

V&R unipress

Andrea Ammendola / Daniel Glowotz /
Jürgen Heidrich (Hg.)

Polyphone Messen im 15. und 16. Jahrhundert

Funktion, Kontext, Symbol

Mit 30 Abbildungen und einer Audio-CD

V&R unipress

© V&R unipress GmbH, Göttingen



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-89971-822-5

ISBN 978-3-86234-822-0 (E-Book)

Dieser Band ist im Sonderforschungsbereich 496 »Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme vom Mittelalter bis zur Französischen Revolution« an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster entstanden und wurde auf seine Veranlassung unter Verwendung der ihm von der Deutschen Forschungsgemeinschaft zur Verfügung gestellten Mittel gedruckt.

© 2012, V&R unipress in Göttingen / www.vr-unipress.de

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Printed in Germany.

Titelbild: Anon. Messe des heiligen Gregor mit Kardinal Albrecht von Brandenburg (um 1520/30), Schlossmuseum Aschaffenburg (Quelle: Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Bildnummern: 50090513 und 50090514)

Druck und Bindung: CPI Buch Bücher.de GmbH, Birkach

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

Inhalt

Abkürzungsverzeichnis	7
Vorwort	9
Peter Gülke Polyphone Messen als Wege zu Gott	13
Klaus Pietschmann „Engelscher Gesanck“. Vokalpolyphonie und Herrscherkult in der Messe im 15. Jahrhundert	21
Stefan Gasch Das mehrstimmige Ordinarium Missae als „musikalisches Kunstwerk“? Gedanken zu einem musikwissenschaftlichen Topos	39
David Fallows The Last Agnus Dei: or: The Cyclic Mass, 1450 – 1600, as forme fixe . . .	53
Dominik Höink Weltliche deutsche Lieder in Messvertonungen des 15. und 16. Jahrhunderts. Eine erste Annäherung an das Repertoire	65
Panja Mücke/Christiane Wiesenfeldt Dynastische Kommunikation und Kulturtransfer: Heinrich Isaacs <i>Missa La Spagna</i>	83
Wolfgang Fuhrmann Josquins Hommage à Brumel? Zu Symbolik und Funktion der <i>Missa Mater patris</i>	101

Jörg Bölling Zeremoniell und Zeit. Messkult und Musikkultur am Papsthof der Renaissance	145
Daniel Glowotz/ Gabriel-David Krebs Carlo Borromeo, Vincenzo Ruffo und die Mailänder Reformmesse: Kontext, Werte, Symbolisierungen	187
Bernhold Schmid „Ben si crede ch’egli sia ò del Senfelio, ò di Henrico Isaac. Io l’ho veduto e cantato nella Capella del Serenissimo Duca di Baviera mio Serenissimo Patrone.“ Zur Marienmesse in der Münchner Hofkapelle	219
Andrea Pietro Ammendola Zur Rezeption Josquin Desprez’ am kurpfälzischen Hof Ottheinrichs: Johannes Mittners <i>Missa Hercules Dux Ferrariæ</i>	233
Peter Schmitz Überlegungen zu Antonio Scandellos Gedenkmesse für Kurfürst Moritz von Sachsen	251
Inga Mai Groote „Cantus mensurativus devotionis impedimentum“ – Schlaglichter aus protestantischen Kontroversen um die Rolle der Musik in der Messe	267
Jürgen Heidrich Die polyphone Messe in den Drucken von Georg Rhaw	285
Rebekka Sandmeier Instrumentale Cantus firmus-Kompositionen und die Kirchenmusik in England	305
Katelijne Schiltz Verschlüsselung als Form symbolischer Kommunikation in der polyphonen Messe	321
Personenregister	333
„Ordinarium – Messvertonungen der Renaissance“ mit dem Ensemble Weser-Renaissance Bremen auf beiliegender Audio-CD Programmheft des Konzerts im Anhang	

Abkürzungsverzeichnis

AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
CMM	Corpus Mensurabilis Musicae
DTB	Denkmäler der Tonkunst in Bayern
DTÖ	Denkmäler der Tonkunst in Österreich
EdM	Das Erbe deutscher Musik
EECM	Early English Church Music
EM	Early Music
EMH	Early Music History
EmN	Exempla musica Neerlandica
JAMS	The Journal of the American Musicological Society
JW	Werken van Josquin des Prés, hrsg. von Albert Smijers, Amsterdam u. a. 1922 – 1969
KmJb	Kirchenmusikalisches Jahrbuch
M.	Mensur
MB	Musica Britannica
MD	Musica Disciplina
MDm	Musikalische Denkmäler
Mf	Die Musikforschung
MGG2	Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von Ludwig Finscher. Personenteil 12 Bde. und Reg., Suppl., Sachteil 9 Bde. und Reg., Kassel u. a., ² 1994 – 2008
ML	Music & Letters
MQ	The Musical Quarterly
N.F.	Neue Folge
NGroveD	The New Grove Dictionary of music and musicians, hrsg. von Stanley Sadie, London 1980 und ² 2001
NJE	New Josquin Edition, hrsg. von Willem Elders und Marnix van Berchum, Utrecht 1987 –
RISM	Repertoire International des Sources Musicales

TroJa	Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik
TVNM	Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis

Vorwort

Von der Mitte des 15. bis zum Ende des 16. Jahrhunderts galt die polyphone Messe in der praktischen Musikausübung und theoretischen Reflexion als die zentrale Ausdrucksform der abendländischen Kunstmusik schlechthin: Im Rahmen der mehrstimmigen Vertonung des Ordinarium Missae vollzogen sich die maßgeblichen kompositorischen Entwicklungen. Auf der Grundlage neuer Kompositionstechniken, die sich vor allem im kulturellen Austausch zwischen England, Italien und dem frankoflämischen Gebiet im Bereich der Komposition von Motetten und motettischen Einzelsätzen der Messe entwickelt hatten, so dann gestützt auf die gewandelte Musikauffassung der von der innovativen geistesgeschichtlichen Strömung des Humanismus geprägten Musiktheoretiker und -schriftsteller, entwickelte sich in dieser Zeitspanne erstmals in der Geschichte europäischer Mehrstimmigkeit auf breiter Basis ein ausgeprägtes Bewusstsein für alle auf den Menschen bezogenen Elemente der Musik, einschließlich solcher Faktoren wie etwa Klanglichkeit oder Außenwirkung auf ein Auditorium. Parallel dazu reifte um 1500 die Sensibilität für eine wirkungsvolle Anwendung und Funktionalisierung mehrstimmiger Musik im Rahmen zereemonieller Akte und Ritualsequenzen sowohl geistlicher wie weltlicher Art.

Das so gezeugte historische Spannungsfeld aus liturgischen und artifiziellen, konfessionellen und politischen sowie stilistischen und gattungsgeschichtlichen Parametern ist der Ausgangspunkt für mannigfache Fragestellungen. So dürfte kaum zu bestreiten sein, dass kontextuelle Überlegungen für eine adäquate musikwissenschaftliche Analyse und Interpretation von Messvertonungen aus Renaissance und Früher Neuzeit eine Notwendigkeit darstellen. Insbesondere solche Ordinarienzyklen, die sich in Entstehung oder Repertoire eindeutig oder doch zumindest approximativ bestimmten höfischen und städtischen Institutionen zuordnen lassen, bieten hier ein aussichtsreiches Feld für neue Forschungsansätze. Musterbeispiele sind in diesem Zusammenhang die Sängerschaften des kaiserlichen oder des päpstlichen Hofes sowie der stadtrömischen Kirchen, ebenso wie die Ensembles bedeutender Fürstenhöfe im deutsch- und italienischsprachigen Raum. Ein wesentliches Movens für die Komposition von

hochartifiziiellen Messvertonungen bildete im Rahmen solcher Institutionen neben dem Aspekt der eigenen, unter Umständen lokalspezifischen liturgischen Bedürfnisse und Usancen vor allem der Wunsch einiger Komponisten nach fürstlicher Patronage oder mäzenatischer Gunst. Sofern nicht, wie im Falle einiger protestantischer Fürstenhöfe und Reichsstädte, mit dem älteren vorreformatorischen Messenrepertoire in der Liturgie pragmatisch verfahren und damit ein Teil seines Symbolgehalts faktisch ignoriert wurde, konnte diese Art repräsentativer Messvertonung zudem als Instrument konfessioneller Abgrenzung dienen.

Neben den funktionalen, werkimmanenten und kontextuellen Wirkzusammenhängen sind auch symbolisch konnotierte Fragestellungen bedenkenswert. Die polyphone Messe bildete nämlich auch ein bewährtes Instrument zur symbolisch vermittelten, öffentlichkeitswirksamen Kommunikation und musikalischen Transformation politischer, religiöser sowie artifizieller Inhalte und Wertvorstellungen. Während die in Messvertonungen musikalisch-symbolisch inhärenten Inhalte öfter in deren Notat optisch wahrnehmbar und damit den ausführenden und musikalisch gebildeten Musikern unmittelbar präsent waren, stellt sich dies aus der Perspektive eines wie auch immer beschaffenen, nur akustisch rezipierenden Auditoriums anders dar – wenn man auch in Betracht ziehen muss, dass Faktoren wie die soziale Differenzierung der Zuhörer, deren Bildungsstand und Vertrautheit mit regionalen und überregionalen Traditionen der musikalischen Symbolik ihre Rezeptionshaltung maßgeblich mitbestimmen haben müssen. Neben einer möglicherweise in der musikalischen Performanz schlicht fehlenden akustischen Wahrnehmbarkeit sind vor allem kulturelle und zeitliche Barrieren für das Verständnis und damit die Möglichkeiten der Anwendung symbolischer Kommunikationsvorgänge in der Messvertonung anzunehmen. Dieses Problem stellte sich in jedem Fall für alle späteren Generationen, die mit den Entstehungshintergründen der hier untersuchten Werke nicht mehr vertraut waren – insbesondere vor dem Hintergrund der erheblichen gesellschaftlichen, religiösen und künstlerischen Umwälzungen von der Renaissance bis zur Moderne.

Der vorliegende Band dokumentiert die Vorträge des musikwissenschaftlichen Symposiums „Polyphone Messen im 15./16. Jahrhundert: Funktion, Kontext, Symbol“, das vom 11. bis 14. Oktober 2010 im Liudgerhaus zu Münster stattfand, die beigegebene Audio-CD das Programm des in diesem Rahmen veranstalteten Konzerts „Ordinarium – Messvertonungen der Renaissance“ mit dem Ensemble Weser-Renaissance Bremen. Die Idee zu dieser Tagung ist aus dem Teilprojekt B8 des Sonderforschungsbereichs 496 „Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme vom Mittelalter bis zur Französischen Revolution“ hervorgegangen, das in den Jahren 2006 bis einschließlich 2011 zum Themenkomplex „Formen symbolischer Kommunikation in der

Messvertonung des 15. bis 17. Jahrhunderts“ gearbeitet hat. Dem SFB 496 und seiner Sprecherin, Frau Prof.'in Dr. Barbara Stollberg-Rilinger, ist für großzügige Förderung des Symposiums herzlich zu danken. Zudem gilt unser Dank einer Reihe von Bibliotheken und Archiven für die freundlich erteilte Reproduktionserlaubnis einzelner Quellen und Dokumente; im Einzelnen seien genannt: Schlossmuseum Aschaffenburg, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Bayerische Staatsbibliothek München, Staatliche Bibliothek Regensburg, Albertina Wien und die Österreichische Nationalbibliothek Wien.

Dem Verlag V&R unipress sodann danken wir für seine Bereitschaft, den Tagungsband in sein Verlagsprogramm aufzunehmen.

Schließlich danken wir den Hilfskräften des Instituts für Musikwissenschaft und Musikpädagogik der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster für mannigfache organisatorische, logistische und redaktionelle Unterstützung; namentlich seien Annika Dahms, Attila Kornel und Kirstin Pönnighaus genannt.

Herrn Prof. Dr. Klaus Hortschansky, der dieses Institut über viele Jahre durch wichtige methodische Impulse maßgeblich prägte und der, leider gesundheitlich stark angegriffen, im Mai 2010 seinen 75. Geburtstag beging, sei der Band in Dankbarkeit zugeeignet.

Münster, im Januar 2012

Andrea Ammendola
Daniel Glowotz
Jürgen Heidrich

Peter Gülke

Polyphone Messen als Wege zu Gott

Wenn man sich in einer altehrwürdigen Bischofsstadt mit einem solchen Thema zu Wort meldet, werden zwangsläufig Erwartungen geweckt, denen man nicht genügen kann. Das freilich hängt damit zusammen, dass es einstmals möglich war, vom Weg zu Gott auch ohne theologische Qualifikation zu sprechen – eben zu Zeiten, als jene Messen und das ihnen zugrundeliegende Konzept entstanden, Theologie und Philosophie nicht unterschieden sein wollten und alles auf dem Erdkreis als unterwegs zu Gott begriffen wurde, wenn auch aus verschiedenen Richtungen und in verschiedenen Abständen.

Musik stand in dieser Kartographie weit oben. Die besonders von Platons *Timaos* herkommende und dem christlichen Denken neuplatonisch vermittelte Vorstellung, dass in ihr die gottgeschaffene Ordnung nach Maß, Zahl und Gewicht sich fürs Ohr materialisiere, war frühzeitig zur Dreiheit von *musica humana*, *mundana* et *instrumentalis* umformuliert worden – *musica instrumentalis* als der in die Hörbarkeit hinausgeschobene Vorposten der beiden anderen, welche auf zwei Stufen mit jener Ordnung dergestalt in Eins fielen, dass sie es nicht nötig hatten, vernommen zu werden, in ihrer Idealität durch eine reale Einlösung geradezu beschädigt worden wären. Was immer komponiert und musiziert wurde, besaß so von vornherein einen transzendierenden Hintergrund, die anspruchsvollen Strukturen spiegelten den Weg zu Gott verkleinert in verschiedenen Stationen als Weg ab.

Diese anagogische Verankerung prägte wesentlich die Art und Weise, auf die in ihr und über sie gedacht wurde. Insofern unterschied ihre „Ästhetik“ (ein hier anachronistisch verfrühter Begriff) sich prinzipiell von der der anderen Künste. Weil sie stärker als diese religiös eingebunden – schon in der Struktur her, nicht erst durch Themen, Gegenstände und Anwendung –, musste bei Musik alle auf Autonomie, eigengesetzlich Werkhaftes etc. gerichtete Orientierung den Verdacht unangemessener Profanierung auf sich ziehen.

Das betraf auch die Biographica: Von Person und Leben großer Musiker etwa vom 13. bis weit ins 16. Jahrhundert hinein wissen wir viel weniger als von ihren Kollegen in Literatur und bildenden Künsten, noch in bahnbrechenden Leis-

tungen erschienen sie kaum als autonom Schaffende, eher als Sachwalter einer prästabilisierten Ordnung, brachten nur zum klingenden Vorschein, was potentiell schon vorhanden, dank religiös verbürgerter Maßgaben vorausdefiniert war. Dergestalt vornehmlich Treuhänder, hatten sie es weniger als andere nötig, „Künstler“ zu sein – wobei wiederum eine Kategorie ins Spiel kommt, bei der Vorsicht geboten ist. So war wenig Platz für Individualität und eigene Kontur – und die Person, obwohl mitunter als Musiker hoch gepriesen, kaum interessant. Von Guillaume de Machaut wissen wir Einiges, weil er auch ein poeta doctus war; von Du Fay, den ein Medici die größte Zierde des Zeitalters nannte, wissen wir ungleich mehr als von seinen Zeitgenossen, weil er viel auf Reisen und bei etlichen hochpolitischen Gelegenheiten zugegen war.

Eine seltsame, wichtige, hier aber nicht diskutierbare Entsprechung dazu schafft der Umstand, dass die interessierte Öffentlichkeit heute von der bildenden Kunst, mit einigem Abstand auch der Literatur jener Jahrhunderte ungleich konkretere Vorstellungen hat als von der Musik, wogegen die Gewissheit, dass es sich bei der europäischen Mehrstimmigkeit um eine singuläre Entwicklung handelt und diese damals innerhalb vergleichsweise kurzer Fristen schwindelnd hohes professionelles Niveau erreichte, nichts ausrichten kann. Derlei Kenntnis steht nur in mittelbarem Zusammenhang mit Kriterien, die darüber entscheiden, ob wir zu Musik ein Verhältnis finden oder nicht; dass, mit Herder zu reden, „das Ohr der Seele am nächsten ist“, gehört unter denen zu den wichtigsten.

Ein charakteristisches Exempel verschobener Prioritäten statuiert Du Fays zur Florentiner Domweihe im Jahr 1436 komponierte Motette *Nuper rosarum flores / Terribilis est locus iste*. Dass die Mensurfolge 6: 4: 2: 3 den Proportionen des salomonischen Tempels entspreche und auch von der Säulenordnung im Dom hergeleitet sei, galt so lange als schöne und aufschlussreiche Entdeckung, bis man bei Leon Battista Alberti die Auskunft las, die Proportionen seien von der – mit Cassiodor – *scientia* hergeleitet, *quae de numeris loquitur*: der Musik, womit, von der übergreifenden Verankerung im nach Maß, Zahl und Gewicht geordneten Weltganzen abgesehen, die Bezugnahme sich umkehrte.

Hier bestätigte der Einzelfall, was im Blick auf religiöse Determinanten im Tongefüge pure Selbstverständlichkeit war – dass die dreizeitige Unterteilung, als von der göttlichen Trinität herkommend, „perfekt“ und die zweizeitige „imperfekt“ war, dass am Beginn einer *perfectio*, d. h. einer Measureinheit, und erst recht am Schluss eines Stückes als Vertretung gottgegebener Harmonie, eine Konsonanz zu stehen habe usw. Symbolik im gängigen, denotierenden Verständnis reicht zur Charakterisierung dieses Bezuges nicht aus – das Symbol, eine Übereinkunft, be-deutet die Sache, ist sie aber nicht selbst. So wäre eher vom anagogischen Bezug einer Teilhabe zu reden: die „perfekte“ Dreizeitigkeit

etwa symbolisiert nicht Trinität, sondern ist ein Teil von ihr und zugleich Teil einer viele Bereiche betreffenden trinitarischen Ordnung.

Dieser unumstößlichen Beglaubigung bedurfte es auch, weil die Mensur als Rastrierung der Zeit des profan-pragmatischen Umgangs mit einer Dimension verdächtig war, die der Fasslichkeit und Verfügung letztlich entzogen ist. Hinter dem Konflikt – als solcher erwies er sich z. B. in der Diskussion um die genaue Zeiteinteilung in benediktinischen Klöstern, welche Gregor I. zunächst anfocht – steht die griechisch definierte Differenz von *aion* und *chronos*. Des Heiligen Augustinus Versuch im elften Kapitel der *Confessiones*, sie christlich aufzulösen, mindestens zu versöhnen, gehört zu jener Aufarbeitung heidnischen Gedankengutes, deren Anforderungen die theologische Philosophie bzw. philosophische Theologie der frühen Jahrhunderte zu enormer gedanklicher Schärfe und Tiefgründigkeit gezwungen haben – eine der aufregendsten Entwicklungen der europäischen Geistesgeschichte. Musikern war es schon unabhängig davon vertraut, weil die meisten ohnehin Kleriker waren.

Von der immanenten Theologie der Musik kann nicht geredet werden ohne Hinweis auf die Bezeichnung von Messe, Motette und Kantilenensatz als „Gattungen“ – fragwürdig insofern, als eine qualitative Gleichordnung unterstellt wird, die es nicht gibt: „Motette“ bezeichnet in erster Linie eine Struktur, „Messe“ eine Zusammenstellung und „Kantilenensatz“ Formen, die, wie immer von vornherein mit Musik verbunden, vornehmlich von der Dichtung geprägt sind. Also reden wir am Thema „Messe als Weg zu Gott“ insofern halb vorbei, als wir ihm in musikalischen Strukturen nachspüren und zunächst auf die Motette verwiesen sind, der hier das Erstgeburtsrecht zukommt. Indes hat sich in ihr lediglich eine Verfahrensweise verdichtet, welche, gewissermaßen vor der Verteilung auf Genre-Zuständigkeiten, tief im Grundverständnis von Gott und Welt gründet; und nur im, in jedem Sinn zuoberst stehenden Messordinarium konnten die höchsten Weihen errungen werden.

Die Disposition des Kantilenensatzes nach 1420/30 erscheint wie eine aufs Wesentliche reduzierte motettische Struktur, und die schwunghafte Prosperität des Ordinarium missae in den 1450er Jahren hat unverkennbar damit zu tun, dass jene Struktur nunmehr endgültig von der Messkomposition adaptiert wurde – bei den Gloria- und Credo-Sätzen von Du Fays *Missa Se la face ay pale*, die man fast als Startschuss zu jener Prosperität bezeichnen könnte, handelt es sich formal um isorhythmische Motetten. Der Zusammenhang erhält besonderes Gewicht dadurch, dass es längst zuvor schon – belegbar für das Jahr 1251 – in der kirchlichen Einstimmigkeit Anläufe zur Vereinheitlichung der zu einem jeweiligen Ordinarium gehörigen Gesänge gegeben hatte, nicht zu reden von der Unterscheidung von Ordinarium und Proprium de tempore als derjenigen gleichbleibender und je nach Station im Kirchenjahr ausgetauschter Teile; so

war eine Differenz von mehr oder weniger Wichtigem aufgrund der Zeitabhängigkeit im Repertoire von vornherein etabliert.

Noch schwerer im Blick auf die Konjunktur der fünfziger Jahre wiegt, dass sich das Interesse an satzübergreifenden Gemeinsamkeiten u. a. in Satzpaaren und *Caput*-Messen mit ähnlichen Anfängen längst artikuliert hatte und manche zu Beginn der 1420er Jahre komponierte Messe – Dunstaples *Missa Da gaudium praemia* oder Leonel Powers *Missa Alma redemptoris mater* – der 30 Jahre jüngeren Du Fay-Messe bereits so nahekam, dass auch sie als Startschuss hätte taugen können. Neuerungen indes brauchen ihre Stunde; damit sie als solche erkannt werden, bedarf es entsprechender Konstellationen. Vermutlich hat im vorliegenden Fall das seit den vierziger Jahren deutlich veränderte politische und philosophisch-theologische Klima dazu beigetragen; der Streit zwischen Papst und Konzil war beigelegt, exzellente Vertreter des Humanismus waren in Spitzenpositionen der Kirche gelangt, wichtige Schriften des Cusaners machten die Runde und propagierten u. a. – gewiss nicht unwidersprochen, jedoch von einem späteren Bischof und Kardinal formuliert – so etwas wie eine „Theologie der Diesseitigkeit“.

Die cusanischen Begriffe bieten sich als Hilfe beim Zugang zur strukturimmanenten Theologie der Musik an. „Wenn du die Gründe der Musik untersuchst, so wirst du finden, dass die Andersheit nur dank der Einheit bestehen kann. Da aber die Andersheit ein Abfall von der Einheit ist, ist die Musik die Verknüpfung von Einheit und Andersheit. Notwendig schreitet das Einfache der Einheit durch Vervielfältigung mit sich selbst zum Zweifachen fort. Die Verknüpfung des Einfachen mit dem Zweifachen, entstehend durch das Herabsteigen des Einfachen und das gleichzeitige Hinaufsteigen des Zweifachen zum Einen, muß notwendig die erste harmonische Verknüpfung sein.“¹ Die Termini lassen sich leicht übersetzen: Einheit heißt die unfassliche Transzendenz Gottes, zugleich die – zuoberst stehende – Einfaltung (= *implicatio*); Andersheit kennzeichnet deren hinab in die Welt steigende Materialisationen (= Ausfaltungen, *explicationes*), und diese insgesamt bilden dank unterschiedlicher Abstände zum Ausgangspunkt eine Hierarchie – das Zweifache faltet sich weiter aus zum Dreifachen usw. Einen anderen Weg zum – letztlich unerreichbaren – Oben gibt es nicht, indessen hat als Ausfaltung der obersten Einfaltung auch eine weit unten gelegene Andersheit Anteil an ihr.

Das Stimmgefüge der Motette vergegenständlicht diese Ordnung, es bildet stationsweise ein Stück Weges zu jeweils höheren Einfaltungen in sich ab – auch der ebenso platonischen wie christlichen Werthierarchie entsprechend: Das am wenigsten Wahrnehmbare ist das Wirklichste, d. h. mit zunehmender Ausfaltung

1 Nicolaus de Cusa, *De coniecturis / Mutmaßungen* (= Philosophische Bibliothek 268), Hamburg ²1988, S. 94.

bzw. Materialisation vergrößert sich der Abstand zur „eigentlichen“, ganz und gar spirituellen Wirklichkeit.

Obenan steht der Tenor; er „hält“, wie der Name sagt, bzw. zitiert aus einem der Gesänge, die einer schönen Legende nach die Taube des Heiligen Geistes dem Heiligen Gregor ins Ohr geflüstert hat, damit er sie unter die Menschen bringe; als von dorthier entliehen „gehört“ er, immerhin das Zentrum der Komposition, dem Musiker nicht. Vielmehr fungiert er als Nabelschnur zur Transzendenz, er vermittelt zwischen der im „Vordergrund“ klingenden Materialität der *musica instrumentalis* und der unhörbar mitklingenden *musica mundana*. Nicht aber nur die *musica mundana* bleibt unhörbar und trotzdem anwesend, sondern auch jener Teil der gregorianischen Melodie, die der Komponierende nicht benutzt hat; und das Benutzte wiederum entzieht sich der Wahrnehmung – mindestens jeweils am Beginn des Stückes –, weil die zerdehnende Langmensur es als melodische Gestalt zu erfassen weitgehend verhindert. Hinzu kommt, dass die lebhaftere Bewegung der anderen Stimmen die meiste Aufmerksamkeit auf sich zieht.

So könnte man sagen, klingende Gegenständlichkeit sei dem Tenor dreifach versperrt. Trotzdem bzw. gerade deshalb bildet er den zentralen Bezugspunkt. Er bringt, wenngleich ausschnitthaft – aber hier steht der Teil fürs Ganze – das sakrosankte Repertoire zum Klingen, deshalb „*Cantus firmus*“ genannt, woraus auch folgt, dass die anderen Stimmen weniger „firm“, wo nicht akzessorisch sind. Das betrifft über die Stellung in der Hierarchie der Ausfaltungen hinaus auch die kompositorische Handhabung – nicht selten sind jene Teile verändert, ausgetauscht oder weggelassen worden. Dies war auch möglich, weil sie nur mit dem Tenor ein satztechnisch perfektes Duo bilden, nicht aber untereinander; auch im Stimmgefüge, fungiert er kompositionstechnisch als zentraler Bezugspunkt.

Im Sinne jenes platonisch-christlichen Wirklichkeitsbegriffs in die Vergänglichkeit oder Zufälligkeit der wahrnehmbaren Vergegenständlichung hinausgeschoben und, wenngleich als bewegter Vordergrund, dank griffiger melodischer Gruppen, eines zur Verfolgung einladenden Textes oder als Oberstimme vorab ins Ohr fallend, bleibt der Seinsgrad der „nicht-firmen“ Stimmen dennoch geringer als der des Tenors, sie sind ihm als kommentierend, wo nicht marginal zugeordnet. Dergestalt spiegelt das Stimmgefüge als „Epizentrum“ in nuce die Ordnung des großen Ganzen: Diese ist als Gottesschöpfung essentiell zuende gebracht, vollendet; dem zufolge würde Neuschöpfung im fundamentalen Verständnis verdächtig sein, nachträglich Reparaturarbeit leisten, Defizite korrigieren zu wollen. So bleiben nur Paraphrase, Kommentar, Lobpreis – dies freilich nicht als einschränkendes „Nur“ empfunden. Mehrstimmigkeit entstand und entwickelte sich mithin als Addendum, Ausschmückung und Zierleiste, als Kommentar zu längst Vorhandenem. Wenn wir, begrifflich vorgreifend, von

„ästhetischem“ Konzept sprechen, dann im Bewusstsein, dass es nicht nur qua Herkunft theologischen Wesens ist.

Unterhalb des Tenors setzt sich die Hierarchie fort, am deutlichsten verfolgbar über den seit den 1420/30er Jahren „klassischen“ dreistimmigen Chansonsatz; ihn trägt das von Tenor und Oberstimme gebildete Duo – der Tenor gerüstgebend, der textierte Superius im Höreindruck dominierend, dennoch nur zweitwichtig. An dritter Stelle steht der Contratenor, seiner Bestimmung nach in derselben Lage wie der Tenor zwischen den jeweils zur harmonischen Vervollständigung nötigen Tönen springend und kaum als eigenprägte melodische Gestalt Aufmerksamkeit beanspruchend. Auf diese Weise praktiziert diese Konstellation das hörpsychologische Kunststück, dass ein zweistimmiger Verlauf kontinuierlich verfolgt werden kann, obwohl es eine dritte Stimme gibt. Drei melodische Verläufe nämlich können nicht bruchlos verfolgt werden; meist, ohne dass wir es bemerken, schaltet die Rezeption von der Horizontale auf die summierende Vertikale um.

Auch der Contratenor bildet mit dem Tenor einen „perfekten“ Satz, könnte gegebenenfalls auch allein mit ihm gespielt werden, nicht hingegen mit dem Superius – schon, weil sich das satztechnisch nicht durchhalten lässt. Schwierig wird es mit der Hierarchie und den deutlich verteilten Zuständigkeiten, wenn eine vierte Stimme hinzukommt. Liegt sie zwischen Tenor und Oberstimme, ist sie in der Regel zu- und untergeordnet; liegt sie in der Bassregion, spielt die mit dem Tenor gebildete wiederum perfekte Zweistimmigkeit eine entscheidende Rolle, so dass der Bass nun der Oberstimme den Rang der satztechnisch zweitwichtigsten Stimme streitig macht.

Wenngleich prinzipiell zutreffend, bleibt dies doch eine idealtypisch vereinfachende Beschreibung – kompositorisch unterlaufen schon, wenn der Contratenor in das imitierende Spiel der anderen Stimmen einbezogen und damit aus seiner Aschenputtel-Rolle herausgeholt wird.

Seinem Wesen nach theologisch ist neben jener Hierarchie, in der die Stimmen für verschiedene Grade und Qualitäten der Ausfaltung stehen, das Verhältnis zur Wahrnehmbarkeit: Diese Musik ist nicht darauf angelegt, sich als ästhetisches Ganzes plausibel und verständlich darstellen zu können. Eher erscheint sie den zuweilen auf Bildern des 14. und 15. Jahrhunderts nach oben geklappten Schrifteleisten vergleichbar – im Hinweis, dass nur der ex caelis Herabblickende, Gott, sie ganz erfassen werde. Demgemäß ist etlichen nicht voll wahrnehmbaren Details das halbe Dementi ihres Erscheinens von vornherein mitgegeben. Zumeist erklingt als Tenor nur ein Ausschnitt aus dem zitierten Cantus – die prominenteste der seltenen Ausnahmen ist Du Fays letzte Messe; gemeint indes ist der ganze; und in der Regel wird der zugehörige Text, obwohl gleichfalls mitgemeint, nicht gesungen, schon, weil die Langmensur es kaum zulässt. Und so lange – bis weit ins 15. Jahrhundert hinein – die Stimmen un-

terschiedliche Texte haben, hindern diese einander wechselseitig im Verstandenwerden. Das mutet um so merkwürdiger an, als sie zusammen oft ein um den Tenor und dessen Gegenstand herumgelegtes Sinngeflecht ergeben, einander ergänzen, erläutern, mithin auf Verständnis angelegt erscheinen; jedoch ging es eben nicht um einen unmittelbar erfassbaren Gesamteindruck im Sinne von „Darbietungsmusik“. Dergestalt ist noch in der hier geforderten Rezeptionsweise der Aspekt des stationsabhängigen Unterwegs aufgehoben. Pures, noch so intensives Anhören verschafft bestenfalls eine „Außenansicht“, genau genommen nicht einmal die; diese Musik will – außer, dass man sie liest – von der einzelnen Stimme aus, über Partialeindrücke erlebt und verstanden werden; als kompaktes Ganzes verweigert sie sich.

Dass ein solches schon von der Strukturierung her nicht intendiert, ihr geradezu zuwiderzulaufen scheint, legt die Frage nahe, inwieweit ästhetisch orientierte Maßgaben erlaubt seien, die wir von einem präsumtiven Ganzen herzuleiten pflegen. Zu welcher ungeheuren Differenzierungen die motettische Struktur, gerade auch in der Messkomposition, vorgetrieben wurde – an der von Leon Battista Alberti postulierten *concinnitas* eines Ganzen, dem schon von der Veränderung des kleinsten Details geschadet wäre, hat sie nicht teil. „Opus perfectum et absolutum“, wie ein wackerer Kantor im Jahre 1537 den Prämissen der bildenden Kunst nachplapperte, kann ein Musikwerk prinzipiell nicht sein: Erstens, weil damit die Frage steht, wo es seine Identität als Werk habe – in der abstrahierend festlegenden Niederschrift oder der eigenen, klingenden Realität, die jedes Mal eine andere ist; zweitens – seinerzeit noch viel mehr als später –, weil Offenheit, Veränderbarkeit und die Anbindung an außerhalb liegende, transzendente Bürgschaften schon in seiner Grundstruktur angelegt sind. Wenn ein Autor des späten 15. Jahrhunderts von Musik als *meditatio mortis* sprach, meinte er gewiss vornehmlich die in ihr tief verankerte, bejahte, der Fixierung auf eine *res facta* zuwiderlaufende Vergänglichkeit. Prononciert gesprochen mutet das autonome, als ästhetisches Gebilde sich selbst genügende, tendenziell von transzendenten Bürgschaften sich abkoppelnde Werk nach Maßgabe jener musikimmanenten Theologie wie ein gottfernes Gewächs an.

Demgemäß muss man den nach heutigen Begriffen nachlässigen, respektlosen Umgang mit dem musikalischen Erbe auch als Bejahung der Vergänglichkeit verstehen; offenbar als Vermächtnisse intendierte Folianten mit Musik des italienischen Trecento, von Machaut oder Du Fay erscheinen wie Ausnahmen von der Regel. Johannes Tinctoris konnte im Jahr 1477 alle Musik, die älter als 40 Jahre ist, nicht hörensvert finden, und wieder 40 Jahre später schalt ein Josquin-Jünger die Älteren *mathematici*. Wieviel Sinn für die Vorläufigkeit nicht nur des Klingenden, sondern des früher Komponierten bedurfte es, um gegen die Achtung vor legendären Größen der Vergangenheit die Oberhand zu gewinnen!

Wie selbstverständlich und keiner Bezweifelung zugänglich jene immanente Theologie war, kann man auch daraus ersehen, dass rasch neben Cantus firmi geistlicher Provenienz auch weltliche Verwendung fanden – *Se la face ay pale* in Du Fays möglicherweise bahnbrechender Messe, *L'homme armé*, möglicherweise das Panier des wehrhaften Christen, gleich nach dem Fall von Konstantinopel; die Verfahrensweise war „geistlich“ genug, um „Profanes“ in sich aufheben zu können. Darüber hinaus geben zahlreiche weltlich intendierte Messkompositionen Anlass – Fürstenhochzeiten, Friedensschlüsse, die Rituale des Ordens vom Goldenen Vlies usw. –, die Notwendigkeit solcher Aufhebung insoweit anachronistisch zu finden, als sie klare Trennungen von geistlich und weltlich voraussetzt. Hiergegen sprechen zudem etliche Kontrafakta innerhalb der musikalischen Überlieferung oder auch, dass das Agnus Dei II in Du Fays als sein Lieblingsstück verdächtiger *Missa Sancti Antonii* durchaus als fünfzeiliges Rondeau möglich wäre; dass im Marienkult ein geistlich-weltlicher Indifferenzpunkt anvisiert war, wie ebenfalls, wenn sich in etlichen Messen bei „Et incarnatus est“ innerhalb des Credo weltlich-pastorale Intonationen einstellen.

Letztlich theologische Sensibilität könnte auch hinter einem alsbald merkbaren Misstrauen gegenüber der teilweise wohlfeilen Konjunktur der Cantus-firmus-Messe stehen. Einerseits garantiert der Cantus die Anbindung an transzendente Bürgschaften, andererseits erwies er sich in der rasch wuchernden Produktion – allein die Zahl der *L'homme-armé*-Messen ist Legion – als Vehikel, die Komposition schnell und gut über die Runden zu bringen. Dies zu vermuten liegt nahe, wenn Du Fay ausgerechnet den meistbenutzten, praktikabelsten Cantus – *L'homme armé* – in ausnehmend schwierigen, kniffligen Konstellationen traktiert; wenn er in seiner vorletzten Messe zwei Cantus benutzt – *Ecce ancilla Domini / Beata es, Maria* – und deren Text stellenweise ins motettische Gespräch mit dem des Ordinariums bringt; und in seiner letzten, der *Missa Agnus Dei*, darauf verzichtet, aus der umfangreichen Antiphon als Cantus ein Segment herauszuschneiden, sondern sie den Sätzen jeweils vollständig zugrundelegt, womit diese sich zugleich als Motetten darstellen. So spricht manches für eine Deutung solcher Erschwerungen als Versuche, die theologische Würde des Verfahrens gegen Drohungen billiger Gebräuchlichkeit zu verteidigen.

„Engelscher Gesanck“. Vokalpolyphonie und Herrscherkult in der Messe im 15. Jahrhundert

Die Etablierung polyphoner Messzyklen im 15. Jahrhundert und die etwa zeitgleiche Institutionalisierung hochprofessionalisierter Sängerkapellen, die im höfischen und kirchlichen Bereich die Pflege artifizierlicher Mehrstimmigkeit garantierten, sind hinlänglich bekannte Phänomene. Dasselbe gilt für die anschwellenden Stimmen, die der liturgischen Mehrstimmigkeit kritisch gegenüber standen und aus verschiedenen Gründen ihre Eliminierung forderten. Weitgehend im Dunkeln liegen indes die Motive, die hinter dem explosionsartigen Produktionsschub liturgischer Vokalkompositionen im 15. Jahrhundert standen – namentlich für die systematische Erschließung des Klangraums des Messritus durch Ordinariums- und Propriumzyklen wurden lediglich vereinzelte Erklärungsansätze formuliert. Nur selten wurden Deutungsmodelle wie etwa derjenige von Geoffrey Chew entwickelt, der in seinem 1972 erschienenen Aufsatz „The early cyclic mass as an expression of royal and papal supremacy“ die These äußerte, dass sich die frühesten zyklischen Ordinariumsvertonungen des 15. Jahrhunderts grosso modo als ein Ausdruck von geistlichen Suprematsansprüchen des englischen Königs und des Papsttums verstehen ließen.¹ Der Ansatz blieb weitgehend folgenlos, so bedenkenswert er bei aller Spekulation nach wie vor erscheint.²

Wenn aber über die Kernmotive einer rituellen kunstmusikalischen Praxis so wenig bekannt ist, fällt auch die Bestimmung der Koordinaten schwer, innerhalb derer sich die Integration der Messvertونungen im zeremoniellen wie spirituellen Kontext vollzog. In der Vergangenheit hat es wesentliche Beiträge zum

1 Geoffrey Chew, „The Early Cyclic Mass as an Expression of Royal and Papal Supremacy“, in: *ML* 53 (1972), S. 254–269.

2 Erst nach Fertigstellung des Manuskripts lag dem Verfasser diese neue Monographie vor, die nicht mehr eingearbeitet werden konnte: Andrew Kirkman, *The Cultural Life of the Early Polyphonic Mass. Medieval Context to Modern Revival*, Cambridge 2010. Die in der vorliegenden Darstellung angesprochenen Deutungsmuster finden dort jedoch ebenso wie die meisten der nachfolgend herangezogenen Autoren keine Erwähnung; auch das Phänomen der Gregorsmesse wird von Kirkman nur beiläufig erwähnt.

Verständnis der Kontexte liturgischer Mehrstimmigkeit gegeben. Wesentliche Aspekte des Bedeutungshorizonts etwa von *L'homme-armé*- oder Marienmessen wurden ans Licht gebracht und erlauben damit eine breitere kulturgeschichtliche Verortung dieser Werkgruppen.³ Trotzdem fällt es nach wie vor schwer, die geistig-spirituellen Grundlagen des Wetteiferns europäischer Fürstenthöfe des 15. Jahrhunderts um eine möglichst kunstvolle liturgische Vokalpolyphonie zu benennen und dieses Wetteifern im Sinne einer herrschaftsymbolischen Kommunikationsstrategie zu interpretieren. Nachfolgend sollen hierzu einige Denkanstöße angeboten werden, die bewusst nicht fallorientiert sind, sondern versuchen, einen allgemeineren Deutungsrahmen abzustecken. Im ersten Teil werden einige zeitgenössische Aussagen im Zentrum stehen, die erahnen lassen, worin das kulturelle Kapital einer aufwendigen Kirchenmusik gesehen wurde und welche Herrschaftsvorstellungen mit ihr verbunden waren. Im zweiten Teil soll das weitere Spektrum der spätmittelalterlichen Messfrömmigkeit unter einer primär ikonographischen Perspektive in den Blick genommen werden. Dabei findet das im 15. Jahrhundert überaus weit verbreitete Bildmotiv der Gregorsmesse nähere Betrachtung und wird auf seine unmittelbaren und mittelbaren Implikationen für eine Beschäftigung mit der Musik im Messritus befragt.

I.

Spätestens seit Reinhold Hammersteins Monographie *Die Musik der Engel* ist bekannt, dass die Etablierung liturgischer Vokalpolyphonie engstens mit der Evokation des immer währenden himmlischen Gotteslobes der Engel verbunden ist, von dem in der Offenbarung des Johannes die Rede ist und das demnach die himmlische Liturgie prägt.⁴ In der gelegentlich bezeugten Aufstellung von Chorknaben an erhöhten, nicht einsehbaren Standorten im Kirchenraum wird die seit altchristlicher Zeit verbreitete Vorstellung besonders deutlich, dass die Liturgie der Kirche der im Himmel gefeierten Liturgie spiegelbildlich entspricht und der irdische Gesang im Gottesdienst den überirdischen repräsentiert. Dass die Evokation der himmlischen Musik im Spätmittelalter weniger mit dem

3 Vgl. beispielsweise Craig Wright, *The Maze and the Warrior*, Cambridge u. a. 2001; Flynn Warmington, „The Ceremony of the Armed Man. The Sword, the Altar, and the *L'homme armé* Mass“, in: *Antoine Busnoys. Method, Meaning and Context in Late Medieval Music*, hrsg. von Paula Higgins, Oxford u. a. 1996, S. 89–130; Christiane Wiesenfeldt, „Majestas Mariae‘ als musikgeschichtliches Phänomen? Einflüsse der Marienverehrung auf die Messe des 16. Jahrhunderts“, in: *AfMw* 65 (2008), S. 103–120.

4 Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern u. a. 1962.

hergebrachten Choral, sondern eher mit polyphoner Musik in Verbindung gebracht wird, verdeutlichen verschiedene Zeugnisse – besonders prägnant die um 1500 entstandene Autobiographie des Heidelberger Kapellmeisters Johannes von Soest.⁵ Als Sängerknabe im St. Patroklostift in Soest hatte dieser eine erste musikalische Ausbildung erhalten, als Herzog Johann I. von Kleve bei einem Besuch in der Stadt auf ihn aufmerksam wurde und ihn spontan für seine Hofkapelle engagierte. Nachdem ihm aus Soest nur Choralgesang oder allenfalls schlichte, improvisierte Mehrstimmigkeit bekannt war, löste der Eindruck der polyphonen Gesangspraxis in der klevischen Hofkapelle einen regelrechten Schock in ihm aus:

„Da fur ich hyn bys das ich kam
 Gen Kleff da selbs ich dan vernam
 Des fursten senger in gemeyn
 Dy songhen also grosz und kleyn
 Das mych ducht engelscher gesanck
 Myn hertz da von in frewden spranck
 So ser das ich vor frewden weynt
 Und docht ach Got werstu vereynt
 Mytt solcher konst so meysterlich
 Das nem ich fur al fursten rich.“⁶

Rückblickend zeichnet Johannes von Soest diesen Eindruck als mystische Schau; dass hier zusätzlich der augustiniische Rührungstopos mit einfließt und sich das Erlebnis zu einer künstlerischen Initiation verdichtet, ist höchst signifikant, muss in diesem Zusammenhang jedoch nicht weiter ausgeführt werden. Festzuhalten ist lediglich die transzendierende Wirkung des Gesangs der fürstlichen Kapelle und ihre Assoziation mit Engelsgesang – eine Wirkung, die der am Hofe Philipps des Guten in Brüssel erzogene klevische Herzog sicherlich wohl kalkuliert hatte.

Derartige Auffassungen waren verbreitet, und in der Tat ist auf eine solche Zuspitzung anagogischer Bedeutungsspektren der Kirchenmusik im Spätmittelalter in jüngeren Studien wiederholt hingewiesen worden.⁷ Kaum berücksichtigt wurde bislang jedoch, dass der theologisch-humanistische Sinnendiskurs des 15. Jahrhunderts, der sich insbesondere mit der Vergleichbarkeit irdischer und jenseitiger Sinneswahrnehmung beschäftigte, zu dieser Frage be-

5 Zu Johannes von Soest vgl. Klaus Pietschmann und Steven Rozenski, „Singing the Self. The Autobiography of the Fifteenth-Century German Singer and Composer Johannes von Soest“, in: *EMH* 29 (2010), S. 119–159.

6 Zitiert nach ebd., S. 139.

7 Vgl. insbesondere Wolfgang Fuhrmann, *Herz und Stimme. Innerlichkeit, Affekt und Gesang im Mittelalter*, Kassel u. a. 2004 sowie ders., „Melos amoris. Die Musik der Mystik“, in: *Die Musiktheorie* 23 (2008), S. 23–44.

sonders dezidiert Stellung bezog.⁸ Eine Reihe von Autoren projiziert die Frage einer Charakterisierung und Hierarchisierung der Sinne auf die himmlische Sphäre und leitet hieraus implizite Rückschlüsse für das Diesseits ab. Dabei wird auch der Gesang der Seligen in direkter Relation zur irdischen Musizierpraxis gesehen. Ein prägnantes Beispiel hierfür bietet der Dominikaner Bartolomeo de Rimbertini, der nach seiner Profess im Florentiner Konvent von S. Maria Novella u. a. als Bischof von Cortona und päpstlicher Legat in Griechenland und Skandinavien tätig war, bevor er 1466 im Florentiner Dominikanerkonvent von S. Marco verstarb.⁹ In seinem bislang kaum untersuchten *Tractatus de glorificatione sensuum in paradiso* befasst sich Rimbertini mit der Transformation der fünf Sinne im Jenseits. Im Zusammenhang mit seiner Darstellung der „septiformis reformatio audibilis in patria“, die die von jeder irdischen Einschränkung befreite Entfaltung des Hörens, Sprechens und Singens im Paradies betrifft, geht Rimbertini auch auf die „consonantia armonica“ ein, zu der er feststellt:

„Unde [beati] scient melius quam pictagoras.Boetius:et omnes musici consonantias: fracturas vocum et coloraturas: et ista omnia. Unde data agilitate corporum beatorum que faciet linguam et organa expedita:et data organorum optima dispositione: et data perfecta scientia artis musicæ: et dato amore magno et intensissimo deum laudandi: et se invicem exorandi: quis dubitet armoniam ibi esse dulcissimam.“¹⁰

„Daher beherrschen die Seligen die Zusammenklänge, das Singen in kleinen Notenwerten, Koloraturen usw. besser als Pythagoras, Boethius und alle Musiker. Wer wird daher angesichts der Beweglichkeit der Körper der Seligen, die die Zunge und die (Stimm-)Organe sich frei entfalten lässt, angesichts der optimalen Disposition der (Stimm-)Organe sowie der vollendeten Kenntnis der ars musicae, und angesichts der großen und intensiven Begeisterung im Gotteslob und Gebet daran zweifeln, dass dort eine überaus süße Harmonie herrscht.“

8 Die nachfolgenden Ausführungen stehen im Zusammenhang mit einem größeren Forschungsprojekt zur Musik im spätmittelalterlichen Sinnendiskurs, das im Rahmen eines zehnmonatigen Forschungsstipendiums am Harvard University Center for Italian Renaissance Studies Villa I Tatti (Florenz) 2008/09 begonnen wurde. Vgl. dazu Klaus Pietschmann, „The Sense of Hearing politicized. Liturgical Polyphony and Political Ambition in 15th-Century Florence“, in: *Religion and the Senses*, hrsg. von Wietse de Boer u. a. (= Intersections. Interdisciplinary studies in early modern culture), Leiden u. a., im Druck. – Zum spätmittelalterlichen Sinnendiskurs allgemein vgl. Alberto Tenenti, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Turin 1957; *Rethinking the Medieval Senses. Heritage, Fascinations, Frames*, hrsg. von Stephen G. Nichols, Andreas Kablitz und Allison Calhoun, Baltimore 2008.

9 Zu Rimbertini allgemein vgl. Thomas Kaeppeli, „Bartholomaeus Lapaccius de Rimbertinis 1404–1466“, in: *Archivum Fratrum Praedicatorum* 9 (1939), S. 86–127.

10 Bartholomeus Rimbertinus, *De deliciis sensibilibus paradisi*, Venedig (Soardis) 1498, fol. 33^r.

Die Wortwahl macht deutlich, dass Rimbertinis Auffassung zufolge der Gesang der Seligen von höchstem Wohlklang und Kenntnisreichtum geprägt ist, was den Gedanken an Vokalpolyphonie in höchster Vollendung nahelegt. Hieran deutlich angelehnt, jedoch noch einen Schritt weitergehend äußert sich Celso Maffei, ein Regularkanoniker von S. Giovanni in Laterano, der dem weiteren Intellektuellenzirkel um Marsilio Ficino zugeordnet werden kann.¹¹ In seiner 1504 im Druck erschienenen, Julius II. gewidmeten *Delitiosa explicatio de sensibilibus deliciis paradisi* stellt er fest:

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

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

Die Wortwahl zeigt, dass Maffei ebenso wie Rimbertini im Gesang der Seligen eine bloße Optimierung irdischer Gesangspraktiken sieht. Dahinter steht die boethianische Auffassung einer ars musica, die eine umfassende Weltenharmonie konstituiert, als deren klingende Emanation die Vokalpolyphonie erscheint. Demnach handelt es sich auch beim Gesang der Seligen selbstverständlich um komponierte Mehrstimmigkeit in höchster Vollendung. Weitergehend jedoch postuliert Maffei eine Hierarchisierung der sensorischen Qualitäten der Seligen:

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

„Die Süße der Stimmen und Klänge, die in der Herrlichkeit erklingen werden, übertrifft nach breiter Überzeugung etwa um das 500fache jede Süße des Gesangs in diesem Leben. Bei einigen Heiligen aber nur um das Hundertfache, bei manchen um das Tausendfache und wieder anderen um mehr als das Tausendfache usw. [...] Da nun ein Heiliger bezüglich seines Gehörsinns höher steht als ein anderer, wird er auch ent-

11 Zu Celso Maffei allgemein vgl. Nicola Widlocher, *La Congregazione dei canonici regolari lateranensi. Periodo di formazione (1402–1483)*, Gubbio 1929; Colleen McDannell und Bernhard Lang, *Heaven. A History*, New Haven (Connecticut) 2001.

12 Celso Maffei, *Delitiosam explicationem de sensibilibus deliciis paradisi*, Verona (Lucas Antonius Florentinus) 1504, ohne Folioangabe.

13 Ebd.

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

Da Gott selbst an der Spitze dieser Hierarchie steht, spiegelt eine höhere sensorische Qualität implizit auch größere Gottnähe. Angesichts der prinzipiellen Gleichartigkeit irdischen und himmlischen Gesangs hat eine solche Konstruktion weitreichende Folgen für die spirituellen Qualitäten geistlicher Mehrstimmigkeit. Zum einen resultiert aus ihrer bloßen Klangschönheit ein tiefer religiöser Gehalt: Je größer der sinnliche Reiz, den eine Komposition im Rahmen des Gottesdienstes auf die Zuhörer ausübt, umso näher führt sie diese zu Gott – eine Vorstellung übrigens, die auch für visuelle Reize galt und die Entwicklung der christlichen Kunst des 15. Jahrhunderts maßgeblich prägte.¹⁴ Zum anderen lässt sich auch die Hierarchisierung der musikalisch-auditiven Fähigkeiten der Seligen ins Diesseits übertragen: Vereinfacht gesagt, konnte eine besonders elaborierte Kirchenmusik dem Hof, an dem sie praktiziert wurde, eine besondere Gottesnähe und daher zumindest ideelle Suprematie attestieren.

II.

Explizit gemacht wurde ein solcher Anspruch in aller Regel freilich nicht. Jedoch soll anhand zweier Dokumente gezeigt werden, dass in so unterschiedlichen Kontexten wie dem Kaiserhof unter Maximilian I. und dem Florenz der 1490er Jahre mit einer solchen Auffassung gerechnet werden kann. In Florenz plädierte Girolamo Savonarola im Rahmen seiner Fastenpredigten, die maßgeblich für die 1494 erfolgte Vertreibung der Medici aus der Stadt verantwortlich waren, wiederholt und dezidiert für die Eliminierung der Polyphonie aus dem Gottesdienst – er wurde damit zu einem der Kronzeugen für die massive Polyphoniekritik im Vorfeld des Trienter Konzils.¹⁵ Nicht berücksichtigt wurde jedoch zumeist der Kontext, in dem die Äußerungen stehen. Vor allem ein Fall ist für unseren Zusammenhang sehr aufschlußreich, da hier eine direkte Verbindung zwischen einer gottgegebenen hierarchischen Gesellschaftsstruktur, der Pflege des Messopfers und der dabei erklingenden Musik hergestellt wird:

14 Vgl. beispielsweise Dirk van de Loo, „Zwischen Diakon und Dekoration. Zur bildtheologischen Hermeneutik von Engelsdarstellungen auf Einblattgedrucken der Gregorsmesse“, in: *Das Bild der Erscheinung. Die Gregorsmesse im Mittelalter*, hrsg. von Andreas Gormans und Thomas Lentz, Berlin 2007, S. 155–177, hier S. 171–172.

15 Patrick Macey, *Bonfire Songs. Savonarola's Musical Legacy*, Oxford 1998; Rob C. Wegman, *The Crisis of Music in Early Modern Europe, 1470–1530*, New York 2005.

„Hotti detto che nessuno cittadino debbi cercare d’esser primo nè superiore agli altri, ma stare quieto, ognuno al grado e termine suo, come t’ho detto qui di sopra che stanno gli angeli e li beati in Paradiso, ciascuno a’ termini suoi che Dio gli ha dati, e non cercano più in là; a questo modo saresti città ordinata come la celeste. E però tu doveresti in prima provvedere che nella città tua fusse santo e buono el culto divino e levar via le superfluità e li canti figurati, che sono pieni di lascivia, e che ogni cosa fusse con semplicità e devozione.“¹⁶

„Ich habe Dir gesagt, dass kein Bürger danach streben darf, der erste oder den anderen übergeordnet zu sein, sondern dass man sich ruhig verhalten und jeder seinen Rang und Stand akzeptieren soll – so wie die Engel und Seligen im Paradies, wo jeder seinen gottgegebenen Platz akzeptiert; auf diese Weise wärst Du eine ebenso geordnete Stadt wie der Himmel. Du müsstest aber zuerst dafür sorgen, dass in Deiner Stadt der Gottesdienst heilig und gut ist, und die Überflüssigkeiten und die Figuralgesänge verbannen, die voller Laszivität sind, und alles müsste schlicht und devot sein.“

Hier wird eine politische Führungsschicht unter Verweis auf die himmlische Hierarchie in Frage gestellt und ihre Beanspruchung einer Vorrangstellung angeprangert – angespielt wird dabei auf das aristokratische Gebaren der Medici, deren Erhebung zur Erbdynastie des (Groß-)Herzogtums Toskana noch in weiter Ferne lag. Als offensichtlichsten Ausweis dieser Anmaßung benennt Savonarola den Gottesdienst und dort namentlich die „Laszivität“ der Vokalpolyphonie. Hier wie auch in den anderen Äußerungen stellt Savonarola die Polyphonie nie grundsätzlich, sondern lediglich in ihrem republikanischen Umfeld in Frage; und konsequenterweise hatte er sich in seinen Predigten in Ferrara nie negativ zur Kirchenmusik geäußert. Liturgische Vokalpolyphonie erscheint aus dieser Warte in höchstem Maße kontextabhängig und wird indirekt zu einem aristokratischen Statussymbol erklärt, das nicht in jedem Zusammenhang ziemlich ist.

Das zweite Beispiel entstammt unmittelbar dem Kontext der Hofkapelle Maximilians I. In seinem autobiographischen, nach 1513 entstandenen *Weißkunig* legte der Kaiser ebenso wie im *Theuerdank* bekanntlich die Grundzüge seines kaiserlichen Selbstverständnisses dar und begründete in diesem Zusammenhang auch sein musikalisches Engagement. In Kapitel 32 heisst es:

„Auf ein zeit gedacht er an kunig Davit, das der almechtig got ime sovil genad het gethan, und laß den psalter, darynnen er gar oft fand: ‚lob got mit dem gesang und in der herpfen.‘ Da beweget er wie groß gefellig sölichs got were. Nach sölichem nam er fur sich kunig Alexander, der so vil kunigreich und land uberwunden hat, und laß seine geschichten, darynnen war geschriben also: der goß kunig Alexander ist oftmalen durch der menschen lieblich gesang und durch die frölichen saytenspiel bewegt worden, das er seine veind geslagen hat; aus dem war der jung weiß kunig gröslichen in seinem

16 Zitiert nach Girolamo Savonarola, *Prediche sopra Aggeo*, hrsg. von Luigi Firpo, Rom 1965, S. 416–417.

gemuet bewegt und in seinem herzen entzundt, in dem lob gotes den kunig Davit und in der streitperkait dem kunig Alexander nachzufolgen, und er lernet mit grossem emsigen vleiss erkennen die art des gesangs und saytenspils, dann er nam fur sich die zway grossen stuck, den lob gottes und die uberwyndung seiner veind, das dann ainem kunig die zwo höchsten tugend sein. Es ist zu ermessen, so dieser kunig sölichs fur sich genomen und mit sonderm gemuet betracht, was vleyß er hierynnen furkert und was lieb er darzu gehabt hat; durch seinen vleyß begriff er in kurzer zeit den grund des gesangs und aller saitenspiel, und als er kam in sein gewaltig regirung, hat er am ersten in dem lob gottes nachgefolgt dem kunig Davit, dann er hat aufgericht ain söliche canterey mit ainem sölichen lieblichn gesang von der menschn stym, wunderlich zu hören, und söliche liebliche herpfen von neuen werken und mit suessen saytenspiel, das er alle kunig ubertraf und ime nyemads geleihn mocht; sölichs underhielt er fur und fur, das ainem grossen furstenhof geleichet, und prauchet dieselb canterey allein zu dem lob gottes, in der cristenlich kirchen.¹⁷

Für diesen Zusammenhang ist zunächst der Rekurs auf König David trotz aller Topik bedeutsam. Auf dessen Lobgesang bezieht sich Maximilian, wenn er das gesungene Gotteslob zur Kernaufgabe eines frommen Fürsten erklärt. Nun ist es offensichtlich, dass die Aufrichtung einer Kantorei sich keineswegs vom Beispiel des Königs David ableiten läßt, da dieser gerade nicht andere singen ließ, sondern selbst die Harfe ergriff. Stattdessen wird eine andere Argumentationslinie eingeschlagen. Der Wohlklang der Stimmen und ihr ausschließlicher Einsatz zum Gotteslob rücken die Kantorei implizit in die Nähe des Engelsgesangs, der durch die kaiserlichen Sänger gespiegelt erscheint. Sie werden damit zu den klingenden Repräsentanten eines sakralisierten Amtsverständnisses, das Maximilian als „Caesar divus“ begreift.¹⁸ Die im Gottesdienst erklingende Vokalpolyphonie wird daher zum hörbaren Ausweis von Maximilians legitimer Stellung innerhalb der hierarchischen Verfasstheit der Christenheit, die die himmlische Hierarchie spiegelt, wie Savonarola sie angesprochen hatte.

Diese Auffassung prägt auch den bekannten Einblattdruck von Hans Weiditz, der Kaiser Maximilian beim Hören der Messe zeigt. Der „Caesar divus“ erscheint hier in den Bildhintergrund gerückt, fällt erst beim zweiten Hinsehen auf, während der vordere Mittelgrund von Hofkantorei und Orgel dominiert wird. Die deutlich auf den Altar bezogene Positionierung des Kaisers ist keineswegs so dezent, wie es prima facie erscheinen mag; hier soll vielmehr die Sakralität von Maximilians Kaisertum unterstrichen werden. Dass er sich auf derselben Stufe wie der Papst angesiedelt sieht, verdeutlichen zusätzlich die im oberen Bildteil auf einer Ebene angeordneten Wappen. Noch weitergehend stellt sich der Kaiser

17 *Kaiser Maximilians Weisskunig*. In *Lichtdruck-Faksimiles nach Frühdrucken*, hrsg. von Heinrich Th. Musper, 2 Bde., Stuttgart 1956.

18 Zu Maximilians Amtsverständnis und seiner Stilisierung vgl. Larry Silver, *Marketing Maximilian. The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*, Princeton u. a. 2008.

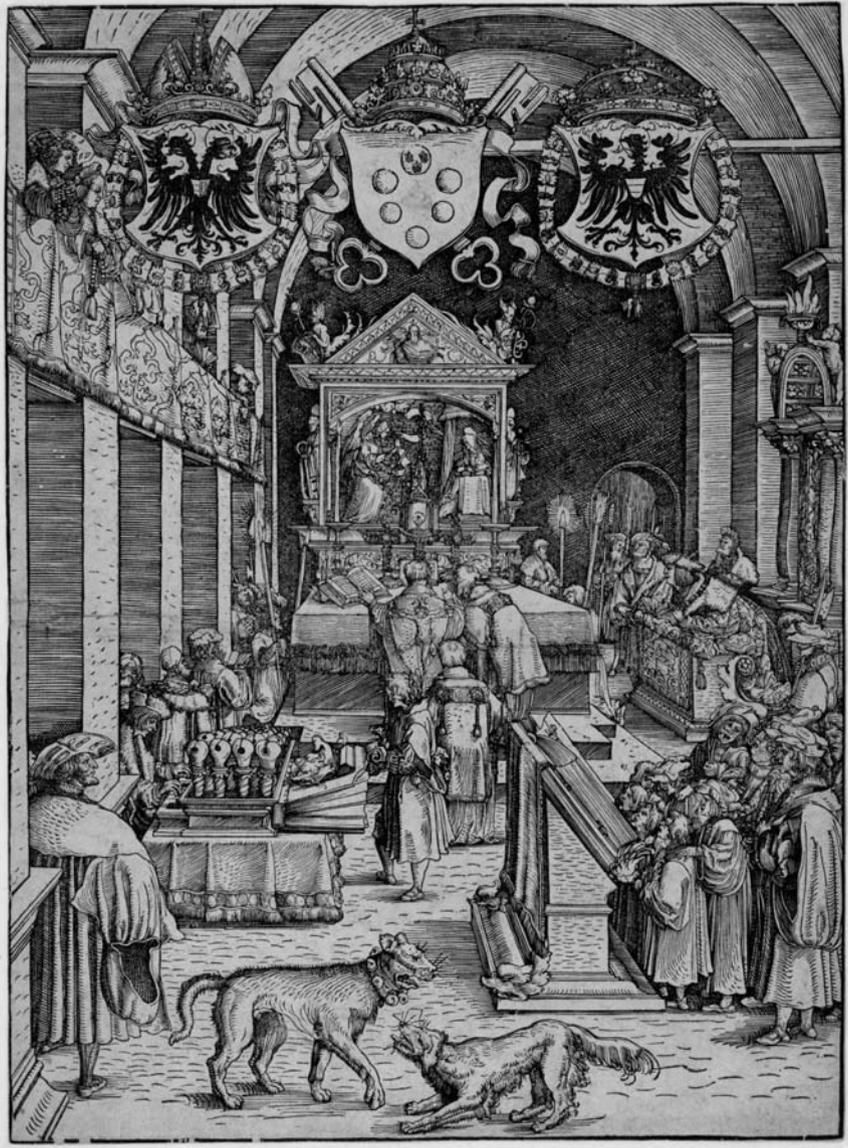


Abbildung 1: Einblattdruck von Hans Weiditz, Kaiser Maximilian beim Hören der Messe, Albertina Wien, Inv. DG 1949/416

jedoch als Zuhörer des gesungenen Gotteslobes neben Gott selbst, wird gleichermaßen zum Stifter, Rezipienten und Adressaten in einer Person.

Als Zwischenfazit kann festgehalten werden, dass der liturgischen Vokalpolyphonie im höfischen Kontext offenkundig eine wichtige Rolle für die Artikulation

lation eines sakralisierten Amtsverständnisses zukam: Sie repräsentierte nicht nur den „Engelschen Gesanck“ an sich, sondern der Grad ihrer Vollendung wurde zugleich zum klingenden Ausweis der Gottesnähe ihres Stifters; die theologischen Argumente für eine solche Auffassung lieferten Autoren wie der hier vorgestellte Celso Maffei.

III.

Ins Extrem gesteigert findet sich die Visualisierung dieses Konzepts in einer Anlehnung an den gezeigten Einblattdruck von Weiditz, die einem Gebetbuch entstammt, das Albrecht Glockendon im Auftrag des Pfalzgrafen Johann II. von Pfalz-Simmern um 1535 ausstattete.¹⁹

Die Darstellung zeigt anstelle des Kaisers den Pfalzgrafen und weicht noch in einigen weiteren Details von der Vorlage ab; am markantesten ist jedoch zweifellos die Verschmelzung dieser höfischen Messfeier mit dem Sujet der Gregorsmesse, einem der im 15. und frühen 16. Jahrhundert verbreitetsten Bildmotive überhaupt. Das Altarretabel zeigt den Schmerzensmann, der der Legende nach Papst Gregor I. während der Messfeier leibhaftig über dem Altar erschien. Die Arma Christi nehmen von einem Wolkenkranz umgeben den gesamten Altarraum ein. Unverändert bleibt jedoch die den Vordergrund bestimmende Positionierung der Musiker, deren geöffnete Mäuler keinen Zweifel daran lassen, dass sich das Wunder gleichzeitig zu Gesang und Orgelspiel vollzieht. Die transzendierende Qualität des liturgischen, zweifellos polyphonen Gesangs erscheint hier also noch dahingehend gesteigert, dass eine Synchronizität von Wunder und Musik hergestellt wird – die Repräsentation der Engelsmusik wird zur klanglichen Folie der Realpräsenz Christi im Messwunder.

Bevor noch weitere Beispiele dieses Darstellungsmodus diskutiert werden, seien kurz die Genese und das Bedeutungsspektrum der Ikonographie der Gregorsmesse erläutert, die in mancher Hinsicht mit der Entwicklung der Messvertonung verknüpft erscheint.²⁰ Seit der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert entstand eine kaum überschaubare Fülle von Bildwerken, die der be-

19 Vgl. auch zum folgenden Susanne Wegmann, „Passionsandacht und Messerklärung. Die Verwendung der ‚Visio Gregorii‘ im Buch“, in: *Das Bild der Erscheinung* (wie Anm. 14), S. 403–446, hier S. 425–426. Verwiesen wurde auf diese Darstellung bereits (in gänzlich anderem Zusammenhang) von Franz Körndle, „Das musikalische Ordinarium Missae nach 1400“, in: *Messe und Motette*, hrsg. von Horst Leuchtman und Siegfried Mauser (= Handbuch der musikalischen Gattungen 9), Laaber 1998, S. 154–188, hier S. 184.

20 Vgl. zum folgenden: Esther Meier, *Die Gregorsmesse. Funktionen eines spätmittelalterlichen Bildtypus*, Köln u. a. 2006, S. 30–54 u. passim; *Das Bild der Erscheinung* (wie Anm. 14), passim.