

# *Music goes public*

## *Das Konstanzer Konzil und die Europäisierung der Musikkultur*

VON THERESE BRUGGISSER-LANKER (Zürich)

*In omnem terram exiit sonus eorum et in fines orbis  
terre verba eorum – In alles erdtrich ist ausgegangen  
ir hal und in die end des erdtreichs und welte ir wort<sup>1</sup>.*

Dieser Psalm 19 (18) in all seinen Anspielungen, der über die Konzilschronik des Ulrich Richental gesetzt ist, war gleich in mehrfacher Hinsicht Programm: Nicht nur wurde der Klang, wie er die Stadt in den nahezu vier Konzilsjahren durchtönte, buchstäblich in alle Welt getragen und beförderte die gegenseitige Durchdringung regionaler Musikstile in all ihren Facetten; dieses gesamteuropäische, die *ecclesia universalis* umfassende Konzil, an dem fünf *nationes* von Spanien bis England teilnahmen, ermöglichte auch erstmals in dieser Dichte neue Formen politischer Öffentlichkeit(en) und Prozesse der Kommunikation und Entscheidungsfindung, die von erheblich gesteigerter Reichweite waren<sup>2</sup>. Ein intensiver Transfer von Schriften, Ideen, Lebensarten, erinnerten Melodien oder bildhaften Eindrücken wurde von hier aus in Gang gesetzt, der in seinen wirkungs- und mentalitätsgeschichtlichen Verästelungen von der modernen Historiographie letztlich wohl nur annäherungsweise zu erfassen ist. Die Bodenseestadt im rauen Norden wurde für einen historisch kurzen Moment zum Nabel der Welt, denn, so deutete der Chronist das Psalmzitat um, *in omnem terram exiit nomen Constancie*: Ihr Name, zuvor höchstens Handelsreisenden und Pilgern bekannt, wurde durch den Einzug des Konzils in einmaliger Weise erhöht, was er in der narrativen Gestalt eines rückblickenden »Städtelobs« zu dokumentieren

1) Ps 19(18),5: [2] Der Himmel erzählt die Herrlichkeit Gottes, und das Firmament verkündet das Werk seiner Hände. [3] Ein Tag sagt es dem andern, und eine Nacht tut es der anderen kund, [4] ohne Sprache, ohne Worte, mit unhörbarer Stimme. [5] In alle Länder hinaus geht ihr Schall, bis zum Ende der Welt ihr Reden. [...] (Übersetzung nach der Zürcher Bibel). Das lateinische Psalmzitat ist der Konstanzer Handschrift vorangestellt, der hier ebenfalls zitierte eingedeutschte Psalmvorspruch erscheint wieder im Druck Anton Sorgs von 1483 (Hain \*5610). Vgl. dazu die Chronik des Konstanzer Konzils 1414–1418 von Ulrich Richental, Faks. mit Textheft, hg. von Otto FEGER, Konstanz 1964, Rückseite Vorsatzblatt, beziehungsweise die Einleitung zur Neuedition: Chronik des Konstanzer Konzils 1414–1418 von Ulrich Richental, hg. von Thomas Martin BUCK (Konstanzer Geschichts- und Rechtsquellen 41), Ostfildern 2010, S. XXXIV.

2) Vgl. dazu die neuesten Studien des Konstanzer Arbeitskreises für mittelalterliche Geschichte, in: Politische Öffentlichkeit im Spätmittelalter, hg. von Martin KINTZINGER/Bernd SCHNEIDMÜLLER (VuF 75), Ostfildern 2011.

beabsichtigte. Und auch darauf verweist die Wahl eines der Schöpfungspsalmen, die kaum zufällig sein dürfte: dass die Welt das Werk Gottes sei, dessen Willen alles Geschehen unterworfen ist. Die Schöpfung gründet auf einer transzendenten Beziehung zu ihrem Schöpfer, was mithin heißt, dass »mittelalterliche Öffentlichkeit stets auch sakral und somit im Sinne einer *religio* ausgerichtet« war<sup>3)</sup>. Hinter den Erzähl- und Argumentationsmustern der Vormoderne stehen – ohne dass dies immer explizit ausgedrückt sein muss – unhintergehbare, da religiös fundierte politisch-gesellschaftliche Ordnungsvorstellungen, wie sie in ihrer Strukturierung und Hierarchisierung in der öffentlichen Kommunikation nicht zuletzt durch die verschiedenen klanglichen und stilistischen Ausprägungen der jeweils aufgeführten Musik sichtbar wurden<sup>4)</sup>.

In ihrer Farbigkeit und Unmittelbarkeit vermittelt die Konzilschronik denn auch eine anschauliche Vorstellung, inwiefern das Konstanzer Konzil ein Medienereignis von bislang unbekannter Tragweite war. Es brachte nicht nur die höchsten Kirchenleute und hochrangige Politiker samt Gefolge, sondern auch Gelehrte und Kunstschaffende aus aller Herren Länder zusammen, und zwar auf eine Weise, wie der Berichtstatter Ulrich Richental festhält, *das es yederman wunder nam, das so vil frömds volckes und mengerlay zungen so güetlich und früntlich mit ainander lebt*<sup>5)</sup>. Darin äußert sich nicht nur der Stolz des Stadtbürgers über die logistische Leistung einer deutschen Reichsstadt, die es mit einiger Bravour bewältigte, das Mehrfache der eigenen Bevölkerung über vier Jahre zu versorgen. Nur der König ließ bei Beendigung des Konzils die Konstanzer schmählich auf den Kosten sitzen, angeblich mit der Begründung, er habe der Stadt mit der Wahl zum Konzilsort einen solchen Namen gemacht, dass sie nun in aller Welt genannt würde – eine bitter-ironische Bezugnahme des Autors auf das Einleitungszeit<sup>6)</sup>. Angesichts des zeitweiligen Großandranges bei derart emotional aufwühlenden Ereignissen wie der Absetzung eines Papstes und dessen rituellen Degradierung, der Verbrennung von Ketzern wie Jan Hus und Hieronymus von Prag oder der Krönung eines neuen, nach jahrelangem Schisma nun allseitig anerkannten Papstes war es in der Tat ein Wunder, dass *nit vil lüt ertöt wurden*, zumal der Großanlass auch viele eher unerwünschte Kostgänger anzog wie die von Richental genannten armen Priester, Kurtisanen und wandernden Schüler, für welche jedoch klugerweise Arbeitsbeschaffungsmaß-

3) Vgl. Michael JUCKER, Ereignisbildung, Rechtfertigung und Öffentlichkeiten im hoch- und spätmittelalterlichen Kriegswesen, in: ebd., S. 287–327, hier S. 326.

4) Vgl. dazu auch einige grundsätzliche Bemerkungen bei Silke LEOPOLD, Der politische Ton. Musik in der Öffentlichkeit, in: ebd., S. 21–39, besonders S. 24 f.

5) Richental, Chronik (FEGGER) (wie Anm. 1) (Konstanzer Hs.: Konstanzer Hs.: Rosgartenmuseum, Inv. Hs. 1, um 1465); Richental, Chronik (BUCK) (wie Anm. 1) (Aulendorfer Hs.: New York, New York Public Library, Spencer Collection, Nr. 32, um 1460), Kap. 185, fol. 65<sup>b</sup> (Textheft ohne Seitenzahlen) beziehungsweise p. 154, S. 76 f. (leicht abweichend formuliert).

6) So jedenfalls interpretiert es Richental, Chronik (BUCK) (wie Anm. 1), S. XXXIV, Anm. 81.

nahmen getroffen wurden<sup>7)</sup>. Liest man heute diesen in mehreren Fassungen überlieferten Bericht, dessen Urfassung bekanntlich verloren ist, gewinnt man bezüglich der Außenwirkung des Konzils den Eindruck einer nicht enden wollenden Abfolge von Einzügen, Auszügen, Prozessionen, kirchlichen Feiern und Zeremonien, die eine beispiellose mediale Präsenz entfalteteten<sup>8)</sup>.

Die kirchlich-politischen Rituale erscheinen in ihrer ganzen Bild- und Zeichenmächtigkeit auf das Sorgsamste inszeniert, deren Inhalte wurden in der gewünschten Eindringlichkeit und Vielschichtigkeit einer je nach Adressaten engeren oder breiteren Öffentlichkeit ins Bewusstsein gebracht. Sie tragen damit Züge der Propaganda, indem dank ihrer Wirkmächtigkeit das Verhalten und Handeln von Menschen gezielt gesteuert werden konnte<sup>9)</sup>. Sie hatten Eindruck zu machen und taten dies meist auch, soweit sich entsprechende Reaktionen überhaupt ablesen lassen; besonders in der Verquickung von weltlichen und kirchlichen Ritualen wurden elementare Bedürfnisse nach Legitimation und Integration im Sinne des Aufgehobenseins in der existentiell bestimmenden, ewig gültigen Heilsordnung angesprochen. Diese mediale Vermittlung bedarf stets eines akustischen Hintergrunds, es spielt durchaus eine Rolle, ob ein Text verlesen oder wie kunstvoll auch immer gesungen wird, ob neben dem Pferdegetrappel noch die Kirchenglocken läuten und laute Signalinstrumente ertönen oder ob bewusst ein Raum der Stille geschaffen wird. Dass Stille die Bedeutsamkeit eines Moments erhöhen kann, wird an einer signifikanten Stelle sogar eigens hervorgehoben: Bei der vom König selbst vollzogenen Belehnungszeremonie an verschiedene Reichsfürsten heißt es, dass vor dem Auftritt des Königs, der die goldene Krone trug und mit dem Gewand eines *Ewangeliers* (eines Diakons, der den Evangeliumstext liest) angetan war, *ain gross swigen* gehalten wurde, derart im lautlosen Warten dramaturgisch Spannung erzeugend. Bei seinem Herauskommen *aus dem huss zum Hohen Hofen* (das Hohe Haus) hätten sich dann die Kardinäle und Bischöfe erhoben. Er selbst hieß sie sich wieder niedersetzen und setzte sich selbst auf ein Kissen an der Mauer. Darauf gaben ihm die Herzöge das Zepter und die Lilie in die Hände. *Und do fiengen an die prosuner an prusunen in widerstrit und die pfifer. Darnach ward ein gantze stille gemacht [!]. In der stille ruft man Burggraf Fridrichen* [zu Nürnberg], dem dann die Lehensurkunde verlesen und das Banner der Grafschaft Brandenburg überreicht wurde, nachdem er den

7) Richental, Chronik (FEGGER) (wie Anm. 1), Kap. 167/168, fol. 62<sup>b</sup> und Kap. 319, fol. 129<sup>b</sup>; Richental, Chronik (BUCK) (wie Anm. 1), S. 71 beziehungsweise S. 137: Aus städtischer Sicht weist er die Behauptung, dass viele getötet worden seien, als Verleumdung zurück, er weiß nur von 17 Personen.

8) Vgl. Thomas Martin BUCK, Zur Überlieferung der Konstanzer Konzilschronik Ulrich Richentals, in: DA 66 (2010) S. 93–108. Überliefert sind 19 Textträger (16 Handschriften und drei Drucke) aus dem Zeitraum von ca. 1460 bis zum Ende des 17. Jahrhunderts. Ein Original aus der Redaktionszeit zwischen 1420 und 1430 ist nicht (mehr) vorhanden, heute geht man in Bezug auf die Genese eher von einem textlichen Nebeneinander verschiedener Chronikfassungen aus.

9) Dazu ausführlich Birgit STUDT, Geplante Öffentlichkeiten: Propaganda, in: Politische Öffentlichkeit im Spätmittelalter, hg. von Martin KINTZINGER/Bernd SCHNEIDMÜLLER (VuF 75), Ostfildern 2011, S. 203–236.

Schwur geleistet hatte (Abbildung 1). *Do stuend der Kaiser uff, do viengen all pfiffer und prosuner an pfiffen und prosunen, so strencklich, das nieman sin eigen wort wol hören mocht*<sup>10)</sup>.

Der Kontrast zwischen Achtung gebietender Stille und ohrenbetäubendem Getön hätte nicht größer sein können. In der Gestik – im Niederknien des durch das Lehen begabten Fürsten vor dem König – und in maximaler klanglicher Lautäußerung wurde symbolhaft der höchsten weltlichen Macht gehuldigt. In solchen Spektakeln, die auch immer wieder erneuert werden mussten – man denke an die Bischofs- oder Papstweihe, die Krönung von Königen und Kaisern<sup>11)</sup> oder die ständisch gegliederten Prozessionen<sup>12)</sup> – kam die soziale und politische Ordnung zur Darstellung. Für die daran Beteiligten ging es nicht nur um Selbstvergewisserung, hiermit wurde auch in die Zukunft hinein Verbindlichkeit hergestellt. Dies ist mittlerweile in bemerkenswerter Breite durch die Mittelalterforschung herausgearbeitet worden, die sich seit den bahnbrechenden Studien Gerd Althoffs intensiv der rituell vollzogenen symbolischen Kommunikation gewidmet hat<sup>13)</sup>. Im Gegensatz zu den gestischen und optischen Ausprägungen dieser Rituale werden die Funktion der Musik und ihre dadurch bestimmte Ästhetik in diesem kulturanthropologischen Kontext jedoch erst seit Neuerem in den Blick genommen, obwohl sie in der Herrschaftsrepräsentation oder allgemein in Bezug auf die zeitliche und atmosphärische Organisation von solch mul-

10) Nach der Hs. Aulendorf, Kap. 223, p. 175, vgl. Richental, Chronik (BUCK) (wie Anm. 1), S. 89f., das letzte Zitat nach Richental, Chronik (FEGER) (wie Anm. 1), Kap. 223, fol. 73<sup>v</sup>. Die Charakterisierung *in widerstrit* könnte sich auf die zwei unterschiedlichen Ensembles (zum Beispiel des Königs und des Burggrafen) beziehen, die mit- oder gegeneinander um die klangliche Vorherrschaft, das heißt Lautstärke wetteiferten. Die Abbildung in der Konstanzer Handschrift (fol. 74<sup>v</sup>–75<sup>v</sup>) zeigt tatsächlich auf beiden Seiten der Akteure je vier Bläser mit geraden und s-förmig gewundenen Trompeten beziehungsweise Pommern.

11) Vgl. unter anderem Therese BRUGGISSER-LANKER, Krönungsritus und sakrales Herrschertum: Zeremonie und Symbolik, in: Riten, Gesten, Zeremonien. Gesellschaftliche Symbolik in Mittelalter und Früher Neuzeit, hg. von Edgar BIERENDE/Sven BREFELD/Klaus OSHEMA (Trends in Medieval Philology 14), Berlin/New York 2008, S. 289–319 (mit weiterer Literatur).

12) Vgl. Andrea LÖTHER, Rituale im Bild. Prozessionsdarstellungen bei Albrecht Dürer, Gentile Bellini und in der Konzilschronik Ulrich Richentals, in: Mundus in imagine. Bildersprache und Lebenswelten im Mittelalter. Festgabe für Klaus Schreiner, hg. von DERS. und anderen, München 1996, S. 99–123. Sie betont den Schematismus und die Typisierung der Darstellung: Die Prozessionsteilnehmer verkörperten die Christenheit als Ganzes, ihr Platz in der Reihenfolge des Umzugs symbolisierte ihren Platz innerhalb der hierarchischen Rangordnung, was sie am Beispiel der Fronleichnamsprozession vom 30. Mai 1415 erläutert, die Richental am ausführlichsten beschreibt (siehe unten, Anm. 33).

13) Dazu grundlegend Gerd ALTHOFF, Die Macht der Rituale. Symbolik und Herrschaft im Mittelalter, Darmstadt 2003 sowie DERS., Wer verantwortete die ›artistische‹ Zeichensetzung in Ritualen des Mittelalters?, in: Investitur- und Krönungsrituale. Herrschaftseinsetzungen im kulturellen Vergleich, hg. von Marion STEINICKE/Stefan WEINFURTER, Köln/Weimar/Wien 2005, S. 93–104. Zum Begriff der Repräsentation und der Bedeutung des demonstrativen, rituellen Kommunikationsstils in der mittelalterlichen Rechtsordnung vgl. DERS., Demonstration und Inszenierung. Spielregeln der Kommunikation in mittelalterlicher Öffentlichkeit, in: FmSt 27 (1993), S. 27–50, besonders S. 29f.

timedial erzeugten Erfahrungsräumen eine mindestens ebenso große Rolle spielte, vielleicht sogar eine noch größere als man gemeinhin annimmt: Die akustische Dimension audio-visueller Symbolhandlungen dürfte hinsichtlich der sinnlichen Wahrnehmung und des kulturellen Gedächtnisses die tiefere, letztlich ins Unbewusste reichende Komponente sein, was noch in besonderem Maße für eine vorwiegend orale Gesellschaft gilt<sup>14</sup>.

Aus Sicht der Musikwissenschaft gewinnt der musikalische Erfahrungsraum »Stadt« gegenüber den Höfen erst im Spätmittelalter an Bedeutung, zunächst im blühenden Paris um 1300, das in seiner Führungsrolle nach dem Desaster des Schwarzen Tods von den italienischen Signorie abgelöst wurde. Es erwuchs ein Bewusstsein einer anspruchsvolleren weltlichen, bürgerlichen Musik, einer *musica vulgaris* oder *civilis*, wie der Pariser Musiktheoretiker Johannes de Grocheo sie nannte, die zum Zusammenleben der Bürger, das heißt zur Stabilisierung der Sozialstrukturen als notwendig erachtet wurde, weil sie mit ihrem Klange die Gemüter der Menschen zu bewegen vermochte<sup>15</sup>. Parallel dazu vervollkommnete sich das Instrumentarium und die Fähigkeiten der Spielleute sowohl technisch wie intellektuell, sie eroberten sich dank ihres Könnens die Wertschätzung eines zunehmend kenntnisreichen Publikums und erreichten im Zuge ihrer Professionalisierung einen den Handwerkern vergleichbaren Sozialstatus. Hochentwickelte Kompositionskunst wie die französische *Ars nova* oder die differenzierten mehrstimmigen vokal-instrumentalen Formen des italienischen Trecento wie die *Caccia*, das *Madrigal* oder die *Ballata* sind Zeugen einer verfeinerten Musikkultur, von der man nördlich der Alpen erst träumen konnte, waren hier doch die Möglichkeiten noch beschränkter, sodass in den Kirchen traditionell der Gregorianische Choral und dessen organale Verklanglichung sowie im weltlichen Bereich die Kunst der ritterlichen Minnesänger im Vordergrund standen<sup>16</sup>. Die mensurale Motette

14) Erstmals von einem »aural turn« für die Geschichtsforschung zu sprechen, von dem er sich zusätzliche Erkenntnisse verspricht, blieb einem Historiker vorbehalten: Vgl. Jürgen MÜLLER, »The Sound of Silence«. Von der Unhörbarkeit der Vergangenheit zur Geschichte des Hörens, in: ZHF 292 (2011), S. 1–29, der zum Schluss kommt: »damit wäre die Rekonstruktion vergangener Lebenswelten, Herrschaftsmechanismen, Handlungsmuster und Triebkräfte in historischen Bereichen um eine wichtige Dimension bereichert«.

15) Johannes de Grocheo, »De musica« (um 1300), vgl. Ernst ROHLOFF, Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheo. Im Faks. hg. nebst Übertragung des Textes und Übersetzung ins Deutsche, Leipzig 1971, S. 124 f., 130 f., 152 f. oder S. 136 f. Für ihn behaupten die Instrumente mit Saiten den Vorrang: »Wenn auch manche Instrumente mit ihrem Klange die Gemüter der Menschen mehr bewegen, zum Beispiel bei Festen, Speerspielen und Turnieren die Pauke und die Trompete, so werden doch auf der Viella alle musikalischen Formen feinsinniger unterschieden.« (*Licet enim aliqua instrumenta suo sono magis moveant animos hominum, puta in festis, bastiludiis et torneamentis tympanum et tuba, in viella tamen omnes formae musicales subtilius discernuntur.*) Der Begriff *musica civilis* geht auf Aristoteles zurück, an anderer Stelle gebraucht Grocheo auch den Begriff *cantus publicus* (S. 152 f.). Vgl. dazu auch Ellinore FLADT, Die Musikauffassung des Johannes de Grocheo im Kontext der hochmittelalterlichen Aristoteles-Rezeption (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 26), München/Salzburg 1987, S. 177 f.

16) Natürlich wäre im Einzelnen zu differenzieren, was in diesem Rahmen nicht möglich ist; auch die Frage einer wie auch immer gearteten »kulturellen Verspätung« ist stets vor dem Hintergrund verschiedener Parameter und einer breiten Vergleichsbasis zu beurteilen. Zur allgemeinen Entwicklung vgl. Kap. III »Die

in Paris hingegen war eine intellektuell anspruchsvolle Musik, die laut Grocheo nicht vor dem Volk dargeboten werden durfte, weil es die Feinheiten nicht bemerke und auch nicht durch ihr Anhören erfreut würde. Vielmehr müsse sie vor den Gebildeten und vor denjenigen zu Gehör gebracht werden, welche die Feinheiten der Künste suchten<sup>17)</sup>. Die Ausbildung verschiedener Stilhöhen ist Merkmal einer genuin städtischen und weltlichen Musikpraxis, durch die sich eine neue Auffassung von Zeit und ihrer bewussten Gestaltung Geltung verschaffte: Musik wurde in einem spezifischeren Sinne als bis anhin zu einer *ars*, als dass sich der *artifex* seines praktischen Verstandes zu seinem Handeln zu versichern hatte, das heißt, sie wurde nun in verstärktem Maße als anwendungsorientierte Kunst verstanden<sup>18)</sup>. Im Hinblick auf sein schöpferisches Tun wird die »abgemessene« musikalische Zeit (*tempus*, das Mass der Bewegung) in der Mensuralnotation als soweit teilbar aufgefasst, *quo auditus discretionem percipere possit* (»insofern das Gehör einen Unterschied wahrnehmen kann«) – ein Abweichen von spekulativen Letztbegründungen in Richtung rezeptionsästhetischer Argumentationskriterien<sup>19)</sup>. In der auf Konsonanzen beruhenden *musica* als *scientia* spiegelte sich im tradierten quadrivialen Verständnis dennoch weiterhin ihre kosmologische Fundierung, da sie auf Grund ihrer mathematischen Proportionen als Abbild der Harmonie des Kosmos, der als absolut vollkommen angesehenen, göttlichen Harmonie galt<sup>20)</sup>.

Es waren diese Prozesse der Quantifizierung und Rationalisierung, aber auch der Internationalisierung oder der Ausdifferenzierung der musikalischen Lebenswelten, die eine Dynamik beförderten, welche die europäische Musikkultur grundlegend verändern sollten<sup>21)</sup>. Dabei dürften die großen Konzilien von Konstanz, Basel, Ferrara und Florenz, in denen neben der päpstlichen Cappella zahlreiche Sänger und Instrumentisten im Gefolge deutscher Fürsten, florentinischer Bankiers oder kirchlicher Würdenträger aus Frankreich

Musik des 14. Jahrhunderts«, in: Die Musik des Mittelalters, hg. von Hartmut MÖLLER/Rudolf STEPHAN (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 2), Laaber 1991. Die Autoren sind Dagmar HOFFMANN-AXTHELM (Musikleben und Musikanschauung), Karl KÜGLE (Frankreich und sein direkter Einflussbereich/England) und Dorothea BAUMANN (Italien).

17) Grocheo erläutert dies am Beispiel dieser neuen Gattung der mehrstimmigen und mehrtextigen Motette: *Cantus autem iste non debet coram vulgaribus propinari, eo quod eius subtilitatem non (anim-) advertunt nec in eius auditu delectantur, se coram litteratis et illis, qui subtilitates artium sont quaerentes. Et solet in eorum festis decantari ad eorum decorationem.* Vgl. ROHLOFF, Quellenhandschriften (wie Anm. 15), S. 144f.

18) Mit Grocheo: *Dicamus igitur, quod musica est ars vel scientia de sono numerato, harmonice sumpto, ad cantandum facilis deputata. Dico autem scientiam, in quantum principiorum tradit cognitionem, artem vero, in quantum intellectum practicum regulat operandum.* Ebd., S. 122.

19) Ebd., S. 138–141.

20) Vgl. dazu auch Boris VOIGT, Memoria, Macht, Musik. Eine politische Ökonomie der Musik in vor-modernen Gesellschaften (Musiksoziologie 16), Kassel 2008, S. 230–235.

21) Vgl. dazu neuerdings Laurenz LÜTTEKEN, Musik der Renaissance. Imagination und Wirklichkeit einer kulturellen Praxis, Kassel/Stuttgart/Weimar 2011, besonders S. 35–47.

und England teilnahmen, allein schon aufgrund der Tatsache, dass sie als Umschlagplatz die Vermittlung und den Austausch unter den Musikern geographisch unterschiedlicher kultureller Räume beförderten, eine diese Entwicklung forcierende Wirkung gehabt haben. Nicht dass die Musiker bis anhin nicht gereist wären – man denke an Oswald von Wolkenstein –, auch der Kulturtransfer zwischen Frankreich und England beziehungsweise Spanien einerseits, den Niederlanden und Italien andererseits, hatte schon im Trecento zu spielen begonnen; im Laufe des 15. und 16. Jahrhunderts wird er ungeahnte Ausmaße annehmen, da die italienischen Stadtstaaten für ihre gestiegenen repräsentativen Bedürfnisse die besten der in den Mätrisen der franko-flämischen Kathedralen ausgebildeten Sänger und Komponisten anwarben und ihnen so ein Auskommen ermöglichten. Doch nicht nur unterschiedliche Bildungsstandards, andersartige institutionelle Voraussetzungen, komplizierte ökonomische und politische Verflechtungen, auch »weiche« mentalitäts- und kulturgeschichtliche Faktoren wie divergierende regionale Frömmigkeitspraktiken und künstlerische Ausdrucksformen oder die Art und Weise der jeweiligen Akkulturation lassen die Schwierigkeiten erahnen, denen man im Bereich der Musikhistoriographie in Bezug auf diese Austauschprozesse zwischen prosperierenden, tendenziell innovativen Zentren und »peripheren« Gebieten gegenübersteht, die wiederum historischem Wandel unterworfen waren<sup>22)</sup>.

Die großen Kirchenversammlungen fallen in eine Zeit, die in dem Sinne als Epochenzäsur angesehen wird, dass sich eine gesamteuropäische musikalische Sprache herauszukristallisieren begann, die sich als eine individualisierte, schöpferische verstand, verschiedene, auch populäre Strömungen absorbierte, bewusst mit einer neuartigen Wirkungsästhetik spielte und damit einen bis anhin unbekanntem Werk- und Kunstbegriff hervorbrachte, kurz: ein Vorgang, den man mit »Emanzipation der europäischen Kunstmusik« beschreiben kann. Um die Wurzeln dieses historisch beispiellosen Phänomens konkret fassen zu können, müssten die Konzilien von Konstanz und Basel eigentlich eine unerschöpfliche Fundgrube darstellen, würde man zumindest annehmen. Es gibt zwar ab dem 15. Jahrhundert sehr wohl eine gewisse Verdichtung von chronikalischen, ikonographischen und musikhandschriftlichen Zeugnissen, aber sie sind insgesamt disparat und oft im Detail zu wenig aussagekräftig, um eine befriedigende Deutung zu erlauben. Und – was fast noch schwieriger ist – sie sind zueinander in Beziehung zu setzen, um zum Beispiel aus weit verstreut tradierten Kompositionen von manchmal eher zufällig namentlich bekannten Autoren gegenseitige Beeinflussungen zu rekonstruieren oder überhaupt ihre Netzwerke und Wirkungsfelder sichtbar zu machen. Mit einzubeziehen wäre auch die kulturgeschichtliche Situation, denn ohne die humanistischen Aufbrüche eines Poggio Bracciolini, der 1416 im

22) Für einen Überblick über Forschungsfragen der Renaissance-Kultur im Zusammenhang mit Kulturtransfer, allerdings erst für die Zeit ab Dufay, vgl. Klaus PIETSCHMANN, Repräsentationsformen in der frankoflämischen Musikkultur des 15. und 16. Jahrhunderts: Transfer, Austausch, Akkulturation, in: Musiktheorie 25 (2010), S. 99–120.

heruntergekommenen Kloster St. Gallen unter Staub und Würmern unter anderem Quintilians ›Institutio oratoria‹ zur Rhetorik wiederentdeckte, oder eines Nikolaus von Kues, der mit seinen in der mittelalterlichen Tradition verankerten und dennoch bahnbrechenden philosophischen Schriften einer selbstbewussten Kunstproduktion neue geistige Horizonte eröffnete, wäre eine so ausgeprägte Beschleunigung dieser Entwicklung kaum denkbar gewesen<sup>23)</sup>. Ebenso wenig übrigens ohne das kirchliche Pfründenwesen, das neu entstandene, kontinental agierende Bankgeschäft etwa der Florentiner Dynastie der Medici und – im Falle der Medici damit verbunden – das fürstliche Mäzenatentum, denn erst diese wirtschaftliche Basis war es, welche diese Kulturblüte ermöglichte. Die Musikwissenschaft ist jedoch noch weit entfernt davon, ein differenziertes und kohärentes Bild der Frührenaissance zeichnen zu können; die Konzilien selbst waren, abgesehen von einigen quellenkritischen Vorarbeiten, bislang noch gar nicht explizit Thema umfassender Untersuchungen<sup>24)</sup>.

Wenn man sich vorzustellen versucht, wie es in Konstanz zwischen 1414 und 1418 klang, welche Musik in welcher Besetzung bei welcher Gelegenheit aufgeführt wurde oder nach welchem Drehbuch bestimmte liturgische Abläufe in musikalischer Hinsicht geregelt waren, werden die Unschärfen des Quellenbestandes offensichtlich. Auch wenn deshalb vieles Vermutung bleiben muss, erlaubt die genaue Lektüre der Konzilschronik zusammen mit dem Einbezug von neueren Forschungsergebnissen indes immerhin einige Schlaglichter auf die Szenerie, bewies Richental doch ein erstaunliches Sensorium und Differenzierungsvermögen hinsichtlich seines akustischen Umfelds, was wahrscheinlich seiner Beobachtungsgabe und seinem erzählerischen Talent zuzuschreiben ist. Dies notabene, obwohl ihm ein nuancenreiches Vokabular zur Beschreibung musikalischer Vorgänge gar nicht zur Verfügung stehen konnte.

23) Vgl. unter anderem Johannes HELMRATH, Diffusion des Humanismus und Antikerezeption auf den Konzilien von Konstanz, Basel und Ferrara/Florenz, in: Die Präsenz der Antike im Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit, Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung des Spätmittelalters 1999–2002, hg. von Ludger GRENZMANN und anderen, Göttingen 2004, S. 9–54. Zu Cusanus im Speziellen vgl. Therese BRUGGISSER-LANKER, *Dulcis harmonica concordantia* – Nicolaus Cusanus' Konkordanzbegriff und die Emanzipation der europäischen Kunstmusik, in: Music and Culture in the Age of the Council of Basel, hg. von Matteo NANNI, Turnhout 2013 (im Druck).

24) Dies wurde an einer Tagung zum Basler Konzil unter dem Titel ›Urbanität, Identitätskonstruktion und Humanismus: Musik, Kunst und Kultur zur Zeit des Basler Konzils‹ (19./20. August 2011) deutlich, die eine erste Auslegeordnung der möglichen Themenfelder und Forschungsprobleme präsentierte und die Bedeutung aufzeigte, die den Konzilien aus musik- und kunsthistorischer Sicht zukommt. Dem vor einigen Jahren verstorbenen Manfred Schuler (einem gebürtigen Konstanzer) gebührt das Verdienst, erstmals die Quellen – vor allem zu Konstanz selbst – aufgearbeitet zu haben: Manfred SCHULER, Die Musik in Konstanz während des Konzils 1414–1418, in: Acta musicologica 38 (1966), S. 150–168. Zu verweisen ist auch auf das Kap. ›The Council of Constance‹, in: Reinhard STROHM, The Rise of European Music, 1380–1500, Cambridge 1993, S. 106–124, der das Konzil erstmals im europäischen Kontext behandelte und das damit den letzten Stand der Forschung zu Konstanz repräsentiert.

Erwähnt wurde bereits die zeremonielle Musik der Pfeifer und Posauner, sie traten sehr häufig in Aktion, um Bekanntmachungen anzukündigen, Einzüge und Prozessionen zu begleiten oder ein spezielles Kirchenfest mit dem nötigen Gepränge auszuzeichnen – das heißt, sie waren nachgerade unentbehrlich, um herrschaftlichen Auftritten das erforderliche Ansehen zu verleihen<sup>25</sup>). Die Zahl der königlichen Herolde und Pfeifer hat sich wahrscheinlich auf fünf belaufen, dass sie jeweils mit dem König hier waren, ist bezeugt durch eine Aktennotiz, nach der sie am 15. Januar 1416 vom Rat der Stadt beschenkt wurden; auch die sechs Pfeifer und Posauner seiner Gemahlin Barbara dürften sich zeitweilig in Konstanz aufgehalten haben<sup>26</sup>). Die *stärkste Musik* hätten angeblich die Bläser Herzog Friedrichs IV. von Österreich gemacht, wobei sich die Frage stellt, ob damit wirklich nur die Klanggewalt oder aber eine durch ihre interpretatorische Ausstrahlung Eindruck erweckende, gut gespielte Musik gemeint ist. Da jedoch auch mehrere andere Fürsten ihre Korps dabei hatten, die mit- und gegeneinander um die Wette bliesen – was vielleicht die Formulierung »im Widerstreit« bei der Lehensvergabe meinte – lässt viel eher auf ein möglichst lautstarkes, buchstäblich überwältigendes Geschmetter schließen. Ein Höhepunkt diesbezüglich war sicher der Triumphzug des Königs durch die Stadt mit der Goldenen Rose, mit der er durch den Papst begabt worden war, ihm voran ritten sowohl seine wie *der andren fürsten prosuner, der warend 23, und alle pfiffer, der was 40. Die pfiften und prosonten stattiglich* (Abbildung 2)<sup>27</sup>).

In diesem Zusammenhang nicht ganz einfach zu klären ist die Frage der Instrumente und ihrer Zusammensetzung. Richental spricht meist von Pfeifern und Posaunern, wobei Posaunen mit beweglichem U-Zug in unserem heutigen Verständnis zu dieser Zeit noch gar nicht existierten (sie sind in ikonographischen Zeugnissen erst ab etwa 1500 nachweisbar); die Entwicklung der Blechblasinstrumente befand sich vielmehr noch in einem experimentellen Stadium. Der Vergleich der Darstellungen in den verschiedenen Richental-Handschriften, die zudem erst in der zweiten Jahrhunderthälfte entstanden, zeigt jedoch – obwohl mit gegenseitiger Abhängigkeit und Schematismen der bildlichen Wiedergabe zu

25) So ließ König Sigismund zum Beispiel *sine prusuner nach dem imbis durch die statt prosunen und ruffen, das bapst Benedictus abgesetzt wär und für ain ketzer ver(ur)teilt*. Zu dieser symbolischen Verfluchung des nicht leiblich anwesenden Papstes hießen Bischöfe beziehungsweise Kardinäle den *Judas fluch* singen [das Lied vom ›Armen Judas‹ im sogenannten Judas-Ton] und *wurffen über in stain und brinend kertzen. Und do sy das getaten, do giengent sy wider in das Münster in die session*. Vgl. Richental, Chronik (FEGGER) (wie Anm. 1), Kap. 233 beziehungsweise 206. Die Pfeifer und Trompeter, die in Konstanz waren, traten auch schon mal gemeinsam auf, so ritten sie vor der Verleihung des Lehens an Friedrich von Nürnberg mit allen Dienern des Burggrafen, vielen Rittern, Freien etc. samt Fahnen frühmorgens drei Stunden *allenthalb durch die stadt*. Ebd., Kap. 220; Richental, Chronik (BUCK) (wie Anm. 1), S. 88.

26) Vgl. SCHULER, Musik (wie Anm. 24), S. 163 f.

27) Vgl. Richental, Chronik (FEGGER) (wie Anm. 1), Kap. 107. Bei der Ankündigung der Lehensverleihung an Burggraf Friedrich von Nürnberg schlossen sich für ein weiteres Mal alle Korps zusammen, ohne dass Richental Zahlen nennt: *Und desselben tages frü am morgen, do ritten all prosuner, so zu Costentz waren, allenthalb durch die stadt und alle pfiffer*. Ebd., Kap. 220.

rechnen ist – dass mit den Pfeifern offenbar in der Regel Pommerspieler gemeint sind, die ein mit Windkapsel versehenes, schalmeeähnliches Instrument blasen, während die *posuner* oder *prosoner* entweder langgestreckte Geradtrompeten (häufig auch als Businen oder Tuben bezeichnet) beziehungsweise in Form eines »S« gewundene Trompeten spielen, auf denen mit Lippenspannung nur die Naturtöne erzeugt werden können.

Aufgrund der Handstellung kann man bei den S-Trompeten oder den Trompeten in Bügelform teilweise Zugtrompeten annehmen, bei denen dank eines beim verlängerten Mundstück angebrachten Zuges das ganze Instrument in die Länge gezogen werden konnte, wodurch in mittlerer und tiefer Lage ein größerer Tonvorrat entstand (*trompettes, trombetta*). Wie damals und noch bis ins 18. Jahrhundert üblich, waren die Instrumente mit den Fahnen des Königs oder Kaisers (zum Beispiel mit dem Reichsadler) oder des jeweiligen Fürsten behängt, dem das entsprechende Trompeterkorps zugehörte (Abbildung 3). Die meist berittenen Trompeter, später zusammen mit Paukern, gehörten zu seinen Machtsinsignien, ohne die er in der Öffentlichkeit wie im Krieg nicht auftrat. Sie sind als feststehendes Ensemble nach der Richental-Chronik noch nicht von den Pfeifern beziehungsweise Spielern geschieden, und gehörten zum Typus der klangstarken sogenannten *Alta-capella*-Ensembles, die in der Ensemblepraxis des 15. Jahrhunderts ein gängiges Phänomen darstellten<sup>28</sup>). Gespielt haben dürften sie fanfarenartige, bei zwei Stimmen eventuell kanonisch versetzte, im mehrstimmigen Verbund auch improvisierte Musik mit bordunartigen Unterstimmen, basierend auf mündlich überlieferten oder schriftlichen Vorlagemelodien; bei Hoffesten sind Tänze und Chansonbearbeitungen anzunehmen<sup>29</sup>). Neben den terminolo-

28) Grundlegend zur Aufführungspraxis beziehungsweise zur Frage der Instrumente im 15. Jahrhundert, vor allem auch zur umstrittenen Frage rund um die Zugtrompete, Lorenz WELKER, Kap. II: Die Musik der Renaissance, in: *Musikalische Interpretation*, hg. von Hermann DANUSER (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 11), Laaber 1992, S. 139–215 (mit weiterer Literatur); DERS., »Alta capella« – Zur Ensemblepraxis der Blasinstrumente des 15. Jahrhunderts, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 7 (1983), S. 119–165. Allgemein zur Geschichte der Trompete vgl. Edward TARR, *Die Trompete. Ihre Geschichte von der Antike bis zur Gegenwart*, Bern 1977, besonders S. 41 ff. Neuere Forschungsergebnisse bietet auch der Band: *Posaunen und Trompeten. Geschichte – Akustik – Spieltechnik*, 19. Instrumentenbausymposium in Michaelstein 19.–22. November 1998 (Michelsteiner Konferenzberichte 60), hg. von Monika LUSTIG und anderen, Michaelstein 2000. Darin besonders Martin KIRNBAUER, *Blechblasinstrumentenbau im 15. Jahrhundert. Überlegungen am Beispiel Nürnberg*, S. 15–29. Erste Aufzeichnungen von Toccaten und Sonaten der Trompeter, aus denen sich auch ihr Improvisationsmodell ablesen lässt, sind erst nach 1600 überliefert: Cesare BENDINELLI, *Tutta l'arte della Trombetta* (1614), Faks.-Nachdruck hg. von Edward H. TARR, Kassel und andere 1975, oder: Girolamo FANTINI, *Modo per imparare a sonare di tromba* (Frankfurt 1638), Faks.-Nachdruck hg. von Edward H. TARR (Documenta musicologica II, 5), Nashville 1976. Als Tonbeispiel zum Vortrag wurde Fantinis »Sonata imperiale« zu seinem Einritt vorgeführt, vgl. die CD Nicolas Gombert, *A la incoronation. Musiche per l'incoronazione di Carlo V*, Bologna 1530, Label: Bongiovanni, Bologna 1999.

29) Die Frage der Instrumentalmusik des 15. Jahrhunderts ist bis heute nicht restlos geklärt, da ein Repertoire für eigentliche Instrumentalensembles erst etwa ab der Mitte des 16. Jahrhunderts in Handschriften und Drucken greifbar wird. Vgl. dazu Armin BRINZING, *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik im*

logischen Unklarheiten in Bezug auf die Instrumente (die kaum für die Zeitgenossen selbst, aber für uns ein Problem bedeuten) sind wir de facto auf Mutmaßungen angewiesen, welche Art Musik bei diesen Aufzügen gespielt wurde. Einen interessanten Hinweis liefert Ulrich Richental immerhin an anderer Stelle zu den Posaunisten der Engländer, die mit mehrstimmigem Zusammenspiel Aufsehen erregten, darauf wird zurückzukommen sein. Bei der Beilehnung des Herzogs von Bayern ist überdies ein Dudelsackspieler abgebildet (fol. 75<sup>v</sup>), der eine Sackpfeife mit einer Bordunpfeife spielt (Abbildung 4), ebenfalls ein Instrument mit sehr durchdringendem Klang, das Aufmerksamkeit erheischt und auf diese Weise als akustisches Zeichen fungieren und für den Auftritt des Herrschenden gleichsam Raum »besetzen« kann, was eine wichtige Funktion in diesem Kontext war<sup>30</sup>). Da öffentliche Plätze und Gassen in Konstanz jedoch nur beschränkt vorhanden waren, konnte es beim Zusammentreffen einzelner Delegationen samt Gefolge durchaus zur Konkurrenz um die klangliche Vorherrschaft kommen, was die Organisation der verschiedenen Klangkörper in einem Umgang zu einer Herausforderung werden ließ<sup>31</sup>).

Konstanz als Bischofsstadt hatte seit alters her Erfahrung in der Abhaltung von derartigen Ritualen, man kannte die Zeichen und das Regelwerk. Die während des Konzils unter großem Pomp mit Kreuzen und *mit allem Hailtum* durchgeführten Fronleichnamsprozessionen sind denn auch eigentliche städtische Feste, in die sich neben den Domherren, den in Konstanz ansässigen Ordensgemeinschaften und Bürgern nun einfach auch die jeweils anwesenden Konzilsteilnehmer eingliederten, eine wichtige Gelegenheit zumal, alle Nationen zu vereinen<sup>32</sup>). Zum Fronleichnamfest 1415 mit einem Kreuzgang des Konzils um die Stadt, *als man gewonlich da ze Costentz umbgat*, nahmen daran bei hierarchisch abge-

deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts, 2 Bde. (Abhandlungen zur Musikgeschichte 4), Göttingen 1998.

30) Im Umzug des Papstes nach seiner Krönung gingen ihm seine Sänger voran, während alle Posauner und Pfeifer erst dahinter mit dem gemeinen Volk eingeordnet waren, *sy pffiften aber noch prosunten nit*, wohl um die Sänger nicht zu übertönen. (Richental, Chronik (FEGER) (wie Anm. 1), Kap. 267, fol. 109<sup>b</sup>) Herolde und Pfeifer waren auch vor ihren Herrschaften vor Ort, um deren Herberge zu markieren und Futter für die Pferde zu bestellen: *Doch do kament gen Costenz vil herolten und pffiffer und vil der herren knecht und enpfiengen iren herren herberg und schlugen iren herren wappen an die hüser und an die türen und bestaltend futer, höw und strow*. (Richental, Chronik (FEGER) [wie Anm. 1], Kap. 16, fol. 8<sup>a</sup>).

31) Entsprechend waren Verhandlungen zwischen den Gruppen, die um die Kontrolle des öffentlichen Raums wetteiferten, notwendig. Vgl. dazu Pierre MONNET, Die Stadt, ein Ort der politischen Öffentlichkeit im Spätmittelalter? Ein Thesenpapier, in: Politische Öffentlichkeit im Spätmittelalter, hg. von Martin KINTZINGER/Bernd SCHNEIDMÜLLER (VuF 75), Ostfildern 2011, S. 329–359, hier S. 353.

32) Vgl. Helmut MAURER, Das Konstanzer Konzil als städtisches Ereignis, in: Die Konzilien von Pisa (1409), Konstanz (1414–1418) und Basel (1431–1449). Institution und Personen, hg. von JOHANNES HELMRATH/Heribert MÜLLER (VuF 67), S. 149–172, besonders S. 164–168. Er betont denn auch, dass nur hier in einer Stadt die städtischen und spezifisch konziliaren Rituale zusammenfinden konnten. Richental erwähnt in diesem Fall jedoch weder die Zünfte mit ihren Kerzen (wie er das andernorts tut) noch den städtischen Rat, der entweder nicht als solcher in Erscheinung trat oder dessen Teilnahme ihm nicht als speziell erwähnenswert erschien.

stuffer Reihenfolge teil (Abbildung 5): Voran die Schüler, abgebildet mit Gesangbuch und Handglocken, die Orden (Benediktiner, Regularkanoniker und Bettelorden), die Dom- und Chorherren; es folgten die Hohen Schulen samt *auditores* und *doctores* mit Baretten (an einem Anfang April abgehaltenen Kreuzgang werden Paris, Krakau, Bologna, Wien, Heidelberg und Köln genannt), jede unterscheidbar an ihrem vorangetragenen vergoldeten Stab mit einer *guldinen burg*, dem Universitätszepter; die Domherren und Äbte, (270) Bischöfe, (96) Weihbischöfe und (49) Erzbischöfe, (27) Kardinäle, die (4) Patriarchen, alle mit ihren Infuln, unter einem Baldachin das Heilige Sakrament (*unßer herren fronlicham*), getragen von vier Domherren, anstelle des Papstes der Patriarch von Konstantinopel mit seinen Sängern, *die sungent*, sowie – ebenfalls herausgehoben – *under ainem guldin tuoch* König und Königin mit drei Kurfürsten und den Laienfürsten, der Hochmeister der Johanniter von Rhodos, die Ritter des Deutschen Ordens von Preußen, alle Herzöge, Grafen, Freie, Ritter und Knechte, das gemeine Volk und zuletzt die Frauen<sup>33</sup>). Richental erwähnt bei seiner Schilderung in diesem Zusammenhang zwar Sänger, aber keine Bläser, auch 1416 und 1417 nicht, was doch einigermaßen erstaunt, da bei einer solchen Gelegenheit idealerweise städtische Trompeter in Frage gekommen wären, die Prozession zu begleiten. Doch erst am 20. Oktober 1417 hat Sigismund der Stadt Konstanz auf deren ausdrücklichen Wunsch hin das erste nachgewiesene Trompeterprivileg erteilt. Es folgten bald Nürnberg, Augsburg und Ulm, die als unabhängige Reichsstädte ebenfalls das Recht erhielten, zur Zierde der Stadt *zu ewigen zeiten nach irem willen trumeter und pusawner* zu halten<sup>34</sup>). Mit diesem Privileg erhielten sie dasselbe Rechtszeichen wie der Adel und konnten sich dadurch dessen Machtansprüchen gegenüber abgrenzen, während sich die Stadttrompeter selbst, die durch ihren öffentlichen Auftrag nun gewisse Vorrechte genossen, von den rechtlosen Spielteuten zu distanzieren begannen. Konstanz durfte überdies seit diesem königlichen Mandat auf dem Banner den *roten swantz* führen, eine ebenso symbolträchtige Insignie, die nach außen hin einen Rechtsanspruch markiert, wichtig für das Ansehen einer Stadt wie für ihre Stadt-

33) Zitiert nach Richental, Chronik (FEGGER) (wie Anm. 1), Kap. 136, fol. 49<sup>a</sup> (der Begriff *fronlicham* kommt jedoch in der Aulendorfer Hs. vor), weitere Fronleichnamsprozessionen Kap. 188, fol. 65<sup>b</sup>–66<sup>a</sup> (1416) und 230, fol. 78<sup>b</sup>–79<sup>a</sup> (1417), Richental, Chronik (BUCK) (wie Anm. 1) (mit teils anderen Zahlen) S. 57 f., S. 78 und S. 93. Der Titelpatriarch von Konstantinopel, Jean de la Rochetaillée, war nach der Flucht und Absetzung von Papst Johannes XXIII. der höchste kirchliche Würdenträger. Vgl. LÖTHER, Rituale (wie Anm. 12), S. 110, Anm. 48. Dass es Absicht war, möglichst alle Delegationen am Umgang zu beteiligen, zeigt sich an der zynischen Bemerkung Richentals, *die andern waren blöwd, das sy nit wol gon mochten*, womöglich aus Protest gegen die Papstabwahl. Alle Teilnehmenden trugen Kerzen in den Händen, was einen ungemein feierlichen Eindruck hinterlassen haben muss. In der Aulendorfer Hs. sind für diese Prozession nicht weniger als zwölf ganzseitige Illustrationen, in der Konstanzer Hs. deren neun beigegeben.

34) Zu diesen Privilegien, speziell auch zu Konstanz vgl. Sabine ŽAK, Musik als ›Ehr und Zier‹ im mittelalterlichen Reich. Studien zur Musik im höfischen Recht und Zeremoniell, Neuss 1979, S. 149–151. Die Formulierung im Zitat bezieht sich auf Ulms Privileg von 1434. Erwähnt sind immer Trompeter und/oder Posauner, die einem festlichen Aufzug vorangehen und die Stadt mit den Wappen repräsentieren, von Pfeifern war nicht die Rede, dieser Begriff deckt Schalmeien und Pommern, also die Holzbläser ab.

pfeifereien, die seitdem (mit etwelcher Verspätung gegenüber Oberitalien) einen großen Aufschwung erlebten und schon bald als professionelle Ensembles an der Entwicklung einer eigenständigen Instrumentalmusik partizipieren sollten. Denn sie improvisierten mit steigendem Prestigegehalt nicht nur Aufzüge oder Tanzmusik für die Ratsmitglieder, sondern hatten spätestens ab Mitte des 16. Jahrhunderts mehrstimmig komponierte Musik, zunächst vorwiegend vokale, dann aber auch genuin instrumentale, in ihrem Repertoire<sup>35</sup>.

Nur fünf Tage nach dem jährlichen Kreuzgang zur Fronleichnamfeier von 1416 fand am 24. Juni das Fest zum Tag des Täufers Johannes statt, das von den Florentiner Bankiers mit großem Aufwand zu Ehren ihres Stadtpatrons ausgerichtet wurde. Am Umzug waren diesmal nur die italienischen Bischöfe und Gelehrten sowie als Gäste Herzog Ludwig von Bayern und andere erlauchte weltliche Fürsten beteiligt. Die Stadt war demnach ganz in der Hand der Italiener, die den Boden für den Festzug mit Gras belegt, Häuser und Kirche mit Zweigen und Tannengrün geschmückt und vor die Kirchenfenster kostbare Tuche gehängt hatten, wie sie es von zu Hause gewohnt waren. Den Konstanzern blieb die Rolle der stauenden Zaungäste, sie konnten hautnah miterleben, welche Resonanz die Stadtmusiker von Florenz – es waren die einzigen vor Ort – hervorriefen, wenn sie für ihre Stadt in Aktion traten. Erst das Konzil bot überhaupt die Chance, solche Vergleiche anzustellen, und vielleicht keimte bei Rat und Bürgern gerade bei dieser Gelegenheit das Verlangen, für die eigene Reichsstadt »zu Ehr und Zier« und zur Demonstration kollektiver Identität nach innen wie nach außen ebenfalls eine Einrichtung wie diese und somit im eigenen Rechtsbereich das Musiziermonopol auf allen offiziellen und den wichtigsten privaten Anlässen zu haben<sup>36</sup>. Dass dem so war, bezeugt eine als Gnadenerweis für geleistete Dienste gedachte »Wunschliste« an den römischen König, mit der die Stadt neben dem Privileg, eigene Trompeter zu führen – was dieser relativ leicht erfüllen konnte –, nichts weniger als das Privileg einer eigenen Handelsmesse forderte, um (wie es heißt) bei der Hanse in Flandern dabei zu sein oder zumindest dieselben Rechte wie die Kölner oder Nürnberger zu haben, ein politisch-wirtschaftlich betrachtet doch erheblich substantielleres Ansinnen, auf das König Sigismund nicht einging. Man verstand es jedenfalls, die Gunst der Stunde für eigene Interessen zu nutzen, was in der Angelegenheit der städtischen Repräsentation auch glückte; in

35) Vgl. Therese BRUGGISSER-LANKER, Die Stadtpfeifer von Nürnberg. Ikonographische und quellenkritische Hinweise zur Aufführungspraxis, in: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft Neue Folge 10 (1990), S. 43–72.

36) In anderen deutschen Städten gab es durchaus bereits sesshafte Stadttürmer, Trompeter oder Spielleute, die vorübergehend oder fest für bestimmte Dienste angestellt waren (erwähnt sind sie zum Beispiel in Hochzeitsordnungen), vgl. die Zusammenstellung einzelner Quellen bei ŽAK, Musik, (wie Anm. 34) S. 127–148. Für Konstanz erwähnt SCHULER, Musik (wie Anm. 24), S. 154, einzig Pfeifer, Fiedler und vielleicht auch Trompeter im Dienste des Bischofs.

Bezug auf die Wirtschaftsprivilegien jedoch scheiterte der Versuch, die blühenden Fernhandelsbeziehungen der Stadt auch reichsrechtlich nachhaltig abzusichern<sup>37)</sup>.

Florenz verfügte schon im 14. Jahrhundert über *trombadori*, 1386 wurde nach dem Vorbild des burgundischen Hofes auch das dreistimmige Holzbläserensemble der *pifferi* (bestehend aus Schalmeien beziehungsweise Pommern) ins Leben gerufen, die explizit die Würde der Tafel der Signoria zu erhöhen hatten, während der Spieler der hohen Trompete aus den *trombadori* abgezogen wurde und zum Kern der *trombetti* avancierte, die von zwei auf bis zu sechs Musikern erweitert wurde<sup>38)</sup>. Schon am Vortag des Johannistages kamen in Konstanz beide Formationen, Trompeter und Pfeifer – und zwar räumlich separiert, wie Richental genau festhält – zum Zuge, als sie gleich mehrmals eindrucksvoll zum hohen Kirchenfest einluden (Abbildung 6):

*Do hiessent die wechßler von Florentz nach imbiß durch die statt fünf prosuner [Trompeter] prusunen. Den bettend sy angehenkt der statt baner, ainen roten gilgen [Lilie] in ain wißen feld. Und ging inn ain knecht nach, der ruf, daz all F[l]orentzer woltind begen hinacht und morn sant Johans fest zu Sant Johann. Und giengen inn nach dry pffifer. Daz tatend sy ze mittag, ze vesper und ze complet und mornen ze metti und zu allerzit. Und was das also: Sy hattend Sant Johans kilchen umbhenket mit kostlichen tuchen, als sy dann die haben mochtend, und die kilchen allenthalben mit mayen und tannriß voll oflaten [Oblaten]. Und hattend in dem chor uff gehenkt ain schilt, ir wapen, ain roten gilgen in ainem wißen feld und in der kilchen och ain sollichen und im chor uff der kantzel und allenthalben brunnend schön groß kerten. Und mornndes frü am Sant Johans tag samnotend [versammelten] sy sich all zu den barfußten und beströwtend die gassen von barfußten biß gen Sant Johann mit frischem gras, und bestaktend die sträßen baidenthalb mit mayen. Und hießend aber iij mäl durch die statt prusunen. Und zu dem dritten mal, do giengen all bischoff und gelert lüt uss ytalien von den barfußten mit den prosunern und och pffifern uff dem gras biß gen Sant Johann. Und gieng mit inn hertzog Ludwig von Payern und all weltlich fürsten. Und trug ain ieglicher in sinr hand ain brinnend kertze, die ij lib. [Pfund] wag. [...] Und bett mess der obrost cardinal Ostiensis [Ostia]. Nach der mess gab der selb cardinal den segen in der kilchen zu St. Johans<sup>39)</sup>.*

In Florenz selbst war die *Festa San Giovanni*, bei der dem Schutzheiligen der Kommune von den einzelnen Bürgern auch das Wachopfer in Form einer einpfündigen Kerze dargebracht wurde, schon längst tief in der Tradition verankert, bereits 1238 sind ähnliche Prozessionen mit reichem Instrumentarium erwähnt – *con trombe* [Trompeten] *et molti stromenti, stando in gioja et allegrezza*<sup>40)</sup>. Für die Durchführung des Johannistages waren die

37) Vgl. Otto FEGER, Das Konstanzer Konzil und die Stadt Konstanz, in: Das Konzil von Konstanz. Beiträge zu seiner Geschichte und Theologie. Festschrift Hermann Schäufele, hg. von August FRANZEN/Wolfgang MÜLLER, Freiburg/Basel/Wien 1964, S. 310–333, hier S. 327 f.: Die Wunschliste trägt im Ratsbuch 120 die Überschrift *Dieser stuck sol man an unsem gnädigen herren den Römischen köng begeren*. Konstanz wurde jedoch anderweitig mit Hoheitsrechten im Thurgau entschädigt.

38) Vgl. Oliver HUCK, Die Musik des frühen Trecento (Musica mensuralis 1), Hildesheim/Zürich/New York 2005, S. 303 f.

39) Zitiert nach Richental, Chronik (BUCK) (wie Anm. 1), Kap. 189, S. 78 f., p. 156; leicht abweichend in der Konstanzer Hs., siehe Richental, Chronik (FEGER) (wie Anm. 1), Kap. 189, fol. 66<sup>a</sup>.

40) ŽAK, Musik (wie Anm. 34), S. 117.

Laienbruderschaften zuständig. Gregorio Dati beschreibt die Prozession zu Anfang des 15. Jahrhunderts »als eine wunderbare Erscheinung von unendlicher Frömmigkeit – zum einen wegen des bewundernswerten Reichtums ihres Schmuckes, ihrer prächtigen Tragaltare und Heiligenbilder, die die Welt so staunenswert nie sah, so geschmückt mit Gold und Seide – sei es wegen der vielen Laienbruderschaften, die ihnen folgen, gekleidet wie Engel, mit Instrumenten aller Art und wunderbaren Gesängen. Und diese zeigen die schönsten Szenen mit den Heiligen, die sie jeweils verehren oder deren Reliquien sie sogar besitzen«<sup>41</sup>). Gemeint waren »lebende Bilder« oder sakrale Schauszenen auf großen hölzernen Gestellen, sogenannte *nuvoli*, die mit Kulissen voller himmlischer Wolkengebilde dekoriert waren und von mehreren Männern getragen werden mussten. Das Johannisfest mochte in Konstanz etwas weniger spektakulär verlaufen sein, trotzdem dürfte dieser fremde Festbrauch als eine besondere Attraktion auf die Zuschauer gewirkt haben. Leider wird auch diesmal nichts über die dargebotene Musik gesagt, könnte es sich doch vor allem bei derjenigen der Pfeifer um anspruchsvollere mehrstimmige Musik gehandelt haben, angesichts der hochentwickelten Trecento-Kunst und einer bereits sozial nuancierten bürgerlichen Musikkultur läge dies im Bereich des Vorstellbaren.

Nicht nur feierliche Prozessionen, auch Musik und Spiel zum Zeitvertreib muss es als Ausgleich während des Konzils zur Genüge gegeben haben. Richental berichtet von einem zweitägigen Turnier, das am Montag und Dienstag nach Estomihi von Herzog Ludwig von Bayern und *den herren und burgern ze Costentz* ausgerichtet wurde. *Und stachent dry hertzogen und sechs grafen, vil fryen, ritter und knecht, by 46 helmen, und hat den frawen ein groß mal am mentag und am zinstag*<sup>42</sup>). Während König Sigismunds Abwesenheit wurde auch ein »lächerliches« Turnier oder Narrenturnier veranstaltet, bei dem die Herren auf Polstersätteln und auf nassen Säcken oder *uf hochem züg* gegeneinander antraten, *es wär umb ring, oder den frowen umb täntz, oder um kurtzweil. Und zergieng solicher schimpf allweg mit gantzem lieb*<sup>43</sup>). Das Turnier als ursprünglich höfisches Kampfspiel trägt hier unverkennbar parodistische Züge, wie es den von den Zünften in den Städten veranstalteten Stechen auch andernorts eigen war, begleitet war es – so ist anzunehmen – von einem Pfeifer-Trommler-Paar oder Trompeter(n), welche die entsprechenden Signale gaben<sup>44</sup>). An anderer Stelle findet sich eine an moderne Werbebotschaften gemahnende panegyrische Skiz-

41) Achatz von Müller, Die Festa S. Giovanni in Florenz. Zwischen Volkskultur und Herrschaftsinzenierung, in: Das Fest. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart, hg. von Uwe Schultz, München 1988, S. 153–163, hier S. 157 f.

42) Vgl. Richental, Chronik (Feger) (wie Anm. 1), Kap. 174 beziehungsweise die Abbildung in der Handschrift St. Georgen 63 (mit Narr im Hintergrund), heute Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, fol. 78<sup>b</sup>–79<sup>a</sup>.

43) Richental, Chronik (Feger) (wie Anm. 1), Kap. 167, fol. 62<sup>b</sup>. Nach der Aulendorfer Hs.: *Und sollich schön leben zergieng allweg mit lieby und fründschaft*. Richental, Chronik (Buck) (wie Anm. 1), S. 71 (p. 147).

44) Vgl. mit entsprechenden Abbildungen Bruggisser-Lanker, Stadtpfeifer (wie Anm. 35), S. 52 f.

ze, in der Richental beschreibt, wie sich die Konzilsteilnehmer in ländlicher Idylle erholten: Sie gingen in den Wäldern rund um Konstanz spazieren, wo Wirte Wein ausschenkten, soviel man haben wollte, und wo gebratene Hühner, Fleisch, Würste oder Fische angeboten wurden *und hipsch frowen*, wie der Chronist anmerkt. Die geistlichen Herren verlustierten sich in den Gärten der Bürger, man hätte es ihnen nicht verwehrt, da sie sich laut Richental *so züchtiglich* verhielten, dass keine Klagen erhoben worden seien<sup>45</sup>; ein dem Ansehen von Konstanz geschuldeter, nachgerade doch etwas aufdringlich wirkender Euphemismus, der wohl hinterfragt werden müsste. Welche Musik allenfalls dazu erklang, kann ohne nähere Angaben nur imaginiert werden, vielleicht ein Lied von Oswald von Wolkenstein oder von Hugo von Montfort, denn dies sind in der Tat die einzigen überlieferten Namen von Musikern, die nachweislich in Konstanz selbst anwesend waren. Zu einem Festmahl war Musik immer erwünscht, wobei in diesem Zusammenhang auch das *Saitenspyl* oder stille Spiel mit Knickhalslaute, Harfe und Rebec, wie sie zum Beispiel in der Luzerner Diebold-Schilling-Chronik anlässlich einer Tischgesellschaft mit König Sigismund in Ulm 1430 dargestellt sind, oder schlichte populäre Instrumente wie die Drehleier in Frage kommen (Abbildung 7)<sup>46</sup>.

Die beiden Liederdichter Hugo von Montfort (1357–1423) und der etwa zwanzig Jahre jüngere Oswald von Wolkenstein (1376/77–1445) spielten beide auch eine politische Rolle am Konstanzer Konzil, beide waren Mitglied des von Sigismund gestifteten ritterlichen Drachenordens, der sich im Namen des Kreuzes und des Sieges Christi über das Reich des Todes der Bekämpfung des Unglaubens verschrieben hatte, und beide haben an Kreuzzügen teilgenommen<sup>47</sup>. Nur ersterer wird jedoch von Ulrich Richental anlässlich seiner Ankunft namentlich eingeführt, nicht als Minnesänger, sondern als Meister des Deutschen Ordens aus Preußen, was ihn als Mitglied der »Preußenreise« ausweist, an der er 1377 mit Herzog Albrecht teilgenommen hatte: *och zoch in hug von Montfortt, maister Sant Johans*

45) Richental, Chronik (FEGGER) (wie Anm. 1), Kap. 162, fol. 59<sup>b</sup>.

46) Vgl. die Schweizer Bilderchronik des Luzerners Diebold Schilling 1513, Sonderausgabe des Kommentarbandes zum Faks., hg. von Alfred A. SCHMID, Luzern 1981, siehe unter: Farbige Wiedergaben von 54 thematisch ausgewählten Seiten der Chronik, Folio 38<sup>r</sup> (Gastmahl König Sigmunds zu Ulm 13. Nov. 1430). Die älteste erhaltene Drehleier (15. Jahrhundert) stammt aus einem spätmittelalterlichen Haus nahe der Konstanzer Mauer, wo sie bei Umbauarbeiten gefunden wurde. Heute befindet sie sich in Privatbesitz und ist im 1976 gegründeten Musikinstrumentenmuseum in Goslar zu sehen. Zur Vermessung wurde sie einer Computertomographie unterzogen, vgl. URL: <http://www.capella-antiqua.de/01-main-g/intro/media/Handout.pdf> [zuletzt aufgerufen am 10. 9. 2012].

47) Der Drachenorden wurde 1408 von Sigismund gegründet, vgl. Thomas von BOGYAY: Drachenorden, in: Lex.MA 3 (1986), Sp. 1346. Der Abstieg Jesu in die Unterwelt (*Descensus Christi ad inferos*) wurde als mythischer Kampf mit dem Drachen des Bösen, als Kampf um Leben und Tod verstanden, bei dem Christus den Sieg davonträgt.

*ordens in tütschem land mit xl pfärden und iiij wagen*<sup>48</sup>). 1414/15 ließ er seine vierzig Dichtungen – Reden, Briefe und Lieder (acht davon mit den Melodien von Bürk Mangolt versehen) – in einer vortrefflich illuminierten Handschrift niederschreiben; er überantwortete dadurch sein Œuvre selbstbewusst der Memoria der Nachwelt<sup>49</sup>, darin Oswald von Wolkenstein oder Guillaume Dufay vergleichbar, deren Sorge um das Nachleben ihres Werks im Zeichen eines nach den schweren Pestepidemien gestiegenen Todesbewusstseins begründet liegt, wie es auch in der ›Ars moriendi‹ des Pariser Universitätskanzlers Johannes Gerson zum Ausdruck kommt<sup>50</sup>. Irdische Vergänglichkeit, ein gottesfürchtiges Leben und die Ungewissheit auf ewiges Seelenheil bilden denn auch die Thematik seines vielleicht bekanntesten Liedes ›Fro welt, ir seid gar hüpsch und schön‹, einem Streitgespräch zwischen einem sich als *miles christianus* verstehenden Ritter und der personifizierten Frau Welt, welche die verführerischen Freuden des Lebens schließlich unter den Argumenten des Ritters, der ihr das Jüngste Gericht und die Versuchungen des Bösen entgegenhält, hintanstellt zugunsten eines recht verstandenen Dienstes an Gott (Abbildung 8). Als mahnende allegorische Figur mit betörender Vorderseite und einer von Fröschen und Schlangen bedeckten, von Fäulnis zerfressenen Rückseite steht sie unter anderem auch am Südportal des Wormser Doms dem von Reichtum und Sinnenlust geblendeten Menschen als ständige Warnung vor Augen, der diesen Ambivalenzen zwischen Tugenden und Lastern, Glaubenszuversicht und Sündenbewusstsein, kirchlichen Moralanforderungen und religiös motivierter Selbsterforschung ausgeliefert war.

Eine lockere Lebensweise und das Draufgängertum eines äußerlich gewaltbetonten Rittertums zum einen, die innere Zerrissenheit und der von Vanitas-Gedanken durchzogene Weltbezug andererseits – dies sind zeittypische Tendenzen, die auch das im wahrsten Sinne multikulturell geprägte Werk wie den abenteuerlichen Lebensweg des Dichtersängers Oswald von Wolkenstein beeinflussten, der im Februar 1415 im Gefolge Friedrichs IV. von

48) Richental, Chronik (BUCK) (wie Anm. 1), S. 29, p. 54. Hugo von Montfort wurde 1388 Landvogt im Thurgau, im Aargau und im Schwarzwald, machte Karriere als Hofmeister des Habsburgers Leopold IV. und war 1413–15 Landeshauptmann der Steiermark.

49) Vgl. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 329, die digitalisierte Handschrift mit wissenschaftlichem Kommentar vgl. URL: <http://diglit.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg329/> [zuletzt aufgerufen am 10. 9. 2012]. Total sind es 38 Texte (zwischen 1391 und 1414 entstanden), von den 11 Liedern Nr. 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 22, 29 [›Fro welt‹] und 37 sind nur 8 mit Melodien versehen, als Nachtrag finden sich zwei weitere Lieder mit Melodie, die nicht zweifelsfrei von Hugo stammen. Vgl. Horst BRUNNER, Hugo von Montfort, in: Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil Bd. 9 (2003), Sp. 477f.

50) Vgl. Jean Charlier de Gerson beziehungsweise Johannes Gersonius (1363–1429), ›De arte bene moriendi‹, erschienen 1408 als Teil seines ›Opus tripartitum‹, in: Ars moriendi, Die Kunst, gut zu leben und gut zu sterben. Texte von Cicero bis Luther, hg., eingeleitet und übersetzt von Jacques LAAGER, Zürich 1996, S.161–179. Dieser Text wurde zum Vorbild der Ars-moriendi-Literatur, die zwischen den Konzilien von Konstanz und Basel auch als an die Laien gerichtete »Bilder-Ars« zur Sterbehilfe (einer Folge von Darstellungen mit den Versuchungen des Teufels, denen die Trost spendenden Eingebungen des Engels gegenübergestellt sind) weite Verbreitung erreichte.

Österreich nach Konstanz kam<sup>51</sup>). Doch schon kurz danach war er in diplomatischer Mission im Dienste des Konzils unterwegs: 1415/1416 befand sich der sprachgewandte Südtiroler Ritter und Haudegen im Auftrag König Sigismunds auf einer riskanten Gesandtschaftsreise, um die Resignation des Papstes Benedikt XIII. zu erreichen, die ihn mutmaßlich zunächst nach England, Schottland und Irland führte, danach nach Portugal, Cëuta in Nordafrika, an dessen Eroberung er zwischenzeitlich unter Heinrich dem Seefahrer teilnahm, dann reiste er nach Granada, Perpignan (wo er Sigismund wieder traf), Avignon und Paris<sup>52</sup>). Wenn die Forschung ganz konkret fremde Einflüsse von Portugal bis Kreta und dem Heiligen Land nachweisen kann, dann in Oswalds Werken<sup>53</sup>), unter denen die Mehrzahl Kontrafakturen, das heißt Umarbeitungen bestehender geistlicher oder weltlicher Kompositionen, darstellen, wobei es wiederum kriminalistische Kleinarbeit erfordert, um seine Vorlagen zu identifizieren<sup>54</sup>). Schriftliche Quellen dieser von ihm benutzten Stücke der französischen Balladen der *Ars-nova-Kunst*, den burgundischen *Chansons* (etwa von Gilles Binchois<sup>55</sup>) oder der italienischen *Lauden* finden sich zum Beispiel in so weit verstreut überlieferten Quellen wie in der 1870 verbrannten Handschrift Straßburg C 22 (um 1411–50), im St. Emmeramer Codex in der Bayerischen Staatsbibliothek München (Cm 14274), in einer Handschrift in der Bodleian Library in Oxford (Can. misc. 213),

51) Vgl. Richental, *Chronik* (BUCK) (wie Anm. 1), S. 34, Anm. 226. Es wird vermutet, dass er bei der Belehrung des Herzogs Ludwig von Bayern unter den Reitern dargestellt ist (Konstanzer Hs., fol. 76<sup>a</sup>). Vgl. Sieglinde HARTMANN, Ein neues Bildzeugnis Oswalds von Wolkenstein? Die Schutzmantelmadonna von Le Puy-en-Velay und das Marienlied ›In Frankreich‹. Mit einer kostümgeschichtlichen Untersuchung von Elisabeth VAVRA, in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 13 (2001/2002), S. 297–332, hier S. 305. Zu seinen Lebensdaten vgl. die Zeittafel zur Biographie, in: *Oswald von Wolkenstein. Leben – Werk – Rezeption*, Berlin, hg. von Ulrich MÜLLER/Margarete SPRINGETH, New York 2011, S. 14–22. Oswald hat selbst zwei kostbare Handschriften mit seinen Werken und je einem Autorporträt anfertigen lassen: Codex A (Codex Vind. 2777) in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien und Codex B (heute Universitätsbibliothek Innsbruck, ohne Signatur). Vgl. dazu Hans MOSER, Die Überlieferung der Werke Oswalds von Wolkenstein, in: ebd., S. 28–40.

52) Vgl. Michael DALLAPIAZZA/Alessandra MOLINARI, Südfrankreich, die iberische Halbinsel und Nordafrika: zur großen Reise Oswalds von Wolkenstein 1415/1416, in: ebd., S. 240–250.

53) Vgl. Sieglinde HARTMANN, Oswald von Wolkenstein und der europäische Kontext seiner Dichtung und Musik, in: ebd., S. 120–131, hier S. 130.

54) Vgl. Marc LEWON, Oswald von Wolkenstein: Die mehrstimmigen Lieder, in: ebd., S. 168–191. Sicher war er mit organalen Improvisationstechniken vertraut, etwa in Form von parallelen Quinten, bordunähnlichen Passagen, stimmkreuzenden Gegenbewegungen im Note-gegen-Note-Satz und unregelmäßigem Gebrauch von Dissonanzen. Welchen Anteil Oswald an der Komposition seiner mehrstimmigen Werke hatte, lässt sich letztlich nicht mehr eruieren (S. 170f.). Bei aller Problematik vor allem der oft unkorrekten Notation ist anzunehmen, dass sie nicht als Vorschrift für die Musiker, sondern als Nachschrift, als Erinnerungsstütze gedient hat (S. 172).

55) So etwa hat Oswald den *Ténor des Rondeaux* ›Triste plaisir‹ von Binchois (ca. 1400–1460) umgearbeitet zum Liebeslied ›O wunniklicher, wolgezierter mai‹ (KI 100). Vgl. Rainer BÖHM, Entdeckung einer französischen Melodievorlage zum Lied ›O wunniklicher, wolgezierter mai‹ (KI 100) von Oswald von Wolkenstein, in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 13 (2001/2002), S. 269–278.

die aus Oberitalien stammt, oder in Handschriften der Bibliothèque Nationale in Paris, eine von ihnen ebenfalls aus Italien (Codex Reina, fr 6671), um nur einige zu erwähnen.

Die Eingriffe Oswalds in die oftmals komplexen polyphonen Stücke sind meist gravierend, sodass man eher von grundlegender Neuaneignung oder von Re-Komposition sprechen muss<sup>56</sup>). Ein schönes Beispiel ist das schlichte dreistimmige Rondeau ›La plus jolie et la plus belle‹ von Nicolas Grenon (ca. 1385–1456), als eingängiges Liebeslied vielleicht (?) ein Gassenhauer am Konstanzer Konzil, das bei Oswald zu den Worten ›Wer die ougen will verschüren‹ (Kl 103) die Gestalt eines ebenso populären, autobiographisch gefärbten zweistimmigen Schimpfliedes annimmt<sup>57</sup>). Innerhalb seiner insgesamt 39 polyphonen Lieder lassen sich die meisten dieser Arrangements fremder Kompositionen auf 1415–17 datieren<sup>58</sup>), was bedeutet, dass er sie theoretisch auch in Konstanz kennengelernt haben könnte. Insofern kann man durchaus von Internationalisierung sprechen, da die Wolkenstein-Codices »nicht nur Zeugen eines sehr individuellen Œuvres, nicht allein Überlieferung der frü-

56) Verbunden ist sein Verfahren gewöhnlich mit der Reduzierung der Stimmenzahl, häufig auf das Kerngerüst Cantus-Ténor, dafür sind seine Bearbeitungen jedoch mit einer deutlich dichterem Austextierung des Ténors versehen, der anstelle des Cantus‘ Träger des Textes wird. Vgl. LEWON, Oswald von Wolkenstein (wie Anm. 54), S. 178. Neueste Erkenntnisse, wie sie von Anna-Maria Busse Berger auf der Basler Tagung vorgetragen wurden, lassen darauf schließen, dass er sie mehrheitlich über das Gehör, das heißt durch mündliche Überlieferung kennenlernte (manchmal nur den Ténor) und seine Kontrafacta durch einen Schreiber aufzeichnen ließ. Vgl. den Tagungsband *Music and Culture in the Age of the Council of Basel*, hg. von Matteo NANNI, Turnhout 2013 (im Druck). Auch Lewon verweist auf die erheblichen Gedächtnisleistungen, die zu dieser Zeit üblich waren, und dass er vielleicht seine Bearbeitungen direkt im Kopf vornahm, seine Vorlagen auswendig singend, vgl. LEWON: Oswald von Wolkenstein (wie Anm. 54), S. 182. Zu ähnlichen Schlüssen kam bereits Reinhard STROHM: *Song Composition in the Fourteenth and Fifteenth Centuries: Old and New Questions*, in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 9 (1996/1997), S. 523–550.

57) Vgl. Lorenz WELKER, *Mehrstimmige Sätze bei Oswald von Wolkenstein: eine kommentierte Übersicht*, in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 6 (1990/1991), S. 255–266. Die Vorlage ist überliefert in den Hss. Oxford, Bodleian Library 213, Prag, Statni knihovna XI E 9 und Cambridge, University Library Ff. vi. 16, Oswalds Lied vgl. Hs. B, fol. 41<sup>v</sup>, wohl erst nach 1432 entstanden (Datierung in B), eventuell 1433 notiert. Ob das Rondeau außer in Italien schon zur Zeit des Konzils in Konstanz zirkulierte, muss offen bleiben, vgl. STROHM, *Rise* (wie Anm. 24), S. 149. Craig WRIGHT vermutet, dass eine isorythmische Motette im Aosta Cod. 15 (›Argi vices/Cum Pilemon‹), die Papst Johannes XXII. preist, und die nur mit »Nicolaio« bezeichnet ist, von Grenon stammt und möglicherweise zur Eröffnung des Konzils gesungen worden sein könnte. (Vgl. *New Grove Music Online*, Grenon, Nicolas) Im Text Oswalds spiegeln sich wie in vielen anderen Liedern Reiseerfahrungen: Wer die Augen mit Heizqualm verätzen und sein Leben beschließen wolle, gern mit guten Zähnen schlecht esse und auf Stroh liege, der möge sich in die »Lumpardei« (Lombardei) begeben, wo manch ein guter Freund vergehe. Der Straßenkot sei tief, das Brot teuer, unchristliche Reue samt geheuchelter Ergebenheit werde man dort täglich antreffen.

58) Vgl. STROHM, *Rise* (wie Anm. 24), S. 119. Er weist ihm etwa elf Lieder zu, die er während oder kurz nach dem Konzil schrieb, deren Vorlagen er auch in Konstanz kennen gelernt haben dürfte, allerdings nicht das hier erwähnte. Auch sonst wird angenommen, dass viele von Oswalds direkten Vorlagen, teilweise bereits bearbeitet (zum Beispiel mit Stimmenreduktion und latinisiert), ihm in peripheren Handschriften zur Verfügung standen, die er auf seinen Reisen eingesehen haben dürfte.

hesten, umfangreichen, deutschen Polyphonie, sondern zugleich auch eine wichtige Quelle für ein überregionales Repertoire und dessen Rezeption fern der Zentren seiner Entstehung und Hauptüberlieferung« sind<sup>59)</sup>.

Die Kontrafakturpraxis als Aneignung durch produktive Umformung war weit verbreitet, Adaption erwies sich als hervorragendes Instrument kultureller Vermittlung und Übersetzung und bildete mithin als Kompositionsrezept die Voraussetzung einer sich herausbildenden europäischen Musikkultur, die nicht das Produkt einer Oktroyierung von oben war – wie etwa in der karolingischen Kulturpolitik – sondern aus der täglichen Musikpraxis (der *exercitatio* beziehungsweise des *usus*), der Nachahmung (*imitatio*) und dem wetteifernden Anspruch der *aemulatio*, des gegenseitigen Sich-Überbietens erwuchs, und damit letztlich humanistischen Denkmodellen verpflichtet war. Die Rezeptionswege der Musik können durch den Abgleich der leider nicht allzu zahlreichen Sammelhandschriften und die intensiviertere internationale Vernetzung der modernen Forschung stets besser erschlossen werden, genauso wie die Lebensspuren von zahlreichen dieser ungewöhnlich mobilen Musiker, die sich unter Umständen vielfältig überschneiden und als ein weiterer wichtiger Faktor für gegenseitige Beeinflussungen angesehen werden können.

Dies zeigt sich etwa an den für diese Zeit schon »klassisch« zu nennenden und erstaunlich gut dokumentierten Karrieren eines Nicolas Grenon oder Guillaume Dufay, von dem man vermutet, dass er sich als Kapellknabe oder als etwa 17jähriger Jüngling im Gefolge des Bischofs Pierre d'Ailly aus Cambrai in Konstanz aufhielt. Grenon, der erstmals 1399 in Paris nachweisbar ist, war um 1408/09 Chormeister in Cambrai (danach am Hofe des Duc de Berry in Bourges und des Johann ohne Furcht in Burgund, dann wiederum in Cambrai), bevor er 1425–27 unter Martin V., dem in Konstanz gewählten neuen Papst, dieselbe Funktion ausübte, um bis zu seinem Tod 1456 wieder nach Cambrai zurückzukehren<sup>60)</sup>. Dufay ist 1409 als *puer altaris* (Chorschüler) an der Kathedrale von Cambrai bezeugt, trat 1419 oder 1420 (vielleicht vermittelt in Konstanz) in den Dienst der Malatesta in Rimini und war im Oktober 1428 als Mitglied der päpstlichen Kapelle registriert. 1434 wird er Kapellmeister am Hofe von Savoyen, weilt aber wegen seiner Pfründe immer wieder in Cambrai. Nach mehreren Reisen durch die Schweiz und Italien, unter anderem mit der Kapelle Eugens IV., in dessen Dienst er schon 1433 eine Motette für die Kaiserkrönung Sigismunds komponiert hatte (»Supremum est mortalibus«), wird er 1438 als Delegierter von Cambrai ans Basler Konzil abgeordnet und 1442 zum Nachfolger Grenons in Cambrai ernannt, wo er – nachweislich mit diesem seit den 1420er Jahren in engem Kontakt – mehrheitlich bis zu

59) LEWON, Oswald von Wolkenstein (wie Anm. 54), S. 177 f.

60) Vgl. STROHM, Rise (wie Anm. 24), S. 149, und J. Michael ALLSEN, Grenon, Nicolas, in: Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie, Personenteil Bd. 7 (2002), Sp. 1583 f.

seinem Tode 1474 residierte, nicht ohne noch eine Reihe weiterer Reisen nach Genf, Brügge, Mons, Turin, Padua (?) oder Besançon absolviert zu haben<sup>61</sup>).

Eine frühe Komposition, vielleicht unter dem Eindruck der zeremoniellen Musik in Konstanz entstanden, ist Dufays ›Gloria ad modum tubae‹ mit zwei Oberstimmen im strengen Kanon, während Tenor und Kontratenor nur aus stets repetierten Signalfloskeln bestehen, die sich am Schluss verdichten und dadurch eine Steigerung bewirken. Die ungewöhnliche Faktur dieses Stücks, das nur wenige Parallelen hat<sup>62</sup>), rief über Jahrzehnte einiges Kopfschütteln und Kontroversen unter den Musikologen hervor, doch scheint es mir durchaus einleuchtend, dass im Zuge der zunehmend versinnlichten Präsentation des Repräsentativen die Bläser auch in die Liturgie mit einbezogen wurden, zumal sich hinsichtlich des den Naturtrompeten vorgegebenen Tonvorrats dabei keine Probleme ergaben. Zeugnisse gibt es nicht viele, am ehesten kündigen sie – wenn überhaupt – als klingendes Wahrzeichen die Elevation an<sup>63</sup>). Ein wichtiger Nachweis stammt hingegen aus Konstanz: Nicht geringe Aufmerksamkeit erreichten offenbar die Engländer, als sie das Fest des Heiligen Thomas von Canterbury am 28. Dezember 1416 *gar schon und loblich mit grossem gelüt und grossen brinenden kertzen und mit Engelschem süssem gesang, mit den ordnen [Orgel] und mit den prosonen, darüber tenor, discant und medium ze vesperzit* feierten<sup>64</sup>). Es könnte durchaus sein, dass die Posaunisten des Earl of Warwick, Richard Beauchamp, den Kontratenor (mit)spielten; sie dürften Erfahrung im ganz oder teilweise improvisierten mehrstimmigen Spiel wie in auskomponierter Musik (in der nicht notwendig alle Stimmen

61) Vgl. die Zeittafel bei Peter GÜLKE, Guillaume Du Fay. Musik des 15. Jahrhunderts, Stuttgart/Weimar/Kassel 2003, S. XIX–XXVI.

62) Zum Beispiel von Etienne Grossin, Richard Loqueville, Arnold de Lantins, Jean Franchois de Gembloux oder Pierre Fontaine, vgl. STROHM, Rise (wie Anm. 24), S. 115, Anm. 273, und S. 177. Strohm ist der Meinung, Dufays ›Gloria ad modum tubae‹ könnte als ›youthful *tour de force*‹ in Konstanz entstanden sein, und er sieht die Unterstimmen dieses damals populären ›trumpet style‹ lediglich als vokale Imitation. Vgl. zum Phänomen auch Margaret BENT, *Trompette and Concordans Parts in the Early Fifteenth Century*, in: *Music as Social and Cultural Practice. Essays in Honour of Reinhard Strohm*, hg. von Melania BUCCIARELLI/Berta JONCUS, S. 38–59, besonders S. 44: »In most cases, parts labeled *trompette* seem to represent a subset of the more general term *concordans*; they feature fanfare-like triadic movement or leaps, suggesting (and occasionally confined to) note patterns available through the harmonic series on a natural instrument. The name invites at least a mimetic interpretation, if not an instrumental specification«.

63) Jörg BÖLLING, *Musicae utilitas*. Zur Bedeutung der Musik im Adventus-Zeremoniell, in: *Adventus. Studien zum herrscherlichen Einzug in die Stadt*, hg. von Peter JOHANEK/Angelika LAMPEN, Köln/Weimar/Wien 2009, S. 229–266, hier S. 246 beziehungsweise S. 254 (mit Belegen).

64) Richental, *Chronik* (FEGGER) (wie Anm. 1), Kap. 199, fol. 68<sup>b</sup>; Richental, *Chronik* (BUCK) (wie Anm. 1), S. 82, wo die vier Posaunisten des englischen Königs zwar zur Ankündigung der Vesper beziehungsweise des Amts genannt werden, nicht aber konkret im Gottesdienst, bei dem nur die Kerzen und das Geläut erwähnt sind. Die Formulierung ist hier weniger präzise: *Also sy hieß ze vesper zit durch die statt Costentz vier prusuner. Die bettend an den prusunen des kungs [von England] wapen, und sungend die vesper zuo dem thumb gar loblich mit grossen brinnenden kertzen, mit schönem gelüt und in den organan*. Vgl. dazu auch STROHM, Rise (wie Anm. 24) S. 108.

vom Komponisten notiert sein mussten) gehabt haben, da sie an anderer Stelle angeblich mit drei Stimmen übereinander posauten, so wie man gewöhnlich singe<sup>65</sup>). Ulrich Richental liefert hiermit beiläufig nicht nur die einzige Nachricht zu Mehrstimmigkeit in der Liturgie, sondern auch die vermutlich erste rezeptionsästhetisch wertende Beschreibung von Musik, ein Urteil, das erst in der Differenzerfahrung zustande kommen konnte. Er charakterisiert diesen englischen Gesang als besonders »süß«, ein im Mittelalter an sich geläufiges Epitheton, das hier jedoch eine besondere Auszeichnung darstellt und sich mit späteren Einschätzungen des genuin englischen Faburdon-Stils mit seinen parallel geführten, Terz-Sext-Klänge bildenden Stimmen und in Quint-Oktav-Klängen endenden Passagen deckt, die so angenehm in die Ohren fallen<sup>66</sup>). Nicht zuletzt könnte man obendrein versucht sein, diesen englischen süßen Gesang mit einem engelshaften in Verbindung zu bringen, auch dies ein jahrhundertalter Topos, der in der intendierten Angleichung an die himmlische Liturgie den transzendierenden Charakter der kirchlichen liturgischen Musik hervorhebt. Außergewöhnlich muss auch das danach gereichte, irdische Genüsse versprechende Weihnachtessen gewesen sein, zu dem die Engländer luden – *ye drüw gricht nacheinander, yedes gericht besunder mit acht essen*, danach machten sie *solich bild und gebard, als unser frow ir kind, unsern herren und och got, gebar* – ein Weihnachtsspiel also, das sie in köstlichen Gewändern und mit goldenen und silbernen Gürteln aufführten, ob mit oder ohne Musik, wird nicht gesagt<sup>67</sup>).

Leider liefert Richental sonst zur Liturgie, abgesehen von der griechisch-orthodoxen, kaum genauere Angaben<sup>68</sup>), sei es, dass er nicht immer dabei war, oder dass er es einfach als eine Selbstverständlichkeit ansah, zumal ihm die Verwendung oder vielmehr Verschwendung der vielen teuren Kerzen eindeutig näher lag. Ausgesprochen festlich dürften die Verleihung der Goldenen Rose (siehe oben) oder die Heiligsprechung der Birgitta von Schweden am 1. Februar 1415 vollzogen worden sein: Beide Male werden singende Chorherren, gruppiert um ein (in dem einen Fall auf einem hohen Pult liegenden) Chorbuch, in

65) Richental, Chronik (FEGER) (wie Anm. 1), Kap. 76, fol. 27<sup>b</sup>; Richental, Chronik (BUCK) (wie Anm. 1), S. 32 (wo nur die drei Posaunisten und vier Pfeifer erwähnt werden).

66) Eine Zusammenstellung historischer und theoretischer Quellen zu dem aufsehenerregenden neuen englischen Stil findet sich neuerdings bei Rebekka SANDMEIER, Geistliche Vokalpolyphonie und Frühhumanismus in England. Kulturtransfer im 15. Jahrhundert am Beispiel des Komponisten John Dunstaple (Abhandlungen zur Musikgeschichte 25), Göttingen 2012, S. 116–129, zu den Merkmalen der englischen Musik S. 129–131, zur ästhetischen Beurteilung von Musik S. 142–147.

67) Richental, Chronik (FEGER) (wie Anm. 1), Kap. 200, fol. 69<sup>a</sup>; Richental, Chronik (BUCK) (wie Anm. 1), S. 82 f.

68) Vgl. dazu, basierend auf Konzilsordines besonders der Biblioteca Vaticana, Bernhard SCHIMMELPFENNIG, Zum Zeremoniell auf den Konzilien von Konstanz und Basel, in: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken, hg. vom Deutschen Historischen Institut in Rom, Bd. 49, Tübingen 1969, S. 273–292. Die Anrufung des Heiligen Geistes spielte bei den Konzilien eine zentrale Rolle (*in nomine tuo specialiter aggregati* [!]), wie es aus dem *Modus observandus in publica sessione consiliorum generalium [...] in consilio Constanciensi* hervorgeht (S. 289).

voller Aktion mit sprechenden Handgesten dargestellt (Abbildung 9), ein Beispiel mehr, weshalb sich aus musikwissenschaftlicher Sicht diese Richental-Chronik und deren lebensnahe Abbildungen als eine äußerst wertvolle Informationsquelle für die Musikpraxis dieser Zeit auszeichnet. Musik als affektbewegendes Medium war ohne Zweifel konstitutiver und sinnreicher Bestandteil der ästhetischen Ausgestaltung des Rituals, sie verdeutlichte in subtilen Differenzierungen seinen symbolischen Gehalt, strukturierte die Abläufe und erzeugte mit den gemessenen Gebärden, dem Wohlgeruch des Weihrauchs und der Architektur des Raumes die numinose Stimmung, welche die Liturgie als Fest und die Kirche als einen »heiligen« Ort, als Ort der Epiphanie des Göttlichen und somit als Ort der »anderen« Zeit erscheinen ließ. Von »Ritualdesign« in wissenschaftlich-modischem Jargon zu sprechen, verbietet sich hingegen angesichts einer christlich determinierten Weltansicht, die im dramaturgisch geregelten Ritus die identitätsstiftende kosmologische Ordnung sichtbar werden ließ, in die der Mensch gestellt war. Die Musik – und das zeigt ihren zutiefst spirituellen Gehalt für die Gläubigen – konnte darüber hinaus dank ihrer Verweis- und Wirkkraft auch selbst zum göttlichen Zeichen werden, wenn zum »Veni sancte spiritus«, das in einer Prozession vor dem Kaufhaus (dem Ort des Konklaves) gesungen wurde, die darin versammelten 53 Kardinäle nach zähen Verhandlungen wie durch ein Pfingstwunder zu einer Einigung kamen und endlich Oddo Colonna zum Papst wählten<sup>69</sup>.

Für das heutige Verständnis etwelche Rätsel gibt indes ein bildhaft wiedergegebenes, seltsam anmutendes Ritual auf, wie es anlässlich der ausführlich geschilderten Mitwirkung König Sigismunds gleich nach seiner Ankunft als *Ewangelier* bei der vom Papst im Münster zelebrierten ersten Weihnachtsmesse (mit dem Introitus »Dominus dixit ad me«) vollzogen wurde. Der in ein köstliches Messgewand gekleidete König nahm die Evangeliumslesung vor, die den Text *In illo tempore: Exiit edictum a Caesare Augusto* (Lk 2,1–14) beinhaltete, währenddessen ihm der Herzog von Sachsen mit hoch erhobenen Armen von hinten ein bloßes Schwert mit der Spitze voran über das Haupt hielt (Abbildung 10)<sup>70</sup>. Werner Paravicini vermutet, dass diese spektakuläre Schutzgeste des Schwertträgers speziell für das Konzil zu Konstanz erfunden wurde als dramatisierte Form einer älteren Tradition, die als Teil eines stets größeren und ausdrucksvolleren Arsenal an zeremoniellen Zeichenhandlungen aufkam und offenbar nach dem Konzil wieder verschwand<sup>71</sup>. Daraus abzule-

69) Richental, Chronik (FEGGER) (wie Anm. 1), Kap. 259–260, fol. 107<sup>r</sup>; Richental, Chronik (BUCK) (wie Anm. 1), S. 108.

70) Richental, Chronik (FEGGER) (wie Anm. 1), Kap. 48, fol. 19<sup>a</sup> mit nachfolgendem Bildteil.

71) Vgl. Werner PARAVICINI, Das Schwert in der Krone, in: Institution und Charisma. Festschrift Gert Melville zum 65. Geburtstag, hg. von Franz J. FELTEN/Annette KEHNEL/Stefan WEINFURTER, Köln/Weimar/Wien 2009, S. 279–304. Diskutiert wird die Deutung als Unterwerfungs- oder Demutsgeste, der allenfalls nachzugehen wäre. Dass der Kaiser, falls er anwesend war, innerhalb des Papstzeremoniells diesen Weihnachtstext las, war jedoch vorgesehen. Im Text wird bekanntlich auf den römischen Caesar Bezug genommen: »Es begab sich aber in jenen Tagen, dass vom Kaiser Augustus ein Befehl erging, dass der ganze Erdkreis sich einschätzen lassen sollte.« Vgl. dazu Jörg BÖLLING, Das Papstzeremoniell der Renaissance

sen ist desungeachtet die Evidenz einer engen Verschränkung zwischen geistlicher und weltlicher Macht, analog dem mehrmals erwähnten ambrosianischen Lobgesang des ›Te Deum<sup>72)</sup>, das jeweils unter feierlichem Glockengeläut zur Orgel gesungen wurde. Seit der Krönung Karls des Großen hatte das ›Te Deum‹ als Signum des sakral verstandenen Königtums die Aufgabe einer förmlichen Akklamation erhalten, durch welche die Untertanen die Rechtskraft des Aktes der Investitur bestätigten. Es erfüllte eine gemeinschaftsbildende Funktion auch bei so wichtigen Ereignissen wie einer Bischofsweihe, einem Herrscheradventus oder einer Heiligsprechung. Für die Rechtskraft war wichtig, dass es von denjenigen gesungen wurde, die ihren Herren damit akzeptierten – Ehre für Gottvater und Sohn und Ehre für den irdischen König fielen dabei in eins zusammen<sup>73)</sup>. Auch wenn diese rechtliche Funktion als bedeutungstragende Ebene in der Frühen Neuzeit allmählich verloren ging und an seine Stelle die repräsentativen und im Barock stets prunkvolleren konzertanten Huldigungsmusiken traten, aufgeführt durch professionelle Sänger und virtuose Hofmusiker, wurde der altehrwürdige Hymnus mit seiner besonderen Aura etwa bei Königskrönungen trotz alledem noch lange Zeit beibehalten<sup>74)</sup>.

Kirchlicher Höhepunkt unter Mitwirkung des Königs, der 22 Kardinäle und zwei Patriarchen, war jedoch die glanzvolle Papstkrönung Oddo Colonnas am 21. November 1417, die bei riesigem Gedränge vor aller Augen im Oberen [Münster-]Hof bei der Pfalz vollzogen wurde. Mit Sicherheit dabei waren die Sänger des Papstes, die mehr als einmal explizit genannt werden, doch was sie sangen, wird nicht gesagt, zumal der Berichtersteller wegen der Distanz offenbar nichts verstanden hatte: *Und sungēn dan gemach [gmach oder gemächlich], das man es hernidnen nit wol verston kond.* Und ihr Gesangsvortrag scheint Richental lange vorgekommen sein, wenn er nach der Zeremonie des Verbrennens des Wergs unter der dreimaligen Ansprache *Pater sancte, sic transit gloria mundi* festhält:

(Tradition-Reform-Innovation. Studien zur Modernität des Mittelalters 12), Frankfurt am Main und andere 2006, S. 246.

72) Zur Erinnerung der leicht gekürzte Text in deutscher Übersetzung: »Dich, o Gott, loben wir, dich, o Herr, bekennen wir. Dir, dem Heiligen Vater, huldigt die ganze Erde. Dir jauchzen alle Engel, die Himmel und alle Mächte, Cherubim und Seraphim, mit unablässiger Stimme: Heilig, heilig, heilig, Herr, Gott der himmlischen Mächte! [...] Durch deinen Sieg über den Stachel des Todes öffnest du den Glaubenden die himmlischen Reiche. Du sitzt zur Rechten Gottes, in der Herrlichkeit des Vaters. Du wirst als Richter kommen, wie wir glauben. Dich nun bitten wir, komm deinen Knechten zu Hilfe, die du mit deinem teuren Blut erkaufst hast. Gewähre, dass wir zur Schar der Heiligen gezählt werden in der ewigen Herrlichkeit! Rette Dein Volk, o Herr, und segne dein Eigentum. Und lenke es, erhebe es bis in Ewigkeit!«

73) Sabine Žak, *Luter schal und sueze dōne*. Die Rolle der Musik in der Repräsentation, in: Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen, hg. von Hedda RAGOTZKY/Horst WENZEL, Tübingen 1990, S. 133–148, hier S. 140f. Das ›Te Deum‹ wurde liturgisch sonst an Sonn- und Festtagen (außer in den Advents- und Fastenzeit) am Ende des Matutin-Gottesdienstes gesungen. Zu Konstanz im Speziellen vgl. auch Elisabeth VAVRA, ›Te Deum laudamus‹ – Kirchliche Feiern zur Zeit des Konstanzer Konzils (1414–1418), in: Das Fest. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart, hg. von Uwe SCHULTZ, München 1988, S. 127–139.

74) Vgl. BÖLLING, Papstzeremoniell (wie Anm. 71), S. 199.

*Und sungen die sänger, das wert wol ein stund*<sup>75)</sup> (Abbildung 11). Zumindest an dieser Stelle wären kunstvolle polyphone Motetten denkbar, aber insgesamt spielte auch im Papstzeremoniell der schlichte und doch so eindringliche Gregorianische Choral weiterhin eine große Rolle<sup>76)</sup>. Die päpstliche Kapelle hatte sich um 1400 in etwa so erbärmlichem Zustand befunden wie die verwaiste Kurie im verfallenden Rom, 1407 sind nur noch zwei, sonst drei bis vier Sänger genannt. Der neu geweihte Papst Martin V. († 1431) nützte die Gelegenheit und stellte gleich 14 in Konstanz weilende *cappellani et cantores* zumeist aus den Diözesen Cambrai, Tournai und Lüttich ein und förderte danach die päpstliche Kapelle nach Kräften. Ihre Mitglieder sind lückenlos namentlich bekannt, sie erhielten eine monatliche Besoldung und genossen auch sonst kuriale Privilegien. 1428 stieß dann wie erwähnt Dufay hinzu, der um 1436/37 als *magister capellae* genannt wird und demnach die musikalische und organisatorische Leitung innehatte<sup>77)</sup>. Damit begann der künstlerische Aufstieg der Cappella Sistina, welche die internationale musikalische Elite des ausgehenden 15. und des 16. Jahrhunderts mit Josquin, Palestrina oder Tomas Luis da Victoria anzuziehen vermochte. Sie entwickelten ein traditionsreiches Repertoire für den päpstlichen Gottesdienst, das sich – nicht zuletzt dank dem seit 1501 aufstrebenden Notendruck – über die Fürstenhöfe und kirchlichen Institutionen aller »Nationen« verbreiten und kanonische Klassizität erreichen sollte.

In der Betrachtung der kirchenmusikalischen Situation während des Konstanzer Konzils darf nicht vergessen werden, dass die Stadt in nie dagewesener Konzentration die geistige Elite der Christenheit beherbergte<sup>78)</sup>. Zwei Namen lassen sich im weitesten Sinne mit Musik verbinden: Zum einen Jean Gerson (1363–1429), Schüler Pierre d’Aillys, Kanzler der Pariser Universität (1395), Verteidiger des konziliaren Gedankens und umstrittener theologischer Vordenker, der neben den theologisch-philosophischen mehrere Schriften zu musikalischen Themen hinterlassen hat, darunter eine zur Unterweisung der Sängerknaben

75) Richental, Chronik (FEGGER) (wie Anm. 1), Kap. 266, fol. 108<sup>a</sup>; Richental, Chronik (BUCK) (wie Anm. 1), S. 112f. Die Aulendorfer Hs. bemerkt: *Die senger sungen fast wol. Daz werot wol ain stund*, eine Aussage, die man positiv als Anerkennung verstehen oder mit einem gewissen Wohlgefallen verbinden könnte. Die offenbar lange Dauer des Gesangsvortrags lässt auf die gewichtige Rolle, die auch artifizielle Musik spielte, schließen.

76) Die zeremonielle Einbindung mehrstimmiger Musik genau zu bestimmen, vor allem der textlich freien und ästhetisch anspruchsvollen Motette, kann oft sehr schwierig sein, vgl. dazu BÖLLING, Papstzeremoniell (wie Anm. 71), auch S. 18–19, 183–195 oder S. 214; DERS., *Musicae utilitas* (wie Anm. 63), S. 251.

77) Vgl. Manfred SCHULER, Zur Geschichte der Kapelle Papst Martins V., in: Archiv für Musikwissenschaft 25 (1968), S. 30–45; oder Christopher A. REYNOLDS, Papal Patronage and the Music of St. Peter’s 1380–1513, Berkeley/Los Angeles/London 1995, besonders S. 11–25.

78) Vgl. unter anderem Ansgar FRENKEN, Gelehrte auf dem Konzil. Fallstudien zur Bedeutung und Wirksamkeit der Universitätsangehörigen auf dem Konstanzer Konzil, in: Die Konzilien von Pisa (1409), Konstanz (1414–1418) und Basel (1431–1449). Institution und Personen, hg. von Heribert MÜLLER/Johannes HELMRATH, Sigmaringen 2007, S. 107–147, besonders 125 ff.

an Notre Dame (1411)<sup>79</sup>). Im ›Tractatus de Canticis‹ (1420–1425) entfaltet er analog dem mehrfachen Schriftsinn ein dreifaches Verständnis von Gesang: In trinitarischer Symbolhaftigkeit ordnet er den verschiedenen Stimmlagen des Diskant, Tenor und Contratenor die drei *affectiones* oder Gemütsbewegungen Hoffnung (*spes cum letitia*), Furcht (*timor cum mestitia*) und Frömmigkeit (*pietas seu compassio*) zu. Das Herz widerklingt dabei beständig im Gesang dieser Saiten in einträchtiger Harmonie, in die der Chor der Engel einstimmt. Im Terminus »Gesang des Herzens«, *canticum cordis* oder *canticordium* – eine Wortschöpfung Gersons, die ein *canticum spirituale* bezeichnet – konzentriert sich mithin in sublimierter Form die verinnerlichte Hingabe an Gott, zu der Gersons mystische Theologie leiten sollte<sup>80</sup>). Seine ›Theologia mystica‹, die den *affectus* in den Vordergrund stellt, kann als Versuch gelesen werden, spekulative Gotteserkenntnis mit mystisch-bussfertiger Gottesliebe zu verbinden, welche »die Regungen des Herzens zu entflammen« vermag, folglich Philosophie und Theologie zu versöhnen und die mystische Theologie als dritten Weg zwischen rein intellektuell-forschender beziehungsweise symbolisch-kontemplativer Theologie zu propagieren<sup>81</sup>). Die Hinwendung zu den Effekten (*resonancie*) und den Affekten (*passiones vel affectiones*) der Musik, wie sie in Gersons metaphernreichen, Musiktheorie und Musikwahrnehmung mit biblischen, neuplatonischen und patristischen Einsichten in eigentümlicher Weise vermischenden Texten aufscheint, weist bereits auf eine neu verstandene *ars musica* als sensuelle, rational begründbare wie emotional berührende und auf letzte Erleuchtung hin leitende Kunst voraus, ein Paradigmenwechsel, den Cusanus philosophisch entfalten und den Marsilio Ficino schließlich vollziehen wird<sup>82</sup>).

Von ebensolchem intellektuellen Rang war der Wortführer des Kardinalskollegiums, der Kanonist Francesco Zabarella, Archipresbyter (Erzpriester) an der Kathedrale Paduas und seit 1410 Bischof von Florenz, der früh Kontakte zu den Florentiner Humanisten

79) Vgl. Klaus-Jürgen SACHS, Gerson, in: Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil Bd. 7 (2002), Sp. 811–814.

80) Vgl. Isabelle FABRE, La doctrine du chant du cœur de Jean Gerson. Edition critique, traduction et commentaire du ›Tractatus de canticis‹ et du ›Canticordium au Pèlerin‹, Genève 2005. Der umfangreiche Traktat beinhaltet auch sechs Carmina und fünfzig thesenhafte Regeln.

81) Vgl. Steven E. OZMENT, *Homo Spiritualis. A Comparative Study of the Anthropology of Johannes Tauler, Jean Gerson and Martin Luther (1509–16) in the Context of their Theological Thought*, Leiden 1969, S. 49–83, hier S. 51: *Cognitio Dei per theologiam mysticam melius acquiritur per penitentem affectum, quam per investigantem intellectum, ipsa quoque ceteris paribus eligibilior est et perfectior quam theologia symbolica vel propria de qua est contemplatio, sicut dilectio perfectior est cognitione, et voluntas intellectu, et caritas fide* (*De myst. theol. spec. cons.* 28,70.5 ff.). Vgl. (für das Zitat) auch Gerhard KRIEGER, *Theologie und Philosophie bei Johannes Gerson*, in: *Scientia und ars im Hoch- und Spätmittelalter*, 2. Halbbd. (*Miscellanea Mediaevalia* 22/2), hg. von Ingrid KRAEMER-RUEGENBERG/Andreas SPEER, Berlin/New York 1994, S. 605–619, hier S. 619.

82) Vgl. BRUGGISSER-LANKER, *Dulcis harmonica concordantia* (wie Anm. 23).

pflachte und einen viel gelesenen Traktat zur Rhetorik, ›De arte metrica‹, verfasste<sup>83</sup>). Er verstarb noch während des Konzils am 26. September 1417, kein geringerer als Poggio Bracciolini hielt die Trauerrede<sup>84</sup>). Noch in Padua war er verantwortlich für die Einstellung des Komponisten und Musiktheoretikers Johannes Ciconia aus Lüttich als *cantor* und *custos* am dortigen Dom (als solcher erwähnt 1403), dessen Werke französische isorhythmische Ars-nova-Künste mit italienischem melodiosen Schmelz und deklamatorischer Textbehandlung in einem neuartig wahrgenommenen Klangraum vereinten<sup>85</sup>). Er widmete Zabarella zwei mehrtextige Staatsmotetten, von denen die eine mit den Incipits *Doctorem principem/Melodia suavissima/Vir mitis* französische Mensuralpraxis und musikalische Rhetorik nutzt, um im Namen des gelehrten und tugendreichen Zabarella zu Harmonie und Eintracht aufzurufen<sup>86</sup>). Da die Motette sich selbst im Text als *carmen concordie*, als Lied der Eintracht, bezeichnet, wird angenommen, dass sie im Zusammenhang des Pisaner Konzils stehen könnte, an dem neben Gerson auch Zabarella teilnahm und zu welchem er eigens den mehrfach überarbeiteten juristischen ›Tractatus de schismate‹ (1402–1408) verfasste, der seine im Sinne des gemäßigten Konziliarismus vermittelnde Position zum Ausdruck bringt und ihn als streng juristisch argumentierenden, jedoch auch politisch engagierten Kirchenpolitiker ausweist<sup>87</sup>). Die bei gleichzeitigem Erklängen sich gegenseitig durchdringenden beiden Haupttexte ›Doctorem principem‹ und ›Melodia suavissima‹ versinnlichen dementsprechend inhaltlich ein mehrfach symbolhaft kodierte Gelehrten- und Herrscherlob, während die polyphone musikalische Struktur in ihren kunstvoll austarierten Proportionen den Ordo-Gedanken umsetzt, wie er nach mittelalterlicher Vorstellung die Harmonie des Kosmos widerspiegelt. Nachfolgend die Texte in deutscher Übersetzung:

83) Vgl. Annette KREUTZIGER-HERR, Johannes Ciconia (ca. 1370–1412). Komponieren in einer Kultur des Wortes, Hamburg/Eisenach 1991, zu Zabarella S. 47–53, zu der ihm gewidmeten Motette ›Doctorem Principem‹ (›Fürst der Weisen‹) S. 142–147.

84) Zu seiner Biographie vgl. Dieter GIRGENSOHN, Francesco Zabarella aus Padua. Gelehrsamkeit und politisches Wirken eines Rechtsprofessors während des großen abendländischen Schismas, in: ZRG Kan. 79 (1993), S. 232–277. Weitere Trauerreden sind von Pietro Donato und Gasparino Barizza bekannt (S. 247). Vgl. auch Richental, Chronik (FEGER) (wie Anm. 1), Kap. 246, fol. 83<sup>v</sup>; Richental, Chronik (BUCK) (wie Anm. 1), S. 98f.

85) Erwähnt wird Ciconia erstmals 1401, als ihm Zabarella in der Nähe von Padua eine Pfründe verschaffte. Vgl. Anne HALLMARK, *Protector, imo verus pater: Francesco Zabarella's Patronage of Johannes Ciconia*, in: Music in Renaissance Cities and Courts. Studies in Honor of Lewis Lockwood, hg. von Jessie Ann OWEN/Anthony M. CUMMINGS, Michigan 1997, S. 161f. Zu seiner Biographie vgl. auch David FALLOWS, Ciconia, Johannes, in: Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil Bd. 4 (2000), Sp. 1093–1103 (mit weiterer Literatur), oder der Sammelband Johannes Ciconia, *musicien de la transition*, hg. von Philippe VENDRIX, Turnhout 2003, dort besonders DERS., Johannes Ciconia, *cantus et musicus*, S. 7–37.

86) Die Frage der Datierung ist umstritten, Steffen Seiferling plädiert (mit Anne Hallmark) für das Jahr 1409. Vgl. dazu wie zur musikalischen Gestaltung der Motette Steffen SEIFERLING, *O felix templum jubila*. Musik, Text und Zeremoniell in den Motetten Johannes Ciconias (Musikwissenschaft an der Technischen Universität Berlin 3), Berlin 2003, besonders S. 171–182 und 216f. (Text mit Übersetzung).

87) Vgl. GIRGENSOHN, Francesco Zabarella (wie Anm. 84), S. 272–277.

## Cantus I:

Mit seinen wertvollen Verdiensten um die Tugenden macht der Fürst der Weisen (*doctorum principem*) bis über die Himmel von sich reden. Lasst uns daher kräftig unsere Stimmen erheben, die Leidenschaft unseres Geistes entflamme das Gefühl.

Oh Francesco Zabarella, Ruhm, Lehrer, Ehre und Zierde Paduas, lebe glücklich ob eines so großen Sieges; durch dich erblüht der Ruhm deiner Großväter aufs Neue.

Oh Francesco Zabarella, für die Hirten deiner Herde hast du Weiden bereitet, auf denen die Schafe weiden. Alle Menschenalter erbitten dich als Dank für ihre Mühen.

## Cantus II:

Lasst uns Melodien voller Zartheit (*melodia suavissima*) singen, unsere honigsüßen Stimmen mögen die Sterne berühren, lasst uns mit der Leier ein Lied der Eintracht spielen, die Saiten unserer Zither mögen erklingen (*concordie carmen liram sonemus, resonet per choros pulsa cithara*).

Oh, Francesco Zabarella, Beschützer, mehr noch: wahrer Vater des Staates, der Schöpfer aller Dinge ruft diejenigen zu sich, die Erbarmen mit dem trügerischen Schicksal haben.

Oh, Francesco Zabarella, du denkst über den Ursprung alles Geschaffenen nach, unsere Nachkommen werden deine Musentaten mit lauter Stimme bis in alle Ewigkeit verkünden<sup>88)</sup>!

Ob diese ihren Kerngedanken so suggestiv inszenierende, auf öffentliche Repräsentation ausgelegte Staatsmotette oder andere sakrale oder profane Werke Ciconias in Konstanz erklangen, wäre zumindest in Betracht zu ziehen. In der musikalischen Metapher der *dulcis harmonica concordia* oder *concordantia* fand wenige Jahre später (1433/1434) Nikolaus von Kues den Schlüssel zu einer Kirchen-, Konzils- und Reichstheorie, welche disparate Interessen zu versöhnen und im Konzilsgedanken die *concordantia catholica* zu realisieren beabsichtigte: In der Konkordanz der universalen Kirche, die vom universalen Konzil repräsentiert wird, solle sich die Eintracht des gesamten Universums spiegeln<sup>89)</sup>. Von dieser hochfliegenden Utopie war man in Konstanz trotz erster verstärkter Anstrengungen noch meilenweit entfernt, auch das Basler Konzil brachte keine tragfähige Einigung zustande. Doch man sprach miteinander, hielt gemeinsame Gottesdienste ab, feierte Feste, aß,

88) *Doctorum principem* ist überliefert im Manuskript I-Bc Q15: Civico museo bibliografico musicale, Bologna, Ms. Q 15, mit insgesamt 323 Stücken verschiedener Komponisten (um 1420–1440). Cantus I: *O doctorem principem super ethera / revocant virtutum digna merita. / Ergo vive voci detur opera, / promat mentis fervor, intus concita.* | *O Francise Zabarelle, gloria, / doctor, honos et lumen Patavorum, / vive felix de tanta victoria; pro te virescit fama Patavorum.* | *O Francise Zabarelle, pabula / parasti pastoribus armentorum, / quibus pascant oves. Grata secula / te pro munere revocant laborum.* Cantus II: *O melodiam suavissimam cantemus, / tangant voces melliflue sidera, / concordie carmen liram sonemus, / resonet per choros pulsa cithara.* | *O Francise Zabarelle, protector, / imo verus pater rei publice, / illos ad se vocat rerum conditor, / qui fortune miserentur lubricae.* | *O Francise Zabarelle, causas / specularis omnium creatorum, / tuas posteri resonebunt musas / per omnia secula seculorum.*

89) BRUGGISSER-LANKER, *Dulcis harmonica concordantia* (wie Anm. 23).

trank und musizierte zusammen und lernte dadurch fremde Gebräuche und Sitten kennen. Wenn Musik, und zwar Musik aller europäischen *nationes*, zum Ereignis wurde, dann zum ersten Mal in der Stadt Konstanz, die ihr diese internationale Plattform bot. In ihrer unterschiedlichen Klanglichkeit dürfte sie nicht nur Richental, sondern auch allen andern Konzilsteilnehmern in Erinnerung geblieben sein. Sie war nicht mehr nur das selbstverständlich akzeptierte rituelle Medium, sondern wurde als solches bewusst wahrgenommen, sie erzeugte Wirkung und erreichte eine Resonanz, derentwegen man es für notwendig hielt – und das ist neu im Denken über Musik – ihre Präsenz, ihren Ereignischarakter für spätere Zeiten festzuhalten.

Musikalische Wirkmacht wurde gleichzeitig von den Komponisten bewusst im Kompositionsvorgang einkalkuliert und schlug sich in der Struktur ihrer Werke nieder, die sich zunehmend auf eine klangliche Darstellungsweise hin ausrichteten, was die »Außenseite« der Musik weniger spekulativ-vertrackt wie in den älteren französischen *Ars-nova*-Vorbildern, sondern eingängiger und damit hörerefreundlicher erscheinen ließ. In Ciconias Motette, deren Konzeption trotz isorhythmischen Kompositionsprinzipien in der Komplexität deutlich reduziert ist, lässt schon die fanfarenhafte Einleitung aufhorchen, auch in der Stimmführung wird die Aufmerksamkeit des Rezipienten durch gezielte Antizipationen prägnanter Motive und sich wiederum darauf beziehende Reminiszenzen auf die inneren Textzusammenhänge hin gelenkt<sup>90</sup>). Nach Ansicht Ciconias, einem der ersten dieser Komponisten vor Dufay, die solche Prämissen in die Tat umsetzten, ist die *ars musica* in humanistischer Auffassung denn auch die schönere der Künste, welche von keiner anderen »regiert« werde, ja die Rede sei umgekehrt durch die Stimme und die süße Modulation bestimmt<sup>91</sup>). Gegenüber der quadrivialen rückt die rhetorische, triviale Dimension der Musik in den Vordergrund, durch deren Kraft – wie Ciconia in seiner programmatischen »Nova

90) Vgl. Jane ALDEN, *Text/Music Design in Ciconia's Ceremonial Motets*, in: Johannes Ciconia, *musicien de la transition*, hg. von Philippe VENDRIX, Turnhout 2003, S. 39–64; oder die Analyse von SEIFERLING, *O felix templum jubila*. (wie Anm. 86), S. 177–181, der von »Isomelodik« spricht. Allgemein zur musikgeschichtlichen Situation in Padua, der je individuellen Gestaltgebung oder der musikalisch artifiziellen Überhöhung des poetischen Textes in den Staatsmotetten Ciconias und deren gezielter Verschriftlichung vgl. Laurenz LÜTTEKEN, *Padua und die Entstehung des musikalischen Textes*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 24: *Kunst als ästhetisches Ereignis* (1997), S. 25–39.

91) Johannes Ciconia, »Nova musica« and »De proportionibus«. *New critical texts and translations on facing pages, with an introduction, annotations and indices verborum and nominum et rerum*, hg. von Oliver B. ELLSWORTH (*Greek and Latin Music Theory* 9), Lincoln/London 1993, Kap. 57, *De pulchritudine musicae*, S. 334: *Pulchrior in artibus musica est, ideo cum summo studio appetenda est. Reliquae autem per vocum sonos reguntur ab ista. Hec vero a nemine regitur, ut Ysidorus [Isidor von Sevilla, Etymologiae III/17] refert. Reliquae constant sermone et littera. Hic autem sermone voce et dulci modulatione*. Aufschlussreich für den Umschlag in eine neue Denkweise ist, wie er Isidors Diktum auf die Rhetorik hin umdeutet, der im Kapitel 17 *Quid possit musica* eigentlich nur Folgendes gesagt hatte: *Itaque sine musica nulla disciplina potest esse perfecta, nihil enim sine illa*. »Daher kann ohne Musik keine Wissenschaft vollkommen sein, nichts gibt es nämlich ohne sie.«.

musica« gleich danach unter Verweis auf ältere Autoren festhält – der Geist der Menschen »erweicht« und mit dem Verlangen nach den himmlischen Dingen erfüllt würde, ein in der Tat uralter Topos, der nun in klingende Realität überführt wurde<sup>92</sup>). Für die Musik als selbstständige Kunstform eigenen Rechts, in die auch populäre lokale und zeremonielle Traditionen einfließen, hatten die großen spätmittelalterlichen Konzilien eine Katalysatorfunktion: In ihrer ganzen Vielfalt trat sie auf den ihr hier gebotenen Podien als Ausdruck einer sich bildenden kollektiven Identität in die europäische Geschichte und das europäische Geschichtsbewusstsein ein – ein Prozess, der sich in mehreren Etappen vollzog, innerhalb derer die Musik sich mit ihrer affektorientierten Expressivität und ihrem emanzipierten Kunstcharakter erst eine neue Öffentlichkeit schuf.

92) Ebd.: *Legitur per hanc mentes hominum aliquando mollescere, et ad celestia cum desiderio anhelare*. Wenn er sich an dieser Stelle auch nur auf einen Vergleich mit der Rhetorik einlässt, folgt gleich im nächsten Kapitel der Verweis auf die rationale Fundierung der Musik auf Zahlenverhältnissen, wie sie als *scientia* im Quadrivium gelehrt wurde und wie er sie selbst im wissenschaftlichen Folgerwerk ›De proportionibus‹, das Zabarella gewidmet ist, darlegte. Trotz einer erheblichen Vereinfachung des isorhythmischen Satzgerüsts, die einer affektiveren Rhetorik in der Textausdeutung geschuldet ist, blieben die Proportionen doch weiterhin in der Satzstruktur wirksam und bestimmend, wie unter anderem SEIFERLING, *O felix templum jubila* (wie Anm. 86) zeigen konnte.