

# Hörenswert – sehenswert – bildwürdig?

## Zu »Klangräumen« und »Bildräumen« in der mittelalterlichen Musikikonographie

*Björn R. Tammen (Wien)*

Scheinbar wie durch ein Fenster lassen bildliche Darstellungen von Musik den Betrachter an vergangener Lebenswirklichkeit partizipieren – ohne arkane Notationsformen als bisweilen schier unüberwindbare Hürde, vielfach aber auch ohne die Bodenhaftung konkreter Repertoirebezüge. Teils haben wir es mit abstrakten, symbolisch hoch aufgeladenen »Bildräumen« der christlichen Ikonographie zu tun, die innerhalb eines kosmologischen Gesamtrahmens auf Archetypen des Gotteslobes verweisen wie zwei der Chorungangskapitelle der Klosterkirche Cluny – hier vermittelten beigefügte Inschriften einen Bezug auf das Ordnungssystem der acht Kirchentöne –, teils mit einem irdischer Realität entrückten Genre wie den seit dem 14. Jahrhundert ubiquitären Engelskonzerten, die freilich einen Löwenanteil der verfügbaren Bildquellen ausmachen und allein deshalb nicht ignoriert werden dürfen<sup>1)</sup>. Im Bemühen, mittelalterliche »Klangräume« im Spiegel der bildenden Kunst zu rekonstruieren, lassen sich freilich auch Engelskonzerte zum Sprechen bringen, insofern man sie auf eine für Entstehungsraum und Entstehungszeit charakteristische, auch durch andere Quellen dokumentierte Klanglichkeit zurückführt, wobei mit regionaler Spezifik durchaus auch außermusikalische Konnotationen einhergehen können. Dort wiederum, wo konkretere Szenarien mitsamt ausführendem Personal vorzuliegen scheinen wie in den Kapellbildern der >Livres d'heures< (speziell im Kontext von Marienmesse und Totenoffizium), ist die Anschaulichkeit der Bildquellen und ihre bisweilen geradezu »immersive« Qualität ausgesprochen trügerisch, gibt jedenfalls Anlass, zwischen durchaus gegebenen Realbezügen und Formen einer symbolischen Kommunikation einzelner Akteure sorgfältig abzuwägen<sup>2)</sup>.

1) Hierzu grundlegend Björn R. TAMMEN, *Musik und Bild im Chorraum mittelalterlicher Kirchen, 1100–1500*, Berlin 2000.

2) Vgl. DERS., *MusikBildIdentitäten. Sondierungen eines Musikikonographen zwischen Basler Plane-tenbuch und Wiener Gemeindebau*, in: *Musik – Identität – Raum. Perspektiven auf die österreichische*

Im nachfolgenden Beitrag sollen einige Konstellationen solcher »Bild-« und »Klangräume« zwischen dem späten 13. und dem frühen 16. Jahrhundert beleuchtet werden, zumal auf Schauplätzen, deren das rein Musikalische übersteigende Kontextbezüge sie auch für einen breiteren Kreis an Mediävisten attraktiv machen. Dabei halte man sich stets vor Augen, dass mit »Hören« und »Sehen«<sup>3)</sup> (beziehungsweise ihrer Steigerung zu » hörenswerten « und zugleich » sehenswerten « Phänomenen) zwar eine hinreichende, keinesfalls aber notwendige Voraussetzung für entsprechende bildliche Übersetzungsorgänge gegeben ist. Eine letztlich pseudo-empirische Versuchsanordnung, wie sie die Eingangsminiatur zu einem der zahlreichen Exemplare von Richard de Fournivals *>Bestiaire< d'amour* (ca. 1250) mit ihren isolierten, am Eingang zum »Schatzhaus des Gedächtnisses« regelrecht montierten Sinnesorganen Auge und Ohr beschreibt<sup>4)</sup>, griffe demnach entschieden zu kurz. Diese grundsätzliche Problematik sei zunächst anhand eines vergleichsweise späten Beispiels verdeutlicht.

### I. CARILLONS UND IHRE ANVERWANDLUNG IN WORT UND BILD

Die in den Niederlanden seit dem 14. Jahrhundert belegten, dort den Alltag im Stunden-, teils sogar Halbstundentakt akustisch strukturierenden Carillons tragen wesentlich zu dem bei, was man als regionale »soundscape« bezeichnen könnte – für Einheimische vor Ort wohl ein Identitätsmarker par excellence (zumal in der Koppelung an prestigeträchtige kirchliche oder kommunale Architektur), für auswärtige Besucher hingegen ein möglicher Ausgangspunkt für die Erfahrung von Alterität. In diese Richtung deutet jedenfalls der Reisebericht des Antonio de Beatis. Selbigem war es vergönnt, zwischen Mai 1517 und Januar 1518 im Gefolge des Kardinals Luigi d'Aragona quer durch Deutschland, Flandern und Frankreich zu reisen. Dabei setzte er es sich zum Ziel, *di accuratamente scrivere, giornata per giornata, loco per loco, et miglia per miglia, quante cita, terre et ville continuatamente se cavalcavano, con annotamento particolare de tucte cose digne li trovavamo*<sup>5)</sup>. Zu den besonders »erwähnenswerten« Gegenständen (*cose digne*) gehören die

Musikgeschichte, hg. von Gernot GRUBER/Barbara BOISITS/Björn R. TAMMEN (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 27), Wien/Köln/Weimar, S. 221–287.

3) Zu diesen Kategorien vgl. Horst WENZEL, Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter, München 1995.

4) Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 1951, fol. 1r; <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90073757/f2.item> (02.03.2020). Vgl. Willem P. GERRITSEN, Memory's Two Doors. Mnemotechnical Aspects of Richard de Fournival's *>Bestiaire d'amours<* and the Low-Rhenish Morality Book (Hannover, SLB, 4 369), in: Medieval Memory: Image and Text, hg. von Frank WILLAERT u. a. (Textes et études du Moyen Âge 27), Turnhout 2004, S. 61–75.

5) Antonio de Beatis, Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien, 1517–1518, hg. von Ludwig PASTOR (Erläuterungen und Ergänzungen zu Janssens Geschichte des deutschen Volkes 4,4), Freiburg i. B. 1905, S. 90.

bereits im Rückblick auf das Gebiet von Verona bis Köln eigens hervorgehobenen (Kirchen-)Glocken<sup>6)</sup>. Der Eindruck transalpiner Glockenkunst potenziert sich noch in Flandern, wo es

»überall hohe, sehr steile Glockentürme mit schönen Glocken [gibt]. Ihre Uhren gehen von Zwölf auf Zwölf, beginnend zu Mittag. Vor dem Stundenschlag spielt man, um das Volk hierauf aufmerksam zu machen, gewisse Vorschläge (*squilli*), wobei dreistimmige, gut harmonisierte Motetten erklingen. Vielerorts schlagen besagte *squilli* auch zur halben Stunde«<sup>7)</sup>.

Wurden hier tatsächlich dreistimmige Motetten im eigentlichen Sinne dargeboten oder handelt es sich bei den *muctecti ad tre voci ben concertati* nur um ein Synonym für – wie auch immer beschaffene – mehrstimmige Zusammenklänge auf einem Carillon? Verfügte der aus dem apulischen Molfetta stammende Kaplan überhaupt über derlei Spezialwissen oder bedient er sich eines bildungssprachlichen, im Gefolge des Kardinals aufgegriffenen Terminus (so möglicherweise auch das Verb *solfezzare*), mit dem er die eigene Beschreibung aufwerten konnte? Die konkrete Textstelle sowie einige weitere Musikschilderungen bei Antonio de Beatis hätten eine eingehendere Analyse in puncto Vokabular, Beschreibungstechnik wie auch reflexiver Qualität verdient, ganz zu schweigen von der Frage nach dem Eigeninteresse des Autors respektive Fremdinteressen möglicher Dritter (wie Isabella d'Este<sup>8)</sup>), was im gegebenen Rahmen unterbleiben muss<sup>9)</sup>, zumal es mir um etwas ganz anderes geht – ein Textzeugnis wie dieses mit der zeitgleich verfügbaren ikonographischen Evidenz abzugleichen.

In Anbetracht der weiten Verbreitung von Carillons in den Niederlanden möchte man eigentlich annehmen, dass selbige einen vorzüglichen Bildgegenstand abgeben würden, doch scheint es hierfür – ganz im Gegenteil – keine passende Bildgelegenheit gegeben zu haben. In die einer komplett anderen Vorstellungswelt angehörende Psalter-Illustration mit ihren für Psalm 80 (*Exultate Deo*) vorgesehenen kleinen Glockenspielen<sup>10)</sup> ließen sie sich offenbar nicht integrieren. Umso größer war mein Erstaunen, als ich vor einigen Jahren im Rahmen eines Katalogisierungsprojekts in der Österreichischen Nationalbibliothek auf eine carillonartige Konfiguration im Gebetbuch Jakobs IV. von Schottland

6) Ebd., S. 108.

7) *Et ve sono per tucto campanili alti et acutissimi, et belle campane. Li horologii loro sono da XII in XII hore, incominciando dal mezzo di; et prima che sonano le hore, per fare actente le gente sonano certi squilli, che solfezzano alcuni muctecti ad tre voci ben concertati; et in molti lochi dicti squilli toccano le mezze ore.* Ebd., S. 119 f.

8) Vgl. David S. CHAMBERS, Isabella d'Este and the Travel Diary of Antonio de Beatis, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 64 (2001), S. 296–308.

9) Eine Spezialstudie hierzu ist in Vorbereitung.

10) Vgl. Martin van SCHAIK, The Cymbala in Psalm 80 Initials. A Symbolic Interpretation, in: Imago Musicae 5 (1988), S. 23–40.

(ca. 1503/13) im Kontext des Antonius-Offiziums stieß<sup>11)</sup> (siehe Abb. 1). Den Heiligen hinterfängt regelrecht eine Glockenwand, deren unterschiedlich große Glöckchen jeweils an einer dem Antoniusstab in Form des griechischen Buchstaben Tau angeglichenen Halterung befestigt sind. Ausgesprochen suggestiv gerät die scharlachrote Hintergrundfärbung – bedrohlicher Hinweis auf das Antoniusfeuer als berüchtigte Pilzinfektion der damaligen Zeit. Offenbar überformt hier der städtische Klangraum die Anverwandlung des Bildthemas durch einen führenden Vertreter der Gent-Brügger Malerschule (Gerard Horenbout?). Die ungewöhnliche Grenzüberschreitung zwischen Klangraum und Bildraum im Kontext der Antoniusverehrung wird wohl auch durch einen textuellen Schlüsselreiz begünstigt, wie ihn der zugehörige Offiziumstext durch Hinweis auf ein akustisches Bekehrungsmoment in der Vita des Heiligen bietet, nämlich die ansonsten in der biblischen Musikikonographie gern mit einer Trompete gleichgesetzte Stimme Gottes (*vox de celo ad anthonium facta est [...]*). Gegenüber dem in seiner Empirie durchaus glaubwürdigen Zeugnis im zitierten Reisebericht unternehmen Bildquellen wie diese sozusagen ein ikonographisches Ausweichmanöver, das den realen Klangraum nicht um seiner selbst willen in den Blick nimmt, sondern einer anderen Prärogative folgt.

## II. EIN »MUSIKBILDRAUM« FRANZÖSISCHER PRÄGUNG

Die Grundspannung zwischen Symbol und Realität, Sinnbild und Abbild gilt insbesondere für den »Schauplatz« Engelskonzert. Mit den zwölf Skulpturen musizierender Engel im Binnenchor des Kölner Domes (ca. 1290/1300), einem der frühesten Beispiele überhaupt in diesem monumentalen Bildmedium<sup>12)</sup>, ist eine faszinierende Gemengelage verschiedener Klang- und zugleich Bildräume gegeben. Die eo ipso komplexen Gegebenheiten einer mittelalterlichen Metropole wie Köln werden hier noch von einer Form der

11) Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1897, fol. 52r; <http://data.onb.ac.at/rep/10026D96> (03.03.2020). Vgl. vorläufig Björn R. TAMMEN, Prayers and Beyond. The Musical ›Image on the Edge‹ in 15<sup>th</sup>-Century Books of Hours, in: Prospettive di iconografia musicale, hg. von Nicoletta GUIDOBALDI (Le immagini della musica), Mailand 2007, S. 71–108. Ähnlich auch die Illustration in dem kleinformatigen, wenig später entstandenen Stundenbuch Cod. 1984, fol. 166v, in dessen Antiphon der Heilige als Helfer gegen Krankheit angerufen wird: *Anthoni pastor inclite qui cruciatos reficis [fol. 167r] morbos sanas et destrui [...] ignis calorem [...]*.

12) TAMMEN, Musik und Bild (wie Anm. 1), Kap. II und Abb. 1–12; DERS., Visuelle Stellvertreter einer Dommusik im 13. und 14. Jahrhundert. Eine Wiederannäherung an den Kölner Dom und seine Musikdarstellungen, in: In aeternum cantabo. Zeugnisse aus 1300 Jahren kölnischer DomMusikGeschichte, hg. von Stefan KLÖSGES/Eberhard METTERNICH, Köln 2013, S. 27–71, hier S. 42–55 (mit Abb. 10.1–12, in Farbe); DERS., Symbolische Kommunikation, institutionelle Repräsentation und die Visualisierung der Musik im Kölner Dom, in: Musik und urbane Identität. Aspekte und Tendenzen musikalischer Profilierung in Köln und Mainz zwischen Hoch- und Spätmittelalter (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 179), hg. von Fabian KOLB, Kassel 2016, S. 259–278.

Internationalität überlagert, wie sie mit der sowohl politischen als auch künstlerischen Orientierung des Erzstuhles nach Frankreich hin einhergeht (die mehr als nur symbolträchtige Koinzidenz der Grundsteinlegung zum Domneubau im Jahre 1248 mit der Vollendung der Palastkapelle Ludwigs des Heiligen in Paris, der Sainte-Chapelle, sei nur in Erinnerung gerufen). Neben unmissverständlichen Äquivalenten für die im 150. Psalm aufgezählten Instrumente des Gotteslobes (*tuba* – Trompete, *organum* – Handorgel, *cymbala* – Altarglöckchen, *tympanum* – Rahmentrommel, *chorus* – Sackpfeife u.a.) ergeben sich Freiräume, die in subjektiver Auswahl, zumal offen gegenüber Modeerscheinungen, ausgeschöpft werden. Auf zeitgemäße französische Vorlagen lässt jedenfalls die Doppelung von Fidel und Citole schließen, letztere ein Zupfinstrument mit ilexblattförmigem Korpus (siehe Abb. 2a/b). Beide werden in den Bildquellen oft gemeinsam dargestellt, können demnach als realistisches Kleinensemble gelten. Konsequenterweise besetzen sie auch im Kölner Domchor jeweils zwei benachbarte Positionen (N3/N4 bzw. S3/S4) und markieren so einen hochmodernen, aber wohl importierten französischen »Klangraum«, als dessen programminterner Bezugspunkt eine gedachte Marienkrönung im Chorscheitel mit den Ehrenfiguren Christi und Mariens zu gelten hat, was – mutatis mutandis – zu einer Überformung des Instrumentariums entsprechend den höfischen Idealvorstellungen der Zeit beiträgt.

Ungewöhnlicherweise erhielt der Kölner Domchor wenige Jahre später, vermutlich in Hinblick auf die 1322 vollzogene Chorweihe, ein weiteres, ungleich größeres Engelskonzert in den großen Zwickelflächen zwischen den gestelzten Hochchorarkaden und dem Triforium. Zwar wurden diese Engelsmalereien bereits 1838 aufgrund ihres schlechten Erhaltungszustandes durch nazarenische Bildfindungen Edward von Steinles ersetzt<sup>13)</sup>; zumindest dokumentieren jedoch ältere Beschreibungen einen ursprünglichen Bestand musizierender sowie inzensierender Engel. In puncto Sichtbarkeit ist auf dieser Stufe – gegenüber dem skulptierten Engelskonzert als gleichsam interner Angelegenheit der im Chorgesühl vereinten Domherren – mit einem erweiterten Betrachterkreis zu rechnen, einschließlich der im Chorumgang zur Scheitelkapelle mit dem Schrein der Heiligen Drei Könige ziehenden Pilgerscharen. Vom Binnenchor durch hohe Schranken getrennt, konnten selbige Darstellungen der Engelsmusik erblicken und in einer bimedialen, Gehörtes und Gesehenes verknüpfenden Wahrnehmung auf die tatsächlich vollzogene Liturgie beziehungsweise liturgisch gebundene Musik beziehen.

Eine ganzseitige Miniatur aus der französischen Prachthandschrift der >Vie de Saint Denis< von 1317 mag als Vergleichsbeispiel im Hinblick auf die beschriebenen Prioritätensetzungen bei der Instrumentenwahl wie überhaupt die zur Entstehungszeit ausge-

13) Cornelia REITER, Die Engelsserie von Edward Jakob Steinle für den Kölner Dom im Kupferstichkabinett der Wiener Akademie, in: Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunsthistorische Wissenschaft 65/2 (2012), S. 99–106.

sprochen moderne Ikonographie des »Engelstümmer« dienen<sup>14)</sup>. Das hierin enthaltene Visionsbild – dem heiligen Dionysius offenbaren sich die Neun Chöre der Engel, darüber die heilige Dreifaltigkeit (siehe Abb. 3) – wird zumindest partiell musikalisiert, insofern drei der Engelsränge mit Musikinstrumenten wiedergegeben sind: die *angeli* auf der untersten Stufe der I. Hierarchie, die *principatus* auf der mittleren Stufe der II. sowie die *seraphim* als höchste Stufe der III. Hierarchie. Deren Binnenstruktur scheint wiederum einer genuin musiktheoretischen Ordnungsvorstellung verpflichtet, wie sie in den Lehrbüchern als *divisio instrumentorum* begegnet – einer Klassifikation des Instrumentariums nach ihrer Klangerzeugung, hier der Unterteilung in Schlaginstrumente (*percussionalia*, äußere Positionen), Blasinstrumente (*inflatilia*, mittlere Positionen) und Saiteninstrumente (*tensibilia*, innere Positionen). Die Darstellungsform konzentrisch angeordneter Kreissegmente suggeriert Wertigkeiten (oben – unten, außen – innen). Privilegiert werden solcherart die ausnahmslos den Mittelpositionen zugewiesenen, vornehm-leisen Saiteninstrumente, was im Übrigen ihrer Stellung in der höfischen Kultur entspricht. Regelrecht an den Rand gedrängt sind demgegenüber die Schlaginstrumente, bei denen sich für die Musiktheorie das Problem der rational, d.h. mit harmonischen Zahlenverhältnissen nicht beschreibbaren Tonhöhe (*sonus indiscretus*) stellte. Dazwischen figurieren die lautstarken, mit Atemluft bedienten Blasinstrumente. Zuoberst, direkt unterhalb der das Hierarchienbild bekönenden Dreifaltigkeit, warten jeweils zwei Vertreter im Chor der *seraphim* mit Becken, Trompete sowie Fidel auf; letztere wird offenbar als das ranghöchste Instrument überhaupt verstanden. Das entspricht exakt jener Bewertung, wie sie zur selben Zeit der in Paris wirkende Gelehrte Johannes de Grocheio in seiner Bestandsaufnahme insbesondere der *simplex musica vel civilis, quam vulgarem musicam appellamus* als Grundlage einer *divisio musicae* unter aristotelisch-empirischen Vorzeichen unternahm. Von allen ihm bekannten Instrumenten würden bei Turnieren und militärischen Anlässen zwar Trompete und Trommel durch schiere Lautstärke beeindrucken, aber der Fidel (*viella*) als dem vielseitigsten und höchst geachteten Instrument gebühre der Vorrang<sup>15)</sup>.

14) Neben einem Exemplar mit aufwändigen Deckfarbenminiaturen (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 2090, fol. 107v; <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447296x/f220.item> [02.03.2020]) liegt eine Version mit monochromen Federzeichnungen vor (Ms. lat. 5286, fol. 32r; <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105276474/f73.item> [02.03.2020]). Zur komplexen, bis heute nicht eindeutig geklärten Frage nach dem beiderseitigen Verhältnis siehe Cornelia LOGEMANN, Heilige Ordnungen. Die Bild-Räume der >Vie de Saint Denis< (1317) und die französische Buchmalerei des 14. Jahrhunderts (Pictura et poesis 24), Köln/Weimar/Wien 2009, S. 44–47, zum Hierarchienbild ebd., S. 357–364 sowie Björn R. TAMMEN, Himmlische Hierarchie und irdisches Instrumentarium. Zu den Neun Chören der Engel am Mindener Altar und verwandten Retabeln der Zeit um 1425/30, in: Musica Disciplina 56 (2012), S. 5–78, bes. S. 36–39 mit Abb. 14, zugänglich auch über <http://www.jstor.org/stable/23631589> (04.03.2020).

15) *Et adhuc inter omnia instrumenta chordosa visa a nobis viella videtur praevalere.* Sein »Lob der Fidel« kulminiert in der folgenden Aussage: *Bonus autem artifex in viella omnem cantum et cantilenam et omnem*

### III. SPEZIFIKA EINER BÖHMISCHEN »SOUNDSCAPE«

Gibt es lokale oder regionale Besonderheiten im mittelalterlichen Instrumentarium, die zur Ausprägung spezifischer Klangräume – mithin einer unverwechselbaren »soundscape« – beitragen können? Ein Bewusstsein für diese Problematik ist seitens der Musikwissenschaft erst noch zu entwickeln. Das Desiderat hat wohl am prägnantesten Howard Mayer Brown angesprochen:

»To form plausible hypotheses, or to reach defensible conclusions, about the way musical instruments were actually used in the Middle Ages, however, we need (a) to know which instruments existed at particular times and places, (b) to write a chronicle of events in the history of instruments, explaining when each was invented or introduced into the major European countries, (c) to describe the character and playing technique of each instrument and how they changed from country to country and from century to century (or even from decade to decade if that is possible), and (d) to analyse the conventions of performance in order to discover how the use of instruments differed from country to country [...].«<sup>16)</sup>

Mit wenigstens drei über einen Zeitraum von anderthalb Jahrhunderten zwischen etwa 1320 und 1460 nachgewiesenen Sonderformen bietet das spätmittelalterliche Böhmen hierfür besonders dankbares Anschauungsmaterial<sup>17)</sup> (siehe Abb. 4a–c). Den zeitlichen Rahmen ihres Auftretens umgrenzt einerseits die Wiedergabe eines zitherartigen Zupfinstruments in Gestalt eines Flügels (daher die Bezeichnung *Ala*) in dem 1313–1321 im St. Georgskloster auf dem Hradšchin im pěmislidischen Kontext entstandenen Passionale der Äbtissin Kunigunde<sup>18)</sup>, andererseits das späte musiktheoretische Zeugnis des

*formam musicalem generaliter introducit.* Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio, hg. von Ernst ROHLOFF, Leipzig 1972, S. 134 und S. 136. Siehe auch Christopher PAGE, Johannes de Grocheio on Secular Music. A Corrected Text and a New Translation, in: Plainsong & Mediaeval Music 2 (1993), S. 17–41, hier S. 30 f. – Wie sehr man in Köln zu dieser Zeit an den intellektuellen Diskursen der französischen Hauptstadt partizipierte, wird auch am Beispiel des wenig jüngeren Chorgestühls (1308/11) unter anderem mit einer bemerkenswerten *divisio musicae* deutlich: Zwar wird der Primat des Zahlhaften im *numerus sonorus* gemäß Boethius nicht aufgegeben, aber doch in Richtung empirisch-sensorischer Wahrnehmung verschoben; Hand in Hand damit geht eine Aufwertung der musikalischen Praxis in Gestalt einer Fidel spielenden Frau *Musica* mit klerikaler Begleiterfigur. Neben den in Anm. 1 und Anm. 12 genannten Arbeiten vgl. hierzu Björn R. TAMMEN/Frank HENTSCHEL, *Divisio musicae* und *auditus* im frühen 14. Jahrhundert, in: Artes im Mittelalter hg. von Ursula SCHAEFER, Berlin 1999, S. 83–109.

16) Howard MAYER BROWN, Instruments, in: Performance Practice. Music before 1600, hg. von Howard Mayer BROWN/Stanley SADIE, London 1989, S. 15–37, Zitat S. 15.

17) Vorläufige Überlegungen hierzu bei Björn R. TAMMEN, Böhmisches Sonderformen und ihre (proto-) nationale Kodierung, in: Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich [2016], hg. von Birgit LODER, <https://musical-life.net/kapitel/boehmische-sonderformen-und-ihre-proto-nationale-kodierung> (28.02.2020). Hierzu DERS., MusikBildIdentitäten (wie Anm. 2), S. 269–273.

18) Prag, Nationalbibliothek (Národní knihovna České republiky), Ms. XIV.A.17, fol. 18r, [https://images.manuscriptorium.com/loris/AIPDIG-NKCR\\_XIV\\_A\\_17\\_2GWPZB8-cs>ID0018r/full/full/](https://images.manuscriptorium.com/loris/AIPDIG-NKCR_XIV_A_17_2GWPZB8-cs>ID0018r/full/full/)

Paulus Paulirinus von Prag, dessen Instrumentenkapitel im >Liber viginti artium< (1459–1463) eigene Abschnitte zur *Ala* und einem als *Calcastrum* bezeichneten, vermutlich mit der Harfe mit zwei Resonatoren zu identifizierenden Musikinstrument enthält<sup>19)</sup>. Hinzu kommt als dritte Sonderform eine gegenüber dem regulären Psalterium in Trapezform um 90° gedrehte, in der bisherigen Spezialliteratur nur unzureichend beschriebene Variante, bei der die Saiten – ähnlich denen der Harfe – in der Vertikalen, also parallel zum Körper des Spielers verlaufen<sup>20)</sup>. Bereits ihrer äußeren Erscheinung teilweise auch der Spieltechnik nach unterscheiden sich die drei genannten Typen signifikant von ihren westeuropäischen Pendants. An klanglichen Besonderheiten ist vor allem mit gesteigerter Lautstärke durch Schaffung größerer beziehungsweise zusätzlicher Resonanzräume sowie der Erschließung tieferer Lagen zu rechnen; hinzu kommt im Falle der *Ala* die Möglichkeit zu klanglicher Differenzierung aufgrund unterschiedlich timbrierter Saitensysteme mit Darmsaiten für das tiefen, Metallsaiten für das hohe Register<sup>21)</sup>. Doch wäre es einseitig, sich allein auf instrumentenkundliche Sachverhalte zu kaprizieren und nicht auch der Bedeutung derartiger Bohemica für die Stiftung kultureller Identität und möglichen (proto-)nationalen Kodierungen nachzugehen. Die Sonderformen als »Instrumente der europäischen Stilmusik« zu begreifen<sup>22)</sup>, verkennt jedenfalls die geographische Streuung der ikonographischen Zeugnisse, die selbst dort, wo sie außerhalb Böhmens anzutreffen sind, über Prozesse des Kulturtransfers vielfach eine Orientierung an böhmisch-luxemburgischer Hofkunst erkennen lassen.

0/default.jpg (03.03.2020). Vgl. Gabriele SALMEN/Walter SALMEN, Bilder zur Musikgeschichte Ostmitteleuropas (Musik des Ostens 13), Kassel u. a. 1992, Taf. 35/2.

19) Dieses Instrument verbindet einerseits den für die Harfe typischen keulenförmigen, am Körper des Spielers liegenden Resonanzraum, andererseits das psalterienartige Resonanzbrett. Vgl. hierzu aus der Sicht des Instrumentenbauers Winfried GOERGE, Das Harfensalterium (Rotte) – Versuch der Rekonstruktion eines vergessenen Musikinstrumentes des Mittelalters, in: Ikonographische Zeugnisse zu Musikinstrumenten in Mitteleuropa, hg. von Monika LUSTIG/Björn R. TAMMEN (Michaelsteiner Konferenzberichte 58), Michaelstein 2000, S. 27–36. Vgl. auch Standley HOWELL, Paulus Paulirinus of Prague on Musical Instruments, in: Journal of the American Musical Instrument Society 5 (1979), S. 9–36, bes. S. 19; Lukáš MATOUŠEK, Calcastrum. Pokus o identifikaci hudebního nástroje z traktátu Pauli Paulirini de Praga [Calcastrum. Attempt to Identify a Musical Instrument From the Treatise of Paulus Paulirinus de Praga], in: Živá hudba [Living Music] 1 (2010), S. 12–22, <https://ziva-hudba.info/calcastrum-pokus-o-identifikaci-hudebniho-nastroje-z-traktatu-pauli-pauliriny-de-praga> (24.02.2020).

20) Vgl. DERS., Regional Signs of Medieval Musical Instruments, in: Musikalische Ikonographie, hg. von Harald HECKMANN/Monika HOLL/Hans J. MARX (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 12), Laaber 1994, S. 207–212, hier S. 209: »The practice of holding the psaltery upright was a practice indigenous to the Czech region.«

21) Lukáš MATOUŠEK, The »Bohemian« Wing, in: Fellowship of Makers and Restorers of Historical Instruments 40 (1985), S. 59–65.

22) Vgl. Pavel KURFÜRST, Ala und Harfe mit zwei Resonatoren. Unbekannte Instrumente der europäischen Stilmusik des 13. bis 15. Jahrhunderts (Musikwissenschaftliche Schriften 21), München/Salzburg 1985.

Ein besonders prominentes Beispiel stellt das ca. 1365 bis 1367 im Stiegenhaus des Großen Turmes auf Burg Karlstein (Karlštejn) ausgeführte, exzeptionell große Engelskonzert dar, unter dessen insgesamt neununddreißig Positionen alle drei Sonderformen anzutreffen sind – die *Ala* und das um 90° gedrehte Psalterium sogar jeweils in einer großen und einer kleinen Variante. Selbst wenn sich die Engelsmalereien im heutigen Zustand als ein komplettes Remake präsentieren und wohl deshalb in der kunsthistorischen Erforschung der karolinischen Hofkunst praktisch keine Rolle spielen<sup>23)</sup>, vermitteln die vor Beginn der Restaurierungsarbeiten 1887/88 angefertigten Pausen und Aquarellkopien eine gute Vorstellung von den zum damaligen Zeitpunkt vorgefundenen Resten der mittelalterlichen Bemalung<sup>24)</sup>. Den Kontext der Engelsdarstellungen bilden entlang der Seitenwände Leben und Passion der beiden böhmischen Nationalheiligen (respektive Reichsheiligen) Wenzel und Ludmilla, denen solcherart am Deckenplafonds eine spezifisch akzentuierte Engelmusik als Signum von Heiligkeit zugewiesen wird. Auffällig ist insbesondere das Zusammentreffen zweier Sonderformen mit der Szene der Beweinung des heiligen Wenzel<sup>25)</sup> (siehe Abb. 5).

Leider können wir nur darüber spekulieren, ob der junge Karl von Luxemburg während seiner ca. 1323–1330 am kapetingischen Königshof in Paris verbrachten Kindheit nicht auch mit der 1317 vollendeten Bilderhandschrift der ›Vie de Saint Denis‹ (siehe oben, Abb. 3) in Kontakt gekommen sein könnte; immerhin lag hier ein brandneues bibliophiles Luxusobjekt vor, das dank seiner reichhaltigen Illustrationen für den Unterricht geradezu prädestiniert gewesen sein dürfte, Handreichungen zum Gebrauch eines Nationalheiligen wie zur Vermittlung der Idee eines symbolischen Aufstiegs innerhalb einer musikalisierten Himmlischen Hierarchie inklusive. Beide Aspekte werden auf Burg Karlstein mit den konsequent von Engelmusik überhöhten Heiligenlegenden zu einem Musikbildraum

23) Vgl. Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1347–1437, hg. von Jiří FAJT, Berlin/München 2006; Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im europäischen Kontext, hg. von Jiří FAJT/Andrea LANGER, Berlin/München 2009; Kaiser Karl IV. 1316–2016, hg. von Jiří FAJT/Markus HÖRSCH, Prag 2016.

24) Minutiöse Dokumentation bei Lukáš MATOUŠEK, Středověké hudební nástroje na schodišti Velké věže hradu Karlštejna [Medieval Musical Instruments on the Wall Paintings of Karlštejn Castle], in: Slovenská Hudba 35 (2009), S. 134–171.

25) Schematische Wandabwicklungen bietet die schwer zugängliche Publikation Schodištění cykly velké věže hradu Karlštejna [The Staircase Cycles of the Big Tower of Karlštejn Castle], hg. von Zuzana VŠETEČKOVÁ (Průzkumy památek 13, příloha [Denkmalforschung: Supplementum 13]), Prag 2006, Taf. I–VI (Wenzelslegende und zugehörige Engelsdarstellungen). Siehe auch die Bestände zu Wenzels- und Ludmilla-Legende im Bildarchiv Foto Marburg: <https://www.bildindex.de/document/obj20227186> beziehungsweise <https://www.bildindex.de/document/obj20227191> (04.03.2020).

sondergleichen verwoben, den der Herrscher auf dem Weg in sein persönliches *Sanctissimum*<sup>26)</sup> real begehen konnte.

Neben den praktisch zeitgleich entstandenen, vielleicht sogar von demselben Meister ausgeführten Engelsmalereien im Kreuzgang des Prager Emmausklosters<sup>27)</sup> – selbiges bekanntlich eine kaiserliche Stiftung mit slawischer Sonderliturgie – bietet eine kumulierte Wiedergabe der drei Sonderformen auch das für Herzog Albrecht III. von Österreich geschaffene, 1368 vollendete Prachtevangelier des Johannes von Troppau<sup>28)</sup> (siehe oben, Abb. 4a–c). Als Buchmaler und Kalligraph in Personalunion (*scriptor et illuminator noster*) stand sein Schöpfer in Diensten des Johannes von Neumarkt, Bischof von Olmütz und langjähriger Kanzler Karls IV.; er war demnach mit der karolinischen Hofkunst bestens vertraut. In Hinblick auf sein lediglich achtköpfiges, in der L-Initiale zum Matthäus-Evangelium enthaltenes Engelskonzert möchte man geradezu von einem Kondensat der Karlsteiner Engelsmalereien sprechen. Die Außenpositionen werden durch eine Harfe mit zwei Resonatoren (oben) sowie eine *Ala* (unten) besetzt. Beide Spieler sind durch ihre thronende Wiedergabe privilegiert; erstgenannter Engel ist sogar im Habitus König Davids beim Stimmen seiner Harfe wiedergegeben, einschließlich Krone und Stimmstock als sekundäre Requisiten. Eine Krone trägt übrigens auch der mittig platzierte und dadurch in seiner Bedeutung hervorgehobene Spieler der in die Länge gezogenen, um 90° gedrehten Psalterienderform. Nicht unerwähnt bleiben darf in diesem Zusammenhang der bisher einzige bekannte Quellenbeleg für die *Ala* mit adjektivischem Zusatz *bohemica*, der sich just in den >Cancellaria< des Johannes von Neumarkt befindet und einerseits – verstanden als Gemeinschaftsbegriff<sup>29)</sup> – auf ein Bewusstsein für dieses Spezifikum der ei-

26) Jaromír HOMOLKA, Zu den ikonographischen Programmen Karls IV., in: Die Parler und der schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern, hg. von Anton LEGNER, Köln 1978, Bd. 2, S. 607–618, hier S. 611.

27) Vgl. Lukáš MATOUŠEK, Hudební nástroje Emauzském cyelu/Musical Instruments in the Emmaus Cycle, in: Slovanský klášter Karla IV. Zbožnost – umění – vzdělanost [The Slavonic Monastery of Charles IV. Devotion – Art – Literary Culture], hg. von Kateřina KUBÍNOVÁ, Prag 2016, S. 123–127.

28) Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1182, fol. 2r; <http://data.onb.ac.at/rep/10006DFD>, Scan 9 (25.02.2020). Kunsthistorische Einordnung bei Ulrike JENNI, Kat.-Nr. 6, in: Mitteleuropäische Schulen 3 (ca. 1350–1400). Böhmen – Mähren – Schlesien – Ungarn (mit Ausnahme der Hofwerkstätten Wenzels IV. und deren Umkreis), hg. von DERS./Maria THEISEN (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Denkschriften 315, Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek 12), Wien 2004, Textbd., S. 65–87.

29) Vgl. »Nationes«, »Gentes« und die Musik im Mittelalter, hg. von Frank HENTSCHEL/Marie WINCKELMÜLLER, Berlin 2014; »Nationes«-Begriffe im mittelalterlichen Musikschrifttum. Politische und regionale Gemeinschaftsnamen in musikbezogenen Quellen, 800–1400, hg. von Frank HENTSCHEL, Berlin 2016.

genen Musikkultur, andererseits auf den tatsächlichen Gebrauch in der Hofhaltung des Kanzlers schließen lässt<sup>30)</sup>.

#### IV. ENZYKLOPÄDISCHE VIELFALT VERSUS IRDISCHE ERFAHRUNGSREALITÄT

Großartiges Anschauungsmaterial für die Frage nach Hierarchisierungen der zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort verfügbaren Klänge, die sich wohl auch auf eine gedachte Matrix sozialer Schichtungen herunterbrechen ließen, bietet das enzyklopädisch anmutende Engelskonzert an dem ca. 1425 entstandenen >Mindener Altar<<sup>31)</sup> (siehe Abb. 6). Beherrschendes Thema ist die Erhebung Mariens als Himmelskönigin über die Neun Chöre der Engel. Ungewöhnlicherweise tritt anstelle der traditionellen Attribute der Himmlischen Hierarchien eine Vielzahl der unterschiedlichsten Musikinstrumente; anders jedoch als in der zuvor besprochenen Illustration zur >Vie de Saint Denis< (siehe oben, Abb. 3) sind sämtliche Engelsränge musizierend wiedergegeben. Da die Anordnung in Kreisform keine geradlinige Aufwärtsbewegung erlaubt, können Wertigkeiten nur relativ, durch Höhe oder Tiefe, auch durch Platzierung »zur Linken« beziehungsweise »zur Rechten« Christi im Sinne der für Weltgerichtsdarstellungen üblichen Konventionen signalisiert werden. Unübersehbar ist die Fundamentstellung der Orgel (vertreten durch gleich zwei Portative) in einem als verbreiterte Basis fungierenden Segment, denen zuoberst ein Glockenspiel, die in Hinblick auf das Wandlungsgeläut liturgisch konnotierten Handglöckchen sowie Chiffren für Gesang korrespondieren. Zur Linken Christi, also auf der minderwertigen, vom Betrachter aus gesehen rechten Seite, finden wir eine Folge bordunierender Instrumente (Platerspiel, Trumscheit und Drehleier), aber auch den westfälischen Rummelpott<sup>32)</sup> als regionalen Identitätsmarker par

30) Cancellaria Johannis Noviforensis, episcopi Olomucensis (1364–1380). Briefe und Urkunden des Olmützer Bischofs Johann von Neumarkt, hg. von Ferdinand TADRA, in: Archiv für österreichische Geschichte 68 (1886), S. 1–157, hier S. 103, Nr. 128 (*mittimus vobis P. figellatorem et Jo. ludentem in ala Boemica, familiares commensales et domesticos nostros*) bzw. S. 130 f., Nr. 187 (*dulces illos musicos tonos tam in figella Philippi quam eciam in ala Jesconis audivisse*). Zurückhaltend gibt sich demgegenüber Lukáš MATOUŠEK, Bohemika mezi středověkými hudebními nástroji [Bohemica among the Musical Instruments of the Middle Ages], in: Clavibus unitis. Association for Central European Cultural Studies 1 (2006), S. 1–10, hier S. 1: »so called *ala bohemica* (but the author prefers rather only *ala*)«, [http://www.acecs.cz/media/cu\\_2012\\_01.pdf](http://www.acecs.cz/media/cu_2012_01.pdf) (04.03.2020).

31) Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, <https://smb.museum-digital.de/object/140135> (05.08.2022). Hierzu TAMMEN, Himmlische Hierarchie (wie Anm. 14).

32) Vgl. Herbert HEYDE, Die Musikinstrumentendarstellung auf dem Mindener Altar, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 6 (1964), S. 29–41, hier S. 31: »Man versteht darunter eine Stabreibetrommel, bei der brummende Geräusche durch Reiben mit ein oder zwei angefeuchteten Händen an einem Stab hervorgerufen werden können. Der Stab ist an einer Membran befestigt, die über eine Öffnung eines als

excellence nicht ohne volkstümliche, ja derbe Implikationen sowie ausgesprochene Innovationen im zeitgenössischen Instrumentenbau wie Cembalo und Clavichord, deren Wiedergabe schon ein gerüttelt Maß an Expertenwissen voraussetzen dürfte. Die offenbar als höherwertig verstandene Instrumentenfolge zur Rechten Christi schließt die moderne Repräsentationsmusik eines lautstarken, aus Trompeten und Schalmeien gebildeten *Alta-Ensembles* (daher die Bezeichnung) ebenso ein wie die bereits besprochenen böhmischen Sonderformen.

Kraft zirkulärer Anordnung und formaler Unterteilung in neun klar voneinander abgegrenzte Segmente zitiert der >Mindener Altar< das Modell der Neun Chöre der Engel, hierarchisiert und legitimiert damit im Gegenzug freilich auch eine Pluralität musikalischer Erscheinungen der Zeit um 1425. In Summe stellt das eine außerordentliche Syntheseleistung dar. In ihrer statischen Umgrenzung können freilich die neun Relieffelder weder die Dynamik der zugrundeliegenden musikgeschichtlichen Prozesse und Praktiken abbilden noch einzelnen Instrumenten beziehungsweise Instrumentengruppen spezifische soziale Räume zuweisen, wie dies etwa ein Jahrhundert später in einem spektakulären Musikbild geschieht (siehe Abb. 7). Als Kontrastfolie zu Minden diene daher jener Parnass, mit dem ein anonymer oberrheinischer Maler in den ersten Dezennien des 16. Jahrhunderts für einen Vertreter des Hauses Württemberg aufwartet<sup>33)</sup>: Die Topographie und zugleich Chronologie der Klänge beginnt oben links mit dem menschgemachten Lärm eines mythisch-vorindustriellen Zeitalters in der Schmiede des Pythagoras gemäß der bekannten Legende, an den einige weitere *inventor*-Gestalten wie Plato, Orpheus und der in Homers Odyssee beschriebene phaiakische Sänger Demodokos anschließen. Sie setzt sich fort als *musica naturalis* mit einer von Vogelgezwitscher und den

Resonator dienenden Topfes gespannt ist.« Vgl. auch Walter SALMEN, Volksinstrumente in Westfalen, in: *Studia Musicologica* 3 (1962), S. 271–279.

33) Datierung, kunsthistorische Einordnung und Bestimmungszweck des Gemäldes (Privatbesitz Herrliberg bei Zürich) sowie einer zweiten Fassung (Musikmuseum Basel) bleiben vorerst ungeklärt. Dank Freilegung zweier übermalter Wappen in den oberen Ecken kann das unsignierte Werk Graf Heinrich II. von Württemberg (1448–1519) und seiner zweiten Gemahlin Eva zu Salm (1470–1521) bzw. ihrem Umfeld als Auftraggeber zugeordnet werden (persönliche Mitteilung Kaspar von Meyenburg, 22.07.2022). Auch setzt die Kopie zahlreicher Instrumentendarstellungen aus Sebastian Virdungs Traktat >Musica getutscht< von 1511 einen terminus post quem. Erste umfassende Deutung im Anschluss an Heinrich BESELER, Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 16 (1959), S. 21–43, hier S. 36 f. und Abbildung 21 (zugänglich auch über [www.jstor.org/stable/930115](http://www.jstor.org/stable/930115) [04.03.2020]) bei Andres BRINER, Ein Musikbild der Renaissance auf Zürcherboden, in: DERS./Friedrich JAKOB, Das Musikbild und die Hausorgel im Landgut »Zur Schipf« in Herrliberg-Zürich (Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich 145), Zürich 1961, S. 3–19. Weiterführende Forschungen im Anschluss an das internationale Symposium Castalian Springs in Switzerland. The Cultural, Musical, and Artistic Significance of Two Unique Sixteenth-Century Canvases (Herrliberg/Basel, 31.8.–1.9.2018) sowie den Roundtable >Der Kastalische Brunnen<. Two Mysterious 16<sup>th</sup>-Century Paintings and Their Context im Rahmen der 47<sup>th</sup> Medieval & Renaissance Music Conference (Basel, 05.07.2019) sind geplant.



Abb. 1: Zierseite zum Antonius-Offizium im Gebetbuch Jakobs IV. von Schottland. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1897, fol. 52r. © ÖNB/Wien, <http://data.onb.ac.at/rep/10026D96>



Abb. 2a: Köln, Dom, Binnenchor, Chorpfeilerfiguren, Apostel Simon, Detail: Baldachinengel mit Citole.  
© Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte. Foto: Matz und Schenk

Abb. 2b: Köln, Dom, Binnenchor, Chorpfeilerfiguren, Apostel Philippus, Detail: Baldachinengel mit Fidel. © Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte. Foto: Matz und Schenk

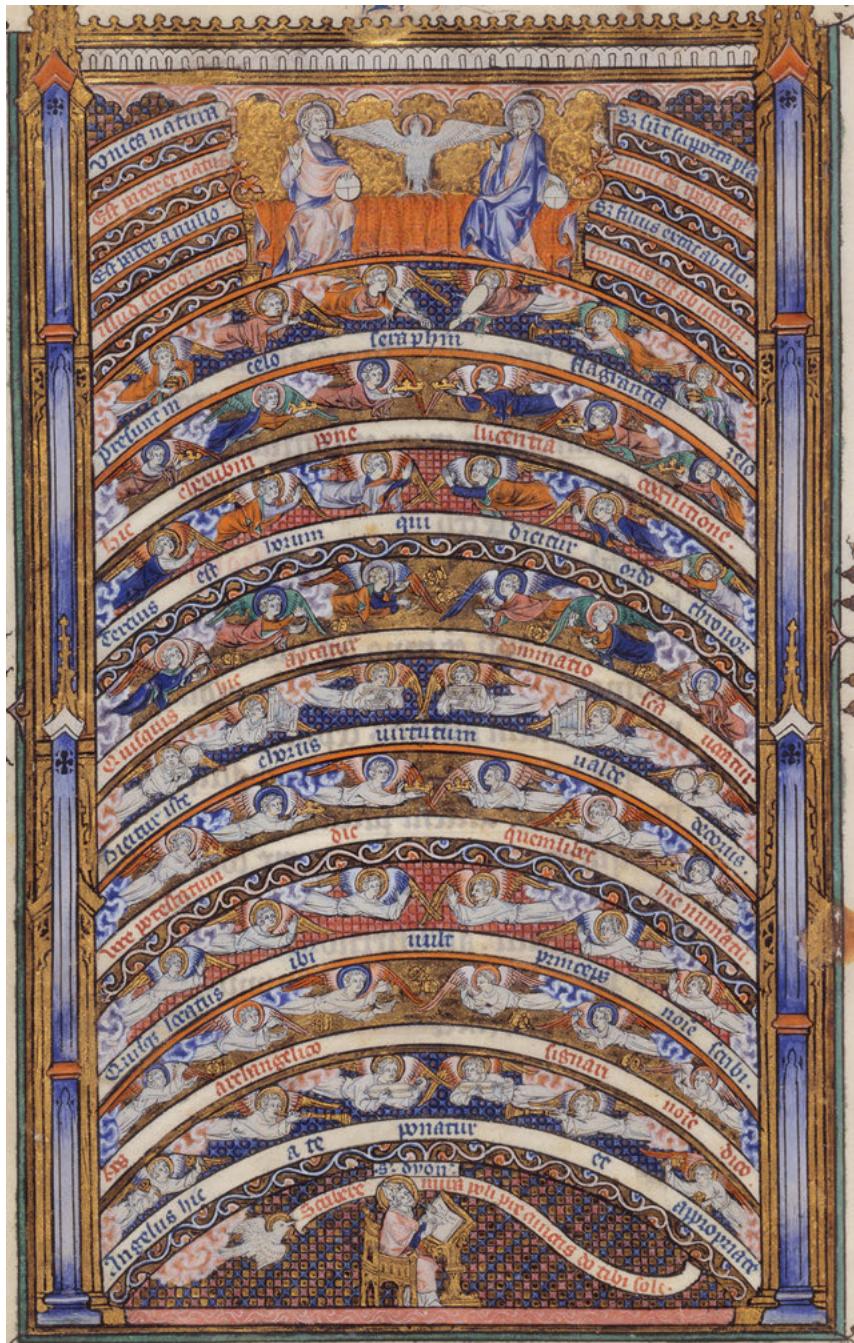


Abb. 3: Vision der Neun Chöre der Engel in *Vie de Saint-Denis*. Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 2090, fol. 107v. © BnF, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447296x>



Abb. 4a–c: Musizierende Engel im Evangeliar des Johannes von Troppau. (a) Harfe mit Doppelresonator; (b) gedrehtes Psalterium; (c) *Ala*. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1182, fol. 2r (Auschnitte). © ÖNB/Wien, <http://data.onb.ac.at/rep/10006DFD>



Abb. 5: Beweinung des hl. Wenzel mit musizierenden Engeln. Wandmalereien im >Großen Turm< auf Burg Karlstein (Fotokampagne Böhmen 1935). © Bildarchiv Foto Marburg (<http://www.fotomarburg.de>)



Abb. 6: Marienkrönung und Neun Chöre der Engel am >Mindener Altar< (Ausschnitt). © Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst / Antje Voigt



Abb. 7: Parnass mit Musenkonzert. © Privatbesitz Familie Kaspar von Meyenburg, Herrliberg bei Zürich, mit freundlicher Genehmigung



Abb. 8: Papstweihe Martins V. in der >Konstanzer Konzilschronik<. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 3044, fol. 128v. © ÖNB/Wien, <http://data.onb.ac.at/dtl/3631218>



Abb. 9: Marienmesse im >Schwarzen Gebetbuch<. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1856, fol. 27v. © ÖNB/Wien, Bildarchiv



Abb. 10: Der thronende König Salomo. *Tableau vivant* zum Einzug Erzherzog Karls (V.) in Brügge 1515. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2591, fol. 44r (Detail). © ÖNB/Wien, <http://data.onb.ac.at/dtl/6449837>

Lockrufen eines Vogelfängers erfüllten Landschaft, die zugleich Habitat des Musenführers Apoll ist. Von hier aus führt der kastalische Quell zu den Neun Musen im Zentrum, die sich entsprechend gegenderter Konventionen vorzugsweise auf Saiteninstrumenten betätigen, zusätzlich einer im gegebenen Zusammenhang überraschenden Bathseba im Bade.

Mit den im Bildvordergrund wirkungsvoll in Szene gesetzten Ensembles ergeben sich Prärogativen der musikalischen Praxis, links das für Süddeutschland zu dieser Zeit typische Tenorlied, vertreten durch eine Singgesellschaft mit Stimmbüchern auf dem runden Musiktisch (partiell verstärkt durch Posaune, Zink und Querflöte), rechts ein Gambensemple, das sich gleichermaßen einer bürgerlichen wie adeligen Musiksphäre zuschlagen lässt. Während in der Bildmitte Turmglocken und Schwalbennestorgel einer an den Palast König Davids angrenzenden Pfarrkirche eingeschrieben sind, agieren daneben – womöglich in Fortspinnung der unrühmlichen biblischen Uria-Episode – Vertreter der Militärmusik, Trompeter und berittene Heerpauker, dazu die klassische Tanzmusikbegleitung von Trommel und Querpfeife.

Eine Sonderstellung wie am >Mindener Altar< beanspruchen die Tasteninstrumente, einerseits vorne links zwei aufwändige Tischorgeln, andererseits im Bildmittelgrund rechts Pedalclavichord sowie Virginal. Fahrendes Volk (unter anderem mit Drehleier) darf ebenso wenig fehlen wie bäuerliche (oder studentische?) Unruhestifter mit Handwerksgerät als Parodieinstrumenten, dazu, soziale Randständigkeit mit der Peripherie des Bildraumes gleichsetzend, Bettler und Narren, wobei hinten rechts gleich zweimal ein »Schrapptopf« ins Auge sticht. Was fehlt – und unterschwellig auf ein praktisch jede Musikdarstellung mehr oder weniger grundierendes Muster von Inklusion und Exklusion verweist – scheint einzige und allein die zu dieser Zeit als Sinnbild ambitionierter Kirchenmusik eigentlich unverzichtbare Kantorei zu sein (siehe unten, Abschnitt 5). Deren Wiedergabe könnte aufgrund ihrer womöglich katholischen Implikationen – man denke nur an Darstellungen wie den letzten Kapellbesuch Kaiser Maximilians I. und seine wittelsbachischen Derivate<sup>34)</sup> – für ein mutmaßlich im reformierten Württemberg entstandenes Gemälde zumindest problematisch gewesen sein, selbst wenn ein Fürst wie Herzog Ulrich im zielgerichteten Auf- und Ausbau seiner Hofkapelle und der Rekrutierung einer *ociosam aulicorum turbam, praesertim cantorum gregem* genau der Prärogative seiner katholischen Herrscherkollegen folgte – was ihm die aufsässigen Bauern des Remstales in der Aufstandsbewegung des »Armen Konrad« bereits 1514 zum Vorwurf machten<sup>35)</sup>.

34) Diese und andere Kapellbilder bespricht Björn R. TAMMEN, Die Hand auf der Schulter. Ein Topos der spätmittelalterlichen Gesangskonographie zwischen Gestik, Performanz und Gruppenidentität, in: Rekrutierung musicalischer Eliten. Knabengesang im 15. und 16. Jahrhundert, hg. von Nicole SCHWINDT (troja: Jahrbuch für Renaissancemusik 10/2011), Kassel u. a. 2013, S. 53–90.

35) Vgl. Gustav BOSSERT, Die Hofkapelle unter Herzog Ulrich, in: Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, N. F. 25 (1916), S. 383–430, hier S. 401, Anm. 128.

Die Konfiguration einer Vielzahl realer Musikinstrumente zu einem Gesamtableau – egal ob nun spätmittelalterliches Engelskonzert oder frühneuzeitliches Musenkonzert – vermittelt immer auch Standortbestimmungen im Hier und Jetzt. Doch welche Erfahrungsrealität an Gehörtem und Gesehenem mag sich hinter dem Mindener Beispiel verbergen? Finden wir sie vor Ort, in einem konkreten, wie auch immer zu rekonstruierenden Musikleben in der ostwestfälischen Bischofsstadt, die aber eben nur als Kleinstadt gelten darf<sup>36)</sup>, den auswärts (zum Beispiel durch Studium) gewonnenen Anschauungen eines ihrer Domherren, den Musterbuchvorlagen der mit der Ausführung betrauten, wohl einer Lübecker Werkstatt angehörenden Bildschnitzer, oder aber einem Anschauungshorizont, wie ihn etwa ein Jahrzehnt später das *>Basler Planetenbuch<* (ca. 1435/40) in den Aktivitäten seiner Venus, Merkur und Sol zugeordneten *>Kinder<* festhält<sup>37)</sup> – Spiegelbildern einer blühenden, in Differenzierung begriffenen und nicht zuletzt durch die beiden großen Konzilien als veritable Drehscheiben für Musiker wie *Repertoires stimulierten Musikkultur*<sup>38)</sup>, deren Stratographie sich allzu einfachen Kategorisierungen zwischen Kirche, Stadt und Hof entzieht? Im Falle Mindens vielleicht von alledem ein wenig – und doch in der Realität überraschend anders: Denn es scheint so, als würde sich hinter dem pikturenalen ein literarischer Instrumentenkatalog verbergen, wie ihn 1404 der zeitweilig am Mindener Johannisstift dokumentierte Eberhard von Cersne in seinem Lehrgedicht *>Der Minne Regel<* (einer Reimrede nach Andreas Capellanus, *>De amore<*), formuliert hatte – dort in einer negativen Klimax auf den unbeschreiblich süßen Vogelgesang im Garten der Minnekönigin bezogen, an den keines der erwähnten Musikinstrumente heranreiche<sup>39)</sup>. Der *>Klang im Text<* (Jean-Marie Fritz) bedient einerseits eine

36) Jürgen BRANDHORST, Studien zur Musikgeschichte der Stadt Minden. Ein Beitrag zur städtischen Kulturgeschichte vom Beginn des 11. Jahrhunderts bis um 1900 (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 3), Hamburg/Eisenach 1991.

37) Bibliothek Otto Schäfer, Schweinfurt, Inv.-Nr. OS 1033; <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00039824-6> (18.02.2020). Unter den Kindern der Venus sticht die Bläser-*Alta* als städtisches Repräsentationsensemble par excellence hervor, Basler Stadtwappen inklusive, unter der Ägide Merkurs die Orgelbauer. Hierzu TAMMEN, *MusikBildIdentitäten* (wie Anm. 2), S. 231–233 (mit Abb. 2). Allgemein zum Bildtypus vgl. Dieter BLUME, Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance (Studien aus dem Warburg-Haus 3), Berlin 2000, Kap. XIX.5 sowie Annett KLINGNER, Die Macht der Sterne. Planetenkinder: ein astrologisches Bildmotiv in Spätmittelalter und Renaissance, Diss. phil. Humboldt-Universität zu Berlin 2017, Kap. 6.2.1, <http://edoc.hu-berlin.de/18452/19957> (18.02.2020).

38) Therese BRUGGESSER-LANKER, Music goes Public. Das Konstanzer Konzil und die Europäisierung der Musikkultur, in: Das Konstanzer Konzil als europäisches Ereignis: Begegnungen, Medien und Rituale, hg. von Gabriela SIGNORI/Birgit STUDT (Vorträge und Forschungen 79), Ostfildern 2014, S. 349–378, <https://doi.org/10.11588/vuf.2014.0.41853> (11.03.2020); *Music and Culture in the Age of the Council of Basel*, hg. von Marteo NANNI (*Épitome musical*), Turnhout 2014.

39) Diskussion von Eberhards Instrumentenaufzählung u.a. bei BRANDHORST, Studien (wie Anm. 36), S. 225–241; Helmut BIRKHAN, *>Der Minne Regel<* des Eberhard von Cersne, in: *Musicologica Austriaca* 22 (2003), S. 71–88; Reinhard STROHM, Musik erzählen. Texte und Bemerkungen zur musikalischen

Art Unsagbarkeitstopos, ist andererseits einer in literarischen Quellen vielfach belegten »Überbietungsrhetorik«<sup>40)</sup> verpflichtet. Unter den zahlreichen Termini in Eberhards Instrumentenkatalog stechen *clavicymbolum* und *clavichordium* hervor, auch ein *flegil*, der auf den böhmischen »Flügel«, genannt *Ala*, referenzieren dürfte (siehe oben, Abb. 4c). Enthalten sein könnte in Vers 413 sogar eine Anspielung auf den Rummelpott (siehe oben, Abb. 6), sofern man bereit ist, die an sich eindeutige Lesart *figel* des einzigen Textzeugen der >Minneregel<<sup>41)</sup> zu *tigel* zu emendieren, mithin *tigel sam cannale* (»Topf mitsamt Stock«) als treffende Umschreibung der Stabreibetrommel anzunehmen. Und wem der Brückenschlag zwischen einem mittelniederdeutschen Vertreter der *ars amatoria* und einem Engelskonzert in marianischem Kontext zu gewagt erscheint, der erhält mit dem Schreiberkolophon der Wiener Handschrift ein auf das Fest Mariä Himmelfahrt verweisendes »Missing Link«, das demnach auch die Dichtung und ihren fiktionalen Klangraum als ein Stück gelebter Marienfrömmigkeit erscheinen lässt<sup>42)</sup>.

#### V. KANTOREIBILDER ALS SIGNUM DES »HÖRENWERTEN«

Das Genre der Kantoreibilder<sup>43)</sup> stellt für die Musikikonographie des 15. Jahrhunderts einen wesentlichen »Schauplatz« der Musik dar, der – stärker noch als die primär instrumental geformten, wiewohl häufig auch eine vokale Komponente einschließenden Engelskonzerte – Perspektiven in Richtung auf institutionalisierte, im Einzelfall sogar politisierte Klangräume eröffnet. Zwei ebenso bekannte wie spektakuläre Beispiele dürfen hier nicht fehlen, zumal sie mit einer musikgeschichtlich folgenreichen Demarkationslinie in Verbindung gebracht werden können, wie sie der am Königshof in Neapel wirkende Musikgelehrte Johannes Tinctoris unter anderem in seinem >Liber de arte contrapuncti< (1477) gezogen hatte, dass nämlich »außer dem, was innerhalb der letzten 40 Jahre komponiert worden ist, sich nichts Komponiertes erhalten hat, was von den Gebildeten

Mentalitätsgeschichte im Spätmittelalter, in: Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento, hg. von Sandra DIECKMANN u. a. (Musica mensurabilis 3), Hildesheim 2007, S. 109–125.

40) Lorenz WELKER, Studien zur musikalischen Aufführungspraxis in der Zeit der Renaissance ca. 1300 bis 1600, Diss. phil., Universität Basel, Teildruck München 1992, S. 106.

41) Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 3013, fol. 14r; [http://data.onb.ac.at/rep/10023D93, Scan 35](http://data.onb.ac.at/rep/10023D93,Scan 35) (04.03.2020).

42) Ebd., fol. 115r, Scan 237.

43) Zum Folgenden vgl. Björn R. TAMMEN, Anverwandlungen vokaler Mehrstimmigkeit im Bild und durch das Bild. Fallbeispiele aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, in: Musikalische Repertoires in Zentraleuropa (1420–1450). Prozesse & Praktiken, hg. von Alexander RAUSCH/Björn R. TAMMEN (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 26), Wien/Köln/Weimar 2014, S. 227–249, auch Open Access: <http://e-book.fwf.ac.at/o:586> bzw. <http://library.oapen.org/handle/20.500.12657/33287> (05.08.2022).

für hörenswert befunden wird«<sup>44)</sup>. Die von der Forschung immer wieder als Zeugnis für Epochenerfahrung, Renaissancebewusstsein sowie Kanonisierungsprozesse bemühte Vorstellung einer »hörenswerten« Musik seit etwa 1430<sup>45)</sup> findet ihr visuelles Gegenstück unter anderem in den mehr als »sehenswerten« Darstellungen singender Engel am ›Genter Altar‹<sup>46)</sup>, der geradezu ein Musterbuch an sängerischen Physiognomien bereitstellt, wie sie die Gebrüder van Eyck wohl zu dieser Zeit in den burgundischen Maîtrisen (und damit im direkten Einflussbereich der von Tinctoris geradezu mythisch verklärten Lehrmeister Dunstable, Dufay und Binchois) erleben konnte. Gleches ließe sich von Luca della Robbias *Cantoria*-Reliefs in Florenz behaupten, die eine Kunst der Vokalpolyphonie evozieren, wie sie wenige Jahre später an Santa Maria del Fiore durch Anwesenheit der päpstlichen Kapellsänger Realität werden sollte<sup>47)</sup>. In Gent wie in Florenz wird Gesang als neuartige Darstellungsaufgabe meisterhaft bewältigt. Zugleich tritt die Kapelle quasi als ein Organismus, als »psychisch-physische Einheit«<sup>48)</sup> vor Augen – mit starken Implikationen in Richtung auf Standesbewusstsein, soziale Kohäsion, emotionale Bindungen

44) Johannes Tinctoris, *Opera theoretica*, hg. von Albert SEAY (Corpus scriptorum de musica 22), 3 Bde., Rom 1975/78, hier Bd. 2, S. 11 f.: *quippam compositum nisi citra annos quadraginta extat, quod auditu dignum ab eruditis existimetur*. Übersetzung nach Michael ZIMMERMANN, Johannes Tinctoris und der Beginn der Neuzeit, in: Funkkolleg Musikgeschichte. Europäische Musik vom 12.–20. Jahrhundert, hg. vom Deutschen Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen, Studienbegleitbrief 3, Weinheim 1987, S. 11–53, hier S. 46; ebd., S. 39 f. zur Parallelstelle in Tinctoris' ›Proportionale musices‹.

45) Jessie Ann OWENS, Music Historiography and the Definition of »Renaissance«, in: Notes 47 (1990), S. 305–330; Leofranc HOLFORD-STREVENS, Tinctoris on the Great Composers, in: Plainsong & Mediaeval Music 5 (1996), S. 193–199; Rob C. WEGMAN, Johannes Tinctoris and the »New Art«, in: Music & Letters 84 (2003), S. 171–188.

46) Vgl. die im Zuge der jüngsten Restaurierungen erstellten hochauflösenden Makro-, Infrarot- und Röntgenaufnahmen: Closer to Van Eyck. Rediscovering the Ghent Altarpiece, <http://legacy.closertovaneyck.be> (05.03.2020). Hierauf machte mich freundlicherweise Gerhard Reis (Innsbruck) aufmerksam, der ein kunsthistorisches Dissertationsprojekt zu den musizierenden Engeln am Genter Altar verfolgt. Siehe auch TAMMEN, Anverwandlungen (wie Anm. 43), S. 230–232 mit Abbildung 1.

47) Bekanntlich war Papst Eugen IV. im Juni 1434 nach dem Bruch mit dem Basler Konzil mitsamt Kapelle zunächst von Rom nach Florenz geflohen, wo er bis zum Frühjahr 1436 verblieb; in diesem Kontext ist Dufay und seine berühmte Florentiner Domweihmotette ›Nuper rosarum‹ von 1436 zu verorten. Vgl. Klaus PIETSCHMANN, The Sense of Hearing Politicized. Liturgical Polyphony and Political Ambition in Fifteenth-Century Florence, in: Religion and the Senses in Early Modern Europe, hg. von Wietse de BOER/Christine GÖTTLER (Intersections 26), Leiden/Boston 2012, S. 273–288; Gary M. RADKE, Luca della Robbia's *Cantoria*. Good, Better and Best, in: Make a Joyful Noise. Renaissance Art and Music at Florence Cathedral, hg. von DEMS., Atlanta/New Haven/London 2014, S. 11–52.

48) 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*, hg. von Pierre GALLAIS/Yves-Jean RIOU (Cahiers de Civilisation Médiévale, Supplément), Poitiers 1966, Bd. 2, S. 1345–1354, hier S. 1345 und 1349.

und Gruppenidentität einer Elite jugendlicher wie erwachsener Sänger respektive Sänger-Komponisten<sup>49)</sup>.

Der Siegeszug franko-flämischer Musiker, die quer durch Europa Karriere machten und in die führenden Kapellen der Zeit aufstiegen, ist undenkbar ohne die kirchenpolitischen Ereignisse der ersten Jahrhunderthälfte<sup>50)</sup>. Speziell in der Situation der Kirchenspaltung heißt » hörenswerte Musik « immer auch, sich im Konzert der Mächtigen Gehör zu verschaffen, seine Agenden gleichsam mit musikalischer Schützenhilfe vorzubringen<sup>51)</sup>. In diesem Sinne handelt es sich bei der Institution Kapelle wie auch ihrer Wiedergabe im Kantoreibild um eine eminent politische Angelegenheit<sup>52)</sup>, die einen Klangraum ebenso wie ein Klangregime markiert. Die Prärogativen dieser musikalischen Repräsentationskunst par excellence scheinen selbst vor aktualisierenden Bebilderungen zurückliegender Ereignisse nicht Halt zu machen: So schließt das um 1475 entstandene Wiener Exemplar von Ulrich Richentals >Konstanzer Konzilschronik< bei der Wiedergabe der Papstweihe Martins V. gleich zwei Sängergruppen ein, jeweils vor einem großen Chorpult<sup>53)</sup> (siehe Abb. 8). Hinzu kommen Details wie eine durch die » Hand auf der Schulter «<sup>54)</sup> geradezu körperlich vermittelte Form von Gruppenidentität sowie ein speziell in performativen Zusammenhängen auf Mehrstimmigkeit verweisendes *auditus*-Motiv gleich zweier Sänger – der Griff zum Ohr als ebenso dezente wie effektive Tonhöhenkontrolle während des Singens. Man beachte aber auch die enigmatisch aus diesem Klangraum heraus auf den Betrachter blickende Meisterfigur mit hoher, leuchtend roter Kopfbedeckung, in der die Geistesgaben eines Sänger-Komponisten geradezu haptische Gestalt annehmen. Fast scheint es, als würde die » hörenswerte Musik « (Tinctoris) einer jüngeren Entwicklungsphase auf das ältere Ereignis Konstanz rückprojiziert<sup>55)</sup>. Bezeichnenderweise tritt in dem gegenüber dem Wiener Codex gut ein Jahrzehnt älteren, auf 1464 datierten Prager Exemplar, von dem vermutet wird, dass es sich an einer wohl vor 1424 entstandenen

49) Vgl. TAMMEN, Hand auf der Schulter (wie Anm. 34).

50) Grundlegend hierzu die Gesamtdarstellung von Reinhard STROHM, The Rise of European Music, 1380–1500, Cambridge u.a. 1993.

51) Zu » Zeremonialität « als » Anker der Legitimation « vgl. auch DERS., Guillaume Du Fay, Martin le Franc und die humanistische Legende der Musik (Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich 192), Winterthur 2007, S. 16.

52) Vgl. auch die Wiedergabe Herzog Philipps des Guten von Burgund, eines der großen Musikmäzene des 15. Jahrhunderts, mitsamt den Sängern seiner Kapelle in der Handschrift Brüssel, Bibliothèque Royale, Ms. 9092, folio 9r; David FIALA, Music and Musicians at the Burgundian Court in the Fifteenth Century, in: The Cambridge History of Fifteenth-Century Music, hg. von Anna Maria BUSSE BERGER/Jesse RODIN, Cambridge 2015, S. 427–445, hier S. 430, Abbildung 22.1.

53) Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 3044, fol. 128v; <http://data.onb.ac.at/dtl/3631218>, Scan 262 (05.08.2022).

54) Siehe Anm. 34.

55) TAMMEN, Anverwandlungen (wie Anm. 43), S. 238 f.

Urversion der Richental'schen Chronik orientiert haben könnte, die Begleitmusik bei dieser Szene komplett in den Hintergrund<sup>56)</sup>.

Mindestens ebenso faszinierend ist die eher generische Wiedergabe von Kirchenmusik in einem Luxusprodukt der Gent-Brügger Malerschule wie dem ›Schwarzen Gebetbuch‹ (siehe Abb. 9). Was hier im Rahmen einer Marienmesse aufgeboten wird<sup>57)</sup>, evoziert in einer Eindringlichkeit sondergleichen geradezu die Essenz eines burgundischen Klangraumes: das diffuse Dunkel einer Kapelle im Augenblick der *revelatio* mit zurückgezogenen Altarvorhängen; der diskret verrichtete Altardienst des Priesters und seiner beiden Diakone; die statuarische Ruhe dreier in verschworener Gemeinschaft wiedergegebener, durch preziöse Gewänder hervorgehobener Sänger, der mittlere angetan mit extravagant aufragender Ballonmütze; dazu zwei gesichtslose, in frommem Gebet niederkniedige Stifterfiguren sowie, in einem separaten Tondo wie durch eine Lupe betrachtet, der gleichfalls als Rückenfigur agierende Organist. Den Zielpunkt all jener Aufwendungen, die der Maler kongenial zu einer einzigen Miniatur verdichtet, bildet indes die über dem Altar thronende, von einem Baldachin überfangene Muttergottes als Himmelskönigin<sup>58)</sup>. Dieses Setting, Vehikel und Eintrittstor zugleich, scheint in seiner atmosphärischen Dichte geradezu einen direkten »Kontakt mit der Vergangenheit« zu ermöglichen, den – in Johan Huizingas Worten – »eine unbedingte Überzeugung der Echtheit, Wahrheit begleitet«<sup>59)</sup>. Doch es könnte leicht darüber hinwegtäuschen, dass hier die Vorstellung burgundischer Prachtentfaltung möglicherweise bereits klischehaft bedient wird. Mit anderen Worten: Wir sind gut beraten, die Darstellung nicht unreflektiert für bare Münze zu nehmen, zumindest den sie grundierenden Inszenierungsstrategien zu misstrauen.

Ähnliche Bedenken möchte ich bei einem radikalen Gegenbeispiel geltend machen: Wenn sich Herzog Albrecht V. in dem vor 1437 entstandenen ›Albrechtsgebetbuch‹ in

56) Prag, Nationalbibliothek (Národní knihovna České republiky), Ms. XVI.A.17, fol. 141v; [https://images.manuscriptorium.com/loris/AIPDIG-NKCR\\_XVI\\_A\\_17\\_449EM91-cs/ID0143v/full/full/0/default.jpg](https://images.manuscriptorium.com/loris/AIPDIG-NKCR_XVI_A_17_449EM91-cs/ID0143v/full/full/0/default.jpg) (04.03.2020). Zur Handschriftenüberlieferung vgl. Gisela WACKER, Ulrich Richentals Chronik des Konstanzer Konzils und ihre Funktionalisierung im 15. und 16. Jahrhundert. Aspekte zur Rekonstruktion der Urschrift und zu den Wirkungsabsichten der überlieferten Handschriften und Drucke, 2 Bde., Diss. phil., Universität Tübingen 2002, Bd. 1, S. 19 f. und S. 226–231, <http://hdl.handle.net/10900/46177> (04.03.2020).

57) Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1856, fol. 27v (Brügge, ca. 1470/75); [https://data.onb.ac.at/rep/BAG\\_19191943](https://data.onb.ac.at/rep/BAG_19191943) (05.08.2022).

58) Die Frage, welche konkreten musikalischen Repertoires hier möglicherweise intendiert gewesen sein könnten, ist dabei ebenso naheliegend wie letztlich irrelevant: Egal, was die Sänger anstimmen – ob nun einstimmige Antiphon, Andachtsmotette oder vielleicht ein Magnificat in Alternativ-Praxis – sie haben diese Marienskulptur als Affektzentrum stets vor Augen.

59) Johan HUIZINGA, Aufgaben der Kulturgeschichte, in: DERS., Wege der Kulturgeschichte. Studien, München 1930, S. 7–77, hier S. 50 f. Vgl. Jan-Friedrich MISSFELDER, Ganzkörpergeschichte. Sinne, Sinn und Sinnlichkeit für eine Historische Anthropologie, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 39 (2014), S. 457–475, hier S. 473.

einem quasi schalltoten Raum wiedergeben lässt<sup>60)</sup>, der noch nicht einmal Altargeläut zulässt, ganz zu schweigen vom Gesang einer Kapelle, die wir uns eigentlich hinzudenken müssten, beruht auch das eventuell auf einer nicht weniger radikalen Überformung, wenn nicht Manipulation vergangener musikalischer Wirklichkeit: Inszeniert sich hier der Verfechter der seit 1418 in den eigenen Territorien durchgreifenden Melker Reform als ein stiller Beter gleichsam in asketischer Zurücknahme, unter Ausschluss externer Klänge? Wäre Stille respektive Schweigen<sup>61)</sup> hier ein semantisches Feld? Das mag so sein. Aber es ist derselbe Albrecht, der nach Thronbesteigung als Römischer König konsequent an die Musikpatrone Kaiser Sigismunds anknüpfte, die besten Sänger, darunter Frankoflamen wie Johannes Brassart aus der Hofkapelle seines Schwiegervaters übernahm und zu diesen offenbar ein so gutes Verhältnis pflegte, dass sich die Sänger selbst als Kollektiv, jeder mit seinem eigenen Namen, in der wohl von Johannes de Sarto komponierten Trauermotette »Romanorum Rex« auf den bereits 1439 verstorbenen König verewigten und an die Muttergottes mit der Bitte um Fürsprache für diesen ihren Patron herantraten<sup>62)</sup>.

## VI. EIN NON-PLUS-ULTRA »HÖRENWERTER« MUSIK

Gibt es einen » hörenswerteren « Klang als die menschliche Stimme in professioneller A-cappella-Formation? Und falls ja: Wo ließe sich derlei überhaupt erfahren? Nach den bisherigen Ausführungen zu urteilen, wohl am ehesten dort, wo außerordentliche macht-, gesellschafts- oder kirchenpolitische Rahmenbedingungen eben solche außerordentlichen Repräsentationsstrategien vermittelten Klang begünstigten. Ein solches Szenario sei abschließend in Hinblick auf die Inauguration Erzherzog Karls, des späteren Kaisers, in den Herrschaftsgebieten der burgundischen Niederlande zum Zeitpunkt seiner Volljährigkeit angesprochen. Dank komplementärer Evidenz in Wort und Bild ist die am 18. April 1515 vollzogene *joyeuse entrée* in Brügge, der Hauptstadt Flanderns, besonders gut dokumentiert.<sup>63)</sup> Im gegebenen Rahmen kann die Fluidität medialer Transformationsprozesse

60) Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2722, fol. 18v; <http://data.onb.ac.at/dtl/6325378>, Scan 19 (05.08.2022). Siehe auch TAMMEN, Anverwandlungen (wie Anm. 43), S. 245–247 mit Abbildung 6.

61) Zu den Kategorien *silentium* und *taciturnitas* siehe im vorliegenden Band Mirko Breitenstein.

62) Neueinspielung dieses ungewöhnlichen Werkes auf CD (mit ausführlichem Booklet): Romanorum rex. Musik in Zentraleuropa um die Mitte des 15. Jahrhunderts, hg. von Alexander RAUSCH (Klingende Forschung 3), Wien 2013. Vgl. DERS., Raum I. Das Dezennium 1430/40 – eine Zäsur in der Musikgeschichte Österreichs?, in: Musik – Identität – Raum (wie Anm. 2), S. 39–80, hier S. 43–51.

63) Zum Folgenden vgl. Björn R. TAMMEN, Musique et danse pour un jeune prince. La joyeuse entrée de l'archiduc Charles à Bruges en 1515, in: Iconographie musicale. Enjeux, méthodes et résultats, hg. von Florence GÉTREAU (Musique – Images – Instruments. Revue française d'organologie et d'iconographie musicale 10), Paris 2008, S. 18–49; DERS., Musik als Ehr' und Zier. Der Einzug des Fürsten, in: Musikleben

freilich nur grob skizziert werden: hier der reale Einzug durch die Stadt, flankiert von zahlreichen ephemeren Schaugerüsten mit *tableaux vivants*; dort eine unter der Bezeichnung »L'Entrée de Bruges« bereits in der Bibliothek der Margarethe von Österreich nachgewiesene, ursprünglich wohl für den Prinzen selbst bestimmte Prachthandschrift, deren künstlerisch hochkarätige Miniaturen uns an eine audiovisuelle (bimediale) Inszenierungs- und zugleich Wahrnehmungsform heranführen; dazu der offizielle, teils auch offiziöse, in französischer Sprache verfasste Bericht des Hofsekretärs und Historiographen, Remy du Puys; weiters ein zeitgleich in der Pariser Offizin des Gilles de Gourmont publizierter, für eine breitere Öffentlichkeit bestimmter Druck mit vereinfachenden Holzschnittillustrationen; schließlich eine ungebilderte flämische Reimfassung (Jan de Scheerere), die zugleich das konzeptionelle Gewicht der lokalen Rhetorikergilde erkennen lässt. Schon überlieferungsseitig wird also deutlich, dass wir es mit einem Festgeschehen von außerordentlicher Bedeutung zu tun haben, geradezu einem post festum in der medialen Aufbereitung sich konstituierenden »Medienereignis«<sup>64)</sup>.

Die wohl spektakulärste musikalische Darbietung ist den italienischen Kaufleuten (genauer gesagt den »Nationen« Genua, Florenz und Lucca) mit ihrem auf dem Platz der Börse realisierten *tableau* zu verdanken (siehe Abb. 10). Zu einem besonders aufwändigen »Setting« für den thronenden König Salomo tragen – neben großflächig ausgebreiteten Brokatstoffen – Sonne und Mond am gestirnten Thronbaldachin, flanierende Fürsten, Räte und edle Herren, im Vordergrund vier prächtig herausgeputzte Jungfrauen, Huldigungsverse an den »sehr schönen Jüngling von ungefähr fünfzehn Jahren« richtend<sup>65)</sup>, sowie das klanglich homogene Ensemble von drei Zinkisten am linken Rand der Miniatur bei. Für die Ensemblgeschichte der Renaissance stellt das einen sensationellen Befund dar, insofern der Zink zu dieser Zeit eigentlich nur in gemischten Bläserformationen oder im Zusammenspiel mit der menschlichen Stimme Verwendung fand, wozu ihn sein sanfter Klang und die technische Virtuosität einzelner herausragender Spieler prädestinierten. Ob für den 18. April 1515 vielleicht sogar der berühmte Augustin Schubinger (ca. 1469–1532) verpflichtet werden konnte – im »Triumphzug« Kaiser Maximilians I. eigens dargestellt neben dem Posaunisten Hans Steudel und als »Augustinn Zinckenblaser Maister« benannt<sup>66)</sup> – ist bedauerlicherweise nicht bekannt, liegt aber, rein chronologisch gesehen, im Bereich des Möglichen.

in der Renaissance. Zwischen Alltag und Fest. Teilbd. 1: Orte der Musik, hg. von Wolfgang FUHRMANN (Handbuch der Musik der Renaissance 4/1), Lilienthal 2019, S. 343–355.

64) Zu dieser Kategorie vgl. Harriet RUDOLPH, Das Reich als Ereignis. Formen und Funktionen der Herrschaftsinszenierung bei Kaisereinzügen (1558–1618) (Norm und Struktur. Studien zum sozialen Wandel in Mittelalter und Früher Neuzeit 38), Köln/Weimar/Wien 2011.

65) Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2591, fol. 44r; <http://data.onb.ac.at/dtl/6449837>, Scan 95 (05.08.2022), Zitat auf fol. 44v: *tresbel adolescent eagie d'environ quinze ans.*

66) Vgl. das Kantoreibild (mit Beschriftung) im kolorierten »Triumphzug«-Exemplar Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 77, fol. 11r; <http://data.onb.ac.at/dtl/3174567>, Scan 29 (09.03.

In der Beschreibung durch Remy du Puys ist das melodiefähige Grifflochhorn (*cornetz*) freilich nur Teil einer summarischen Auflistung dessen, was auf einer langgestreckten Galerie zwischen beiden Zugängen zum Börseplatz zu einem ebenso diffusen wie überwältigenden Gesamtklang beitrug: *au long dicelle [galerie] par egale distance resonoit une incomparable armonix de trompettes, clarons, haultz ventz, cornetz et aultres melodieux instrumens*<sup>67)</sup>. Letztlich kann der Widerspruch zwischen einem *tableau vivant* mit exquisiter Ensembleformation und einer erzählenden Quelle, die dasselbe Ereignis zu beschreiben vorgibt, sich aber in einem anderen Rahmen bewegt und – mit Instrumentenkatalog – eher das poetische Register einer »Überbietungsrhetorik« bedient, nicht restlos aufgelöst werden. So sind wir einmal mehr auf die für diesen Beitrag konstitutive Spannung zwischen Klangraum und Musikbildraum verwiesen, die sich nahtlos vom Spätmittelalter aus in die Frühe Neuzeit hinein fortsetzt.

#### SUMMARY

The question of how to reconstruct soundscapes from a music iconographer's point of view is closely related to issues of media transformation. This aspect is first addressed for the carillon, characteristic of the Netherlands, and its astonishing textual (travelogue of Antonio de Beatis, 1517/18) and iconographical reverberations (prayer book of James IV of Scotland). Angels' concerts provide abundant pictorial evidence in terms of chronology and regional spreading. Thus in Cologne Cathedral a French-influenced soundscape of the late 13th century can be detected. In contrast the Golden Gospels of John of Tropau convey Central European peculiarities at the time of Charles IV (e.g. Bohemian wing, psaltery harp). Grounded upon the theological concept of the Nine Choirs of Angels, the Minden altarpiece (ca. 1425) is remarkably encyclopedic in its overall design; noteworthy, however, are particular features such as the friction drum and the presence of stringed keyboard instruments, the former of regional (Westphalian) importance, the latter rep-

2020). Zu Schubinger vgl. zuletzt Nicole SCHWINDT, Fünf Freunde. Bekannte und unbekannte Nachrichten zu Senfls Kollegen, in: Senfl-Studien 3, hg. von Stefan GASCH/Birgit LODES/Sonja TRÖSTER (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 9), Wien 2018, S. 1–17, hier S. 3; DIES./Giovanni ZANOVELLO, Isaac, Schubinger, and Maximilian in Pisa – A Window of Opportunity?, in: Henricus Isaac (ca. 1450/55–1517). Composition – Reception – Interpretation, hg. von Stefan GASCH/Markus GRASSL/August Valentin RABE (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 10), Wien 2019, S. 1–8.

67) Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2591, fol. 45r. Übersetzung: »Entlang jener [Galerie], und zwar im gleichen Abstand zueinander, erklang eine unvergleichliche Harmonie von Trompeten, Clarinen, lauten [Holz?-]Blasinstrumenten, Zinken und anderen melodiösen Instrumenten.« Dass der Maler ein so spezifisches Detail aus freien Stücken hinzufunden haben sollte, ist schlechterdings undenkbar. Da er freilich nicht die gesamte Bühnenkonstruktion wiedergeben kann, vielmehr auf den Thron Salomos fokussiert, akzentuiert er die subtilste musikalische Komponente, um sie bedeutungssteigernd in unmittelbarer Nähe zum Thron wiederzugeben.

representative of modern trends in instrument building. For comparison, the hierarchically layered instrumentarium of an exceptional Parnass painting created in the early 16th century within a Wurttemberg context is analyzed. The importance of vocal polyphony for late-medieval musical culture can hardly be overestimated. Complementary to the concept of a >new art< of music, >worth listening to<, which Tinctoris projected in the 1470s upon a previous generation of composers flourishing around 1430, are depictions of professional singers in chapel formation in so far as these testify to a rare pictorial >worthiness<. A similar claim can be made for a sophisticated ensemble of cornet players staged in Bruges 1515 for Archduke Charles, which is tantamount to the aural magnificence of sound and its propagandistic dimension, even in its mere pictorial transformation.