulter in den Kantoreibildern des späteren 16. Jahrhunderts<sup>85</sup> eine merkwürdige Kluft auf; diese irritiert umso mehr, als man zumindest bis zum Stilwandel um 1600 von der Zweckmäßigkeit des Mensurierens bei einem nach wie vor vom tactus bestimmten Repertoire ausgehen und so eigentlich auch auf eine fortgesetzte Bildwürdigkeit der Hand auf der Schulter schließen könnte. Doch genau diese Erwartung wird enttäuscht!

Wie dem auch sei: Eine vermeintlich periphere performative Begleiterscheinung der spätmittelalterlichen Gesangsikonographie trägt in Summe zu einer Neuerkenntnis sängerischer Eliten und den Strategien ihrer Repräsentation nach innen wie nach außen bei – weniger spektakulär vielleicht als die durch biblische und heidnische Präfigurationen überhöhte Inszenierung einer Kantorei im Dreischritt »Erfindung, Bewahrung und Anwendung der kirchlichen Musik« an den Augsburger Orgelflügel<sup>86</sup> oder die auf Gruppenidentität verweisenden Sängergraffiti in der Sixtinischen Kapelle in Rom,<sup>87</sup> deshalb aber nicht weniger aufschlussreich. Einige der für die Hand auf der Schulter genannten Koordinaten mochten in den Maîtresen des 15. und 16. Jahrhunderts als der wohl wichtigsten Erfahrungswelt der Sängerknaben nahtlos ineinander übergegangen sein: gemeinschaftsstiftende,

1474) bei R. Haas, *Aufführungspraxis* (wie Anm. 4), S. 44f., sowie Franz Müller-Heuser, *Vox humana. Ein Beitrag zur Untersuchung der Stimmästhetik des Mittelalters*, Kassel 1997 (Kölner Beiträge zur Musikforschung, 196), Kap. 5.3.4 (Conrad von Zabern) und Kap. 7.7 (gängige »gesangspädagogische« Empfehlungen).

85 Symptomatisch ist etwa das weitgehende Fehlen entsprechender Darstellungen bei W. Salmen, *Musikleben* (wie Anm. 34). Gleiches gilt für die illustrierten Titelseiten früher Musikdrucke, siehe John Grand-Carteret, »Les titres illustrés et l'image au service de la musique«, in: *Rivista Musicale Italiana* 5 (1898), S. 2–63, 225–280; 6 (1899), S. 289–329; 9 (1902), S. 559–635; 11 (1904), S. 1–23, 191–227 (unter gleichem Titel auch separat erschienen: Turin 1904).

86 B. Bushart, *Fuggerkapelle* (wie Anm. 37), S. 245.

87 Klaus Pietschmann, »Die Graffiti auf der Sängerkanzel der Cappella Sistina. Vollständiger Katalog und Dokumentation«, in: *Institutionalisierung als Prozess* (wie Anm. 20), S. 225–273 und CD-ROM; zur übergeordneten Thematik ders., »Repräsentationsformen in der frankoflämischen Musikkultur des 15. und 16. Jahrhunderts: Transfer, Austausch, Akkulturation«, in: *Musiktheorie* 25 (2010), S. 99–115.

womöglich Freundschaften begründende Schulausbildung und alltägliche kirchenmusikalische Praxis, dazu ein elementares Unterrichtsspektrum, das vom Choral über die Kontrapunktlehre bis hin zu den, wenn man so will, Geheimnissen der Komposition reichte. Präsentieren sich Kapellformationen derart geschlossen, von Sänger zu Sänger durch Armbrücken regelrecht verkettet, und werden dergestalt auch noch entsprechend häufig bzw. öffentlichkeitswirksam wiedergegeben, kann dies nicht ohne Rückwirkungen auf die Gruppen selbst und ihre spezifischen Identitätsmuster bleiben. Hinzu kommt ein weiterer Aspekt: In dem Maße, wie seit dem 15. Jahrhundert eine Generationenfolge der Komponisten zur historiographischen Denkfigur avanciert – neben einem der Theorie inhärenten Autoritätsdenken auch durch Sängergebete, Lamentationen sowie die generationenübergreifende Praxis von *imitatio* und *aemulatio* konsolidiert<sup>88</sup> –, scheint mir eine auf die Verbindung der Alten und der Jungen setzende Bildformel, wie sie durch die Hand auf der Schulter bewerkstelligt wird, mehr als nur zweckmäßig zu sein. Nichts könnte dies schöner unterstreichen als die Präsenz gerade dieses Details auch in jenem apokryphen Ockeghem-Porträt, das den »maistre et bon père«<sup>89</sup> in einem entsprechend angelegten Kapellbild einschließt:<sup>90</sup> Von Ockeghem als der bebrillten Zentralfigur ausgehend, legt hier in einer veritablen Verkettung der Generationen ein älterer, offenbar erfahrenerer Sänger dem vor ihm stehenden Jüngeren, der die *Gloria*-Notation im aufgeschlagenen Chorbuch zu »begreifen« sucht, väterlich-fürsorglich die Hand auf die Schulter. Könnte es eine schönere Bildfindung für diese Epoche geben?

88 Hierzu zuletzt *Autorität und Autoritäten in musikalischer Theorie, Komposition und Aufführung*, hrsg. von Laurenz Lütteken und Nicole Schwindt, Kassel 2004 (troja. Jahrbuch für Renaissancemusik, 3); Michele Calella, *Musikalische Autorschaft: Der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Habilitationsschrift Universität Zürich 2003.

89 Guillaume Cretin, *Déploration sur le trépas de Jean Okeghem...*, hrsg. von Ernest Thoinan, Paris 1864, S. 40.

90 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 1537, fol. 58<sup>v</sup> (Illustration zu einem siegreichen »Chant royal« des Nicole Levestu bei dem 1523 in Rouen ausgetragenen Wettbewerb). Abbildungsnachweise (in Auswahl): H. Bessler, *Musik des Mittelalters* (wie Anm. 6), S. 234, Abb. 120; *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts* (wie Anm. 19), S. 34; *Johannes Ockeghem. Actes du XL<sup>e</sup> Colloque international d'études humanistes, Tours, 3–8 février 1997*, hrsg. von Philippe Vendrix, Paris 1998 (Épitome musical, 1), S. 10.