
Title: Sprechhandlungen : Zur Sonderstellung und Geschichte der Motette im 15. Jahrhundert

Author(s): Reinhard Strohm

Source: *Normierung und Pluralisierung. Struktur und Funktion der Motette im 15. Jahrhundert*, ed. by Laurenz Lütteken with the collaboration of Inga Mai Grootte; Kassel, Bärenreiter-Verlag 2011, (troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 9), p. 35–55.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20102939>

Creative Commons license: CC BY-SA



Vorliegende Publikation wird unter obengenannter CC-Lizenz durch musiconn.publish im Open Access bereitgestellt.

musiconn.publish dient der kostenfreien elektronischen Publikation, dem Nachweis und der langfristigen Archivierung von musikwissenschaftlicher Fachliteratur. Auch Arbeiten aus der Musikpädagogik und der Künstlerischen Forschung mit Musikbezug sind willkommen. Außerdem bietet musiconn.publish die Möglichkeit zur digitalen Publikation von wissenschaftlichen Noteneditionen.

musiconn.publish ist ein Service des Fachinformationsdienstes Musikwissenschaft (musiconn – für vernetzte Musikwissenschaft), der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert und gemeinschaftlich von der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und der Bayerischen Staatsbibliothek München betrieben wird.

Weitere Informationen zu musiconn.publish finden Sie hier: <https://musiconn.qucosa.de/>

Eine Übersicht zu allen Services von musiconn finden Sie hier: <https://www.musiconn.de/>

Reinhard Strohm

Sprechhandlungen. Zur Sonderstellung und Geschichte der Motette im 15. Jahrhundert

Singen und Beten

Spätmittelalterliche Bilder, auf denen singende Engel dargestellt sind, enthalten öfters die von den Engeln vorgetragenen Gesangstexte, die den Bildgegenstand verdeutlichen. Manche sind überdies mit Musiknoten versehen.¹ Zum Bildthema von Christi Geburt gehören im Himmel schwebende Engel, die entsprechend der biblischen Erzählung das »Gloria in excelsis Deo« singen. Diese Worte, und manchmal die Noten, vermitteln dem zeitgenössischen Betrachter einen Rückbezug auf den Gesang der Messfeier.² Das Thema der Verherrlichung Marias als Himmelskönigin durch musizierende Engel ist in einigen Darstellungen mit den Worten »Ave regina celorum« ausgestattet, die von den stehenden oder schwebenden Engeln aus Schriftrollen oder Chorbüchern vorgetragen werden.³ Ein Anschluss an das kirchliche Ritual ergibt sich dadurch, dass *Ave regina celorum, ave domina angelorum* eine der vier kanonischen Marienantiphonen ist, die, auf die vier kirchlichen Jahreszeiten verteilt, regelmäßig zum Abschluss der

1 Stellvertretend für die Forschungsentwicklung seien genannt: Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel: Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern und München 1962; Ildikó Ember, *Musik in der Malerei*, Budapest 1989, S. 16–23; *Images of Music – A Cultural Heritage*, hrsg. von Tilman Seebass (EU-Projekt, Förderprogramm »Culture 2000«). 3 CDs, Innsbruck 2003; Björn Tammen, »Engelmusik in der Buchmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts. Erscheinungsweisen und Funktionen eines allzu vertrauten Bildmotivs«, in: *Das Mittelalter: Perspektiven mediävistischer Forschung* 10 (2006), S. 49–85.

2 Zu den faszinierenden Darstellungen singender Engel mit Musiknoten in den Glasfenstern der Beauchamp Chapel, Warwick, vgl. Alexandra Buckle, *Music, Patronage and Authority: the College of St Mary's, Warwick, in the Later Middle Ages*, D. Phil. Dissertation, Oxford 2010.

3 Der Unterscheid zwischen dem schwebenden und dem stehenden Vortrag könnte von Bedeutung sein. In dem Gemälde des »Meisters der Lucialegende« (Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection), in dem sowohl schwebende als auch auf dem Boden stehende Engel zu sehen sind, haben nur die letzteren notierte Musikblätter vor sich, während die schwebenden zum Teil Instrumente spielen.

Vesper oder Komplet als Prozessionsantiphonen gesungen wurden. *Ave regina celorum* gehörte zwar zum Jahresabschnitt der Fastenzeit, wurde aber auch speziell zum Fest von Mariä Himmelfahrt am 15. August eingesetzt, denn die Worte selbst sind eine Anrufung der neugekrönten Himmelskönigin. Die Antiphon wurde im 15. und 16. Jahrhundert oft mehrstimmig vertont: Guillaume Dufay allein hinterließ drei Vertonungen der Antiphon selbst und einen Messzyklus über die dritte Vertonung. In mehreren Bildern mit diesem Thema singen die Engel aus Stimmbüchern oder Chorbüchern, und in drei Darstellungen (zwei Altartafeln und einem Wandgemälde) repräsentiert die mensurale Notation den Anfang des dreistimmigen *Ave regina celorum, mater regis angelorum* von Walter Frye († 1475).⁴ Der von Frye vertonte (oder, wie manche meinen, einer präexistenten weltlichen Komposition unterlegte) Text hat zwar denselben liturgischen Bezugspunkt wie *Ave regina celorum, ave domina angelorum*, jedoch nicht denselben Status. Erstens erscheint er nur in manchen Regionen Europas (z. B. in England) in den Quellen als Votivantiphon oder Gebetstext, und zweitens ist er in der Form eines Responsoriums (a b c b) gehalten, untypisch für eine Antiphon. Auch seine liturgische Melodie differiert von derjenigen der berühmteren Antiphon. Und nicht vergessen sei die Tatsache, dass es sich hier um einen mehrstimmigen Satz handelt, der den Vortrag einer vorgeschriebenen Marienantiphon des kirchlichen Rituals höchstens ergänzen, nicht ersetzen durfte. Während die vorgeschriebene Antiphon von der Schola chorisch gesungen wurde, konnte die mehrstimmig vertonte Votivantiphon einer kleinen Spezialistengruppe anvertraut werden. Warum hatten aber gerade die Engel die Freiheit, Maria mit polyphoner Musik anzusprechen? Nahmen sie teil an einer der europaweit bezeugten irdischen Musikaufführungen zum 15. August? Und was bedeutet das für die Gattungszugehörigkeit von Fryes Komposition?

Der rituelle Gebrauch von *Ave regina celorum, mater regis angelorum* ist durch das Stichwort »Votivantiphon« erklärbar: ein für kirchliche Stiftungen verwendbarer Chorgesang, der ad libitum in die Freiräume des rituellen Tageslaufs eingefügt werden konnte; so mag er in einem suffragium (Antiphon mit Versikel und Gebet) am Ende der Laudes oder der Vesper Platz gefunden haben, wenn für bestimmte Personen oder Zwecke Fürbitte getan wurde. Er konnte auch für Prozessionen und als Gebet tagsüber dienen. Stiftungen für solche Verwendungen sind dokumentarisch belegt, z. B. in englischen Kollegiatkirchen. Im niederschle-

4 Brian Trowell, »Frye, Walter«, in: *Grove Music Online*. http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo<30.12.2010>.

sischen Augustinerkloster Sagan, wo die Glogauer Musikhandschrift benutzt wurde, die Fries Komposition enthält, wurde (nach Gerhard Pietzsch) explizit »Ave regina celorum, mater regis angelorum« für Prozessionen an Festtagen mit »Tenor, Discant und Contratenor« vorgeschrieben.⁵ Die Abbildungen dieses spezifischen Textes in flämischen Altarbildern deuten auf private Andachten in Familien- und Bruderschaftskapellen, bei denen vor allem für Angehörige und Mitbrüder oder -schwestern gebetet wurde, mit musikalischen Aufführungen als besonderem Schmuck.⁶ Die Altarbilder waren während der Andacht visuell gegenwärtig; der in ihnen abgebildete Vorgang (Verehrung Marias durch Engel) wurde zugleich angesungen und mitvollzogen: »Ave regina celorum« war – noch bevor es als Musikstück, gar als Motette, auftreten konnte – ein Gebet.

In seinem Altarbild des Louvre lässt uns der flämische »Meister mit dem gestickten Laub« das »Ave regina celorum« auf dreierlei Weise verstehen: erstens als einfaches Gebet (wozu vielleicht kein Text hätte gezeigt werden müssen), zweitens als ritueller Text einer Votivantiphon, die durch die betenden Andachtsteilnehmer gemurmelt oder gesungen werden konnte, und drittens als polyphone Komposition, zu deren irdischer Ausführung die Himmlischen ihre perfekte Musikalität ventriloquistisch einigen Chorknaben überlassen konnten. Das himmlische Marienlob benutzte einen bestimmten liturgischen Text und diese individuelle Motette (?), um sich in der irdischen Welt zu realisieren.

Es fällt auf, dass die verschiedenen Gemälde mit dem *Ave regina celorum* alle erst um 1470–1480 entstanden sind, während Fries Komposition schon um 1450 existierte: Jedoch stellte sich für damalige Betrachter wohl nicht die Frage, wie die Engel das Stück von Walter Frye bekamen, sondern eher, wie er es von ihnen gelernt haben könnte. Dem in der Kapelle vermutlich schon lange praktizierten und ritualisierten Gesangsstück wurde gleichsam ein himmlischer Ursprung angedichtet (bzw. »an-gemalt«).

Es gibt auch Andachtsbilder, in denen die Betenden, die Sprecher, eindeutig irdische Menschen sind – nämlich die porträtierten Stifter (etwa der Kapelle oder des Altars), die neben Maria oder anderen Heiligen knien. Manchmal geben Spruchbänder ihnen Worte wie »Miserere mei« oder »Ave Maria«. Ferner werden Bildwerken Gebete eingeschrieben, um sie als hinterlassene Votivgaben zu kennzeichnen; so trägt z. B. eine Terrakotta-Skulptur der Madonna mit Kind

5 Vgl. Reinhard Strohm, *The Rise of European Music 1380–1500*, Cambridge 1993, S. 503.

6 Paolo Emilio Carapezza, »Regina angelorum in musica picta: Walter Frye e il Maitre au feuillage brodé«, in: *RIAM* 10 (1975), S. 134–154; Reinhard Strohm, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford 1985, S. 139–140.

von Filippo Brunelleschi die Worte »O mater dei, memento mei«. ⁷ Der verbreitete Gebetstext ist auch die Klimax der berühmten Motette *Ave Maria ... virgo serena* von Josquin Desprez. Trotz jener großartigen Musikalisierung der Worte darf wohl nicht geschlossen werden, Stifter von kirchlichen Kunstwerken hätten ihre Stoßgebete selbst gesungen: Dies konnte den Chorschülern oder Priestern überlassen werden. Somit wurde die Anrufung Marias und der Heiligen im technischen Sinn eine Äußerung *anderer*. Die Sprecher vervielfachten sich: Gerade die Nicht-Identität der Aufführenden mit den eigentlichen Sprecher(inne)n des Gebets, seien es Individuen oder eine Gruppe, machte die lyrische Fallhöhe der Gebetstexte aus. Das ›Singen-Lassen‹ ist wie das Hinterlassen von Votivgaben an einem Altar oder Andachtsbild: Der Sprecher und Stifter hat sein suffragium (seinen Gebetswunsch) abgeliefert, ja sogar sein Votum ventriloquistisch vervielfältigt, wenn er nämlich für dessen regelmäßige musikalische Aufführung bezahlt hat. Die persönliche Bitte Guillaume Dufays an die Jungfrau Maria, »Miserere tui labentis Du Fay« in seiner dritten Vertonung der Antiphon *Ave regina celorum* sollte entsprechend seinem Testament von den Chorknaben an seinem Sterbebett gesungen werden – er trat die musikalische Ausführung an sie ab – und dieselbe Bitte wurde in der auf der Motette beruhenden *Messe Ave regina celorum* musikalisch wiederholt, wenn letztere jedes Jahr am 5. August entsprechend seiner Stiftung in der Kirche erklang. ⁸

Sprechhandlung und Sprecher

Die Methode, zur Feststellung der Identität einer mittelalterlichen Motette möglichst nahe an den rituellen Ort ihrer vermuteten Aufführung heranzukommen, ist wohlbekannt, und sie führt bekanntlich selten zu sicheren Ergebnissen. ⁹ Hier sei sie um einen Schritt erweitert: um die Frage nach der Sprechhandlung und Sprecheridentität (bzw. Sprechersituierung), die eine solche Aufführung impli-

7 Vgl. <http://www.thatsarte.com/blog/highlights/italian-clay-art-brunelleschi-madonna/<15.7.2011>>.

8 David Fallows, *Dufay*, rev. ed. London 1987, S.79 und 211; Strohm, *The Rise* (wie Anm. 5), S. 283–285.

9 Zur Suche nach sozialer Einbettung und Funktion vgl. Laurenz Lütteken, *Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette: Gattungstradition und Werkcharakter an der Schwelle zur Neuzeit*, Hamburg-Eisenach 1993 (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster, 4), z.B. in den Kapiteln IV.1 (»Sozialer Bezug einer Gattung«) und IV.2 (»Zeremoniale Einbindung als Teil des Werkes«).

ziert.¹⁰ Im Fall des *Ave regina celorum* und ähnlicher Stücke ist die zugrundeliegende Sprechhandlung das Gebet; die Sprecher sind die Gläubigen (die sich durch Chorsänger repräsentieren lassen können).

Andere Sprechhandlungen, die in der Musik der Zeit eine Rolle spielen, sind Lobrede (laudatio), Erzählung (narratio, historia), Preisgedicht (encomium), Predigt, Supplik, Traktat, Widmung. Die Sprecher können ein Individuum oder mehrere sein; es können berufene Kleriker oder humanistische Redner (oratores) sein, oder auch die Allgemeinheit. Die Unterscheidung verschiedener Sprecher und Sprechhandlungen in Gesangstexten löst zwar nicht unmittelbar die musikalische Gattungsfrage – aber sie enthüllt eine performative Grundstruktur, die bis in die Gattungsfunktion hinein wirksam gewesen sein muss. Erst jenseits dieser Grundstruktur können die Sprechhandlungen dann meist einer literarischen Textgattung wie Antiphon, Responsorium, Sequenz usw. zugewiesen werden (die aber ebenfalls nicht die musikalische Gattungsbestimmung entscheiden muss), und auf einer dritten Ebene erst beobachten wir die Vereinnahmung dieser sprachlich-literarischen Grundlagen in die musikalische Werkstruktur der Motette.

Wie hier gezeigt werden soll, beruhte die musikalische Gattungsidentität der Motette des 15. Jahrhunderts nicht nur auf der Funktion einer rituellen Gattung (z. B. Antiphon, Responsorium, Reimgebet, weltliche Zeremonie), sondern sie konnte, ja musste auch die jeweils zugrundeliegende Verschiedenartigkeit von Sprechern und Sprechhandlungen künstlerisch verwerten. Sie war weder mit einer einzigen Textgattung noch einer bestimmten Sprechhandlung identisch, sondern entstand aus den je wechselnden Kombinationen dieser performativen und literarischen Elemente.

Man denke sich ein Altargemälde, auf dem ein knieender Stifter die Worte »Ecclesie militantis« ausspräche. Die Vorstellung ist deswegen absurd, weil der Text dieser Motette Dufays keinen andächtig betenden Stifter zum Sprecher

10 Die Idee ist letztlich der Sprechakt-Theorie verpflichtet; vgl. John L. Austin, *How to Do Things with Words*, Cambridge (Mass.) 1962 u.ö.; deutsche Übs. *Zur Theorie der Sprechakte*, Stuttgart 1972. In Austins Terminologie kann eine Aussage »lokutiv« (z. B. »Gott ist unser Helfer«), »illokutiv« (»Gott, du bist unser Helfer«), oder »perlokutiv« (»Gott, hilf uns«) sein. Ich verwende nicht den Terminus »Sprechakt«, sondern »Sprechhandlung«: Gemeint ist die einem bereits schriftlich fixierten Sprachtext noch innewohnende Handlung und Sprecheridentität. Für frühere Versuche zum Thema vgl. Reinhard Strohm, »La harpe de mélodie« oder Das Kunstwerk als Akt der Zueignung«, in: *Das musikalische Kunstwerk: Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 1988, S. 305–316; ders., »Fragen zur Praxis des spätmittelalterlichen Liedes«, in: *Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. von Nicole Schwandt, Kassel usw. 2001 (Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik, 1), S. 53–76.

hat. Der Tradition der sogenannten ›isorhythmischen‹ Motette gemäß erklingen hier sogar mehrere Texte gleichzeitig, was die Frage nach Sprechhandlung und Sprecheridentität in diesem Werk wie überhaupt in der ganzen Gattungstradition geradezu aufdrängt.¹¹

Die Gattungsproblematik

Doch sei zuerst das (umstrittene) Gesamtfeld der Gattung im Hinblick auf unsere Fragestellung ins Auge gefasst. Nach Margaret Bent hat die Forschung die Gattungskriterien der Motette unzulässig verengt, was zu manchmal kurios anmutenden Ausschließungen und Vereinseitigungen der Klassifizierung führte.¹² »A setting of the same text, let us say *Ave regina* or *Salve regina*, might be labelled a motet if set by Josquin, an antiphon as edited by Harrison from the English Eton Choirbook, a ›minor liturgical composition‹ in Besseler's Dufay edition, and a chant setting or cantilena by other editors. Yet the manuscripts do not make these distinctions.«¹³ Bent verweist auf die nonchalante Nomenklatur zeitgenössischer Quellen, die beinahe jede mensurale Komposition als »Motette« zu akzeptieren bereit war.¹⁴ Sie moniert mit Recht, zu wie verschiedenen Ergebnissen gerade die Identifizierung der Stücke mit ihrer möglicherweise vorhandenen liturgischen Textgrundlage geführt hat. Der Streit um des Kaisers Bart, ob Werke wie Dufays *Ave regina celorum* (III) oder Josquins *Salve regina* als »Antiphon« oder »Motette« zu bezeichnen seien, entsteht daraus, dass verschiedene Ebenen der Nomenklatur unzulässig verquickt werden, nämlich die der rituellen Grundlage und performativen Funktion, und die der Textgattung. Schwieriger erscheint die Entscheidung darüber, ob Motetten nur jene artistischeremoniösen Gebilde sein können, deren Texte ebenso wie die Noten ad hoc geschaffen wurden (auch wenn manchmal ein liturgischer Tenor als Grundlage

11 Dass sie in der Literatur zur Motette fast nie wirklich gestellt worden ist, mag verblüffen. Lütteken, Guillaume Dufay (wie Anm. 9), S. 326–327, kommt im Fall von *Ecclesie militantis* einer Beantwortung sehr nahe, wenn er bei der Rekonstruktion der zeremonialen Aufführungsumstände des Jahres 1431 erklärt, die Motettentexte seien »selbst ja nichts anderes als Reverenzbezeugungen, die dann konform gehen würden mit denen der Kardinäle« – d. h. den Huldigungen, die entsprechend dem Pontifikale von Giovanni Barozzi alle Kardinäle dem Papst entgegenbrachten.

12 Margaret Bent, »The late-medieval motet«, in: *Companion to Medieval & Renaissance Music*, hrsg. von Tess Knighton und David Fallows, London 1992, S. 114–119.

13 Bent, Motet (wie Anm. 12), S. 118.

14 Eine wichtige Ausnahme bildet das offenbar enge Wortverständnis bei der Rubrik des Codex Modena B, »Hic incipiunt motteti«: vgl. Lütteken, Guillaume Dufay (wie Anm. 9), S. 147.

diente),¹⁵ oder auch solche Stücke, die nur traditionelle liturgische Texte aufweisen und die, funktional gesehen, kaum einem anderen rituellen Gebrauch dienen können als dem des Vortrags an angemessener Stelle im Gottesdienst oder der Privatandacht. Diese Vertonungen kirchlicher Melodien sind nicht mit Motetten gleichzusetzen, die zufällig rein liturgische Texte haben, sondern bilden eine eigene Gruppe, für die die Bezeichnung »Choralbearbeitung« (»chant setting«) manchmal treffender scheint. Im isorhythmischen Motettenrepertoire (etwa bei John Dunstaple) gibt es zwar Beispiele rein liturgischer Texte, doch ist deren Verarbeitung nicht unbedingt an die Chormelodie gebunden und stets komplex. Gerade Dunstaples Vorgehen lässt sich kaum von der jahrhundertelangen Tradition der Paraphrasierung des Chorals abgelöst verstehen und ist zumindest einer individuellen Tropierung vergleichbar.

Das Problem ist weniger eines der Klassifizierung als eines der Historiographie: Nimmt man die einfacheren Formen, die »Liedmotetten«, die mehrstimmigen Votivantiphonen und die einfacheren Typen der Tenormotette hinzu, so wird die Geschichte der Gattung schwer schreibbar. Sie erscheint als ein Hin und Her – chronologisch wie geographisch – zwischen einer hochartifizialen Mehrschichtigkeit, die auch die eigens geschaffenen Texte einbezieht, und der gestisch-rhetorisch erfüllten Simplizität einer musikalischen Andachtsliteratur, die sich wie von selbst der Sprechhandlung des Gebets zuordnet. Die scheinbare ›Vereinfachung‹ der Motette in England und Italien im frühen 15. Jahrhundert ist unter dem Stichwort der »contenance angloise« oft genug als kompositions-ästhetische Wendung diskutiert worden, während ihre kulturgeschichtliche Bedeutung, von Heinrich Besslers Zuspitzung auf die Sozialfunktion (Andacht) einmal abgesehen, erst noch zu entfalten wäre.¹⁶ Dies scheint umso nötiger, als die satztechnisch einfacheren Motetten (wie sie z. B. von Ciconia, Grenon und Brassart gepflegt wurden) weder satztechnisch noch funktional mit den dreistim-

15 Zur artifiziellen Seite der Text-Musik-Verbindung vgl. besonders Bents Formulierungen (Motet, wie Anm. 12, S. 114–115), sowie Kevin Brownlee, »Machaut's Motet 15 and the Roman de la Rose: the Literary Context of Amours qui a le pouoir/Faus samblant m'a deceü/Vidi Dominum«, in: *Early Music History* 10 (1991), S. 1–14, und Margaret Bent, »Deception, Exegesis and Sounding Number in Machaut's Motet 15«, in: *Early Music History* 10 (1991), S. 15–28. Zur Auffassung der Motette als »innermusikalische« Gestaltung vgl. hingegen Lütteken, Guillaume Dufay (wie Anm. 5), S. 34–47.

16 Peter Gülke, *Guillaume Du Fay: Musik des 15. Jahrhunderts*, Stuttgart u. a. 2003, hat Besslers Position insofern verlassen, als er gerade in der Andachtsmotette *Flos florum*, die er noch unter dem Stichwort der »contenance angloise« einführt und mit dem als *contradictio in adjecto* erkannten Wortgebrauch der »Liedmotette« glossiert, die artifizielle Individualität hervorhebt (S. 93–104).

migen Votivantiphonen, Cantilenen, Lauden und Cantionen der Engländer und der Italienfahrer Salinis, Feragut, Arnold und Hugo de Lantins, Lymburgia, vergleichbar sind. Es scheint sich um zwei verschiedene Einfachheiten zu handeln: Gemeinsam haben die beiden Gruppen eigentlich nur, dass man sie aus moderner Sicht zum kunstvollen Stil der *ars subtilior* in Kontrast zu setzen beliebt.

Die italienisch-niederländische Praxis der ›einfacheren‹ Motette etwa Ciconias ist jedoch aus der Gattungsgeschichte nicht mehr wegzudenken.¹⁷ Sollen wir diese Geschichte aber empfindlich einschränken durch eine radikale Ausschließung jener Formen musikalischer Andachtsliteratur, denen die Wissenschaft Namen wie »Liedmotette«, »*lauda motet*« oder später »Chanson-Motette« gegeben hat? Andererseits wäre die Integration dieser Formen in einen letztlich doch durch ›innermusikalische‹ Artifizialität bestimmten Motettenbegriff unbefriedigend, weil sie den historischen Status solcher mehrstimmigen Andachtsgesänge völlig verkennen würde. Denn ihre frühen Beispiele bedeuten nicht eine ›Vereinfachung‹ des Motettenstils, sondern umgekehrt den ersten Eintritt choral-einstimmiger Gebete in die mensural-mehrstimmige Musikpraxis. Ihr geschichtlicher Hintergrund war nicht die Motette, sondern das gesungene Andachtsritual, das im 14. Jahrhundert weitestgehend ohne Mensuralmusik auskam. Dieser Gesangspraxis muss extemporiertes Diskantieren den Weg in die Schrift gewiesen haben, wie es die zahlreichen traditionalistischen Rückgriffe auf *fauxbourdon* und ähnliche Techniken gerade in diesem Repertoire nahelegen. Die Praxis der Andachtsgesänge erlebt um 1400 eine Verschriftlichung – und somit eher eine ›Komplizierung‹.

Dieses Repertoire hat mit der Motette viel weniger gemeinsam als mit dem größeren Repertoire liturgischer Musik des Offiziums und des Messproprium, das ebenfalls um 1400 den Weg in die schriftliche Mehrstimmigkeit findet.¹⁸ Manche Unterarten sind schon von der Textform her (die als einziges Kriterium freilich nie ausreichen kann) klar von der Motette unterschieden: Das terminolo-

17 Vor allem seit Margaret Bent, »The Fourteenth-Century Italian Motet«, in: *L'ars nova italiana del trecento* 6 (1992), S. 85–125. Andere ›einfache‹ Repertoires sind z. B. die ›Engelberger‹ und böhmischen Motetten, in denen nicht einmal Tenorwiederholung obligatorisch ist: vgl. Strohm, *The Rise* (wie Anm. 3), S. 337.

18 Zu diesem Vorgang vgl. Reinhard Strohm, »The Medieval Mass Proper, and the Arrival of Polyphonic Proper Settings in Central Europe«, in: *Heinrich Isaac and Polyphony for the Proper of the Mass in the Late Middle Ages and Renaissance*, hrsg. von David Burn und Stefan Gasch, Turnhout 2010, in Vorbereitung. Der Unterschied zu den mehrstimmigen Proprienvertonungen der Notre-Dame-Schule ist vor allem, dass nunmehr vorzugsweise die chorischen Teile, also z. B. die Introitus-Antiphon, zur Vertonung gelangten, nicht die solistischen Teile, wie z. B. der Gradualvers.

gische Kunststück einiger Bibliographen, sogar mehrstimmige Vertonungen von Hymnus und Magnificat »Motetten« zu nennen, ist nicht zur Nachahmung zu empfehlen.¹⁹ Die Responsorien, die Offiziumsantiphonen und das Messproprium jedoch waren arten- und variantenreiche Sammlungen von Texten und Melodien, deren Verhältnis zur Motette nie wirklich geklärt worden ist.

Entscheidend für ihre Abgrenzung von der Motette ist meines Erachtens der Umstand, dass bei mehrstimmigen Vertonungen von Texten der Messproprien, Offiziumsantiphonen und Responsorien die *Sprechhandlung* gleichsam auf den vorgegebenen Repräsentationsgehalt der kirchlichen Feier zurückfällt.²⁰ Anders gesagt, die in diesen liturgischen Texten bereits implizierten Sprecher und Sprechhandlungen bleiben auch bei der mehrstimmigen Ausführung genau dieselben. Die polyphonen Sätze, ob von der Schola, vom Mensuralensemble oder von Solisten vorgetragen, posieren als die Aussagen der ohnehin vorgestellten biblischen oder kirchlichen Sprecher. Beispiele: »Laudes crucis attollamus« ist auch als mehrstimmiger Satz eine jener kollektiven Selbstermunterungen zum Gotteslob (in der ersten Person Plural), die für Sequenzen und Invitatorien charakteristisch war. Die Introitusantiphon »Viri Galilei, quid admiramini« ist auch in dreistimmiger Form eine fiktive Anrede der zwei Engel an die verblüfften Jünger bei der Himmelfahrt Christi.²¹ »Nunc scio vere quia misit Dominus angelum suum« sind die Worte des aus dem Kerker erretteten St. Peter; in »Non vos relinquam orphanos« redet Jesus die Jünger an; in »Homo quidam fecit cenam magnam« erzählt Jesus ein Gleichnis; in »Vos qui secuti estis« spricht ebenfalls Jesus zu den Jüngern, aber auch zu allen, die um seinetwillen alle weltlichen Güter verlassen haben – also zur monastischen Gemeinschaft.²² Weniger theatral,

19 Tinctoris' berühmter Satz »Motetum est cantus mediocris« im *Terminorum musicae diffinitorium* von 1495 taugt nicht zur Rechtfertigung, denn keineswegs setzt er alle »Gesänge mittlerer Ausdehnung« mit Motetten gleich. Obwohl Tinctoris' Aussage als humanistische Parallele zu den *genera dicendi* der Rhetorik gelesen werden kann, die eine Art Systematik vorspiegelt (vgl. Lütteken, Guillaume Dufay, wie Anm. 5, S. 134), ist sie immer noch eine Definition der Motette als ein Gesang mittlerer Ausdehnung, nicht umgekehrt eine Gleichsetzung aller Gesänge mittlerer Ausdehnung mit Motetten.

20 Der liturgische Ort der Aufführung ist dabei nicht tangiert: Auch z.B. eine mehrstimmige Sequenz kann jederzeit in privater Andacht ausserhalb der Messe aufgeführt werden (»wie eine Motette«), zumal privates (Vor-) Lesen solcher Texte immer eine Alternative war.

21 Zu Texten und Vertonungen des Messpropriums vgl. Strohm, *The Medieval Mass Proper* (wie Anm. 18).

22 Nämlich weil er seinen Nachfolgern einen »Sitz über allen zwölf Stämmen Israels«, d.h. allem Weltlichen, verspricht (»sedebitis super sedes judicantes duodecim tribus Israel«), nach der Exegese von Étienne Baluze, *Stephani Baluzii Tutelensis Miscellanea novo ordine digesta*, hrsg. von Giovanni Domenico Mansi, Bd. 2, Lucca 1761, S. 536.

sondern eher episch sind die zahlreichen im Offizium verwendeten Erzählungen der Heiligenviten (*historiae*): Antiphonen und Responsorien, die mit Anrufungen und Gebeten verknüpft sein können, aber im wesentlichen bei der Matutin von der Schola zur Erinnerung und Erbauung vorgetragen werden.²³ In »Ave regina celorum« sprechen, wie dargelegt, betende Gläubige – oder Engel – zu Maria. In den Hoheliedantiphonen, deren Poesie auf der vorgestellten Sprecheridentität einer liebenden Seele beruht, werden Apostrophierung, Erzählung und Lob verquickt; die Sprechhandlung ist nicht die einer Anrede aus der Nähe, sondern eher die einer (manchmal poetisch verschlüsselten) Botschaft aus der Ferne, ja eines Liebesbriefes.²⁴

Zwischen liturgischem Gebet und *historia* stehen im Mittelalter noch jene vielstrophigen Gebetstexte, die zugleich erzählen (wie z. B. *Gaude Maria virgo* über die fünf Freuden Marias), und die trotz Apostrophierung der himmlischen Person durch eine gläubige Seele oder Gemeinschaft keine bestimmten Sprecher identifizieren: die seit Guido Maria Dreves und Clemens Blume so genannten »Reimgebete«. Sie sind eher zum Lesen und darüber Meditieren gedacht. Ein Beispiel ist das Reimgebet *Patris sapientia, veritas divina* über die sieben Stunden der Passion.²⁵ Der strophische Text ist im wesentlichen erzählend, impliziert aber die Situation des Sich-selbst-Vorlesens, etwa aus dem Brevier. Auch in der (anonymen) strophischen Vertonung im Codex D–Mbs Mus. 3154,²⁶ die als Mailänder »Vertretungsmesse« für die Stunden der Passion fungierte, mag etwas von jener lyrischen Selbstversenkung mitschwingen, die im Gegensatz zum kollektiven Gebet die Andachtsmotette gegen 1500 zunehmend bestimmte.

23 Grundlegend für das Spätmittelalter ist Andrew Hughes, »Late medieval plainchant for the Divine Office«, in: *Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages*, hrsg. von Reinhard Strohm und Bonnie J. Blackburn, Oxford 2001 (The New Oxford History of Music, new ed., III/1), S. 31–96.

24 Zur Gattung vgl. Jürg Stenzl, *Der Klang des Hohen Liedes: Vertonungen des »Canticum canticorum« vom 9. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts*, Würzburg 2008.

25 Zu dieser Dichtung des 14. Jahrhunderts gehörte eine einstimmige Melodie in Strophenform (wohl eine böhmische cantio), die später in die evangelischen Gesangbücher eingewandert ist, u. a. in der Übersetzung »Christus, der uns selig macht«: Vgl. Reinhard Strohm, »Zur Rezeption der frühen Cantus-firmus-Messe im deutschsprachigen Bereich«, in: *Deutsch-englische Musikbeziehungen. Referate des wissenschaftlichen Symposions »Musica Britannica« (1980)*, hrsg. von Wulf Konold, München-Salzburg 1985, S. 9–38.

26 *Der Kodex des Magister Nicolaus Leopold. Staatsbibliothek München Mus. ms. 3154*, hrsg. von Thomas L. Noblitt, Erster Teil, Kassel u. a. 1987 (Das Erbe Deutscher Musik, 80), Nr. 32, S. 151–168. Die Textvariante »Natus sapientia« in der Motette hielt ich 1985 (vgl. vorige Anm.) für einen Schreiberirrtum, doch könnte sie auch eine bewusste Anspielung auf die Notkersche Sequenz »Natus ante saecula« sein.

Für die musikalische Aufführung ist weiterhin bedeutungsvoll, dass viele liturgische Texte selbst schon die Sprechhandlung des Singens und Preisens artikulieren, ja sogar die Sprecher mit den Aufführenden identifizieren. Wenn Aussagen wie »*Wir* singen« oder »Lasset *uns* singen« gesungen werden, dann ist die Sprechhandlung sozusagen rückgekoppelt. Das geschieht in vielen rituellen Texten, die auch in der Mehrstimmigkeit gern berücksichtigt wurden. Das Ritual selbst, und dessen Ausführende, können hier der Gegenstand der Sprechhandlung werden.²⁷ *Deo gratias agamus* (»Lasst uns Gott danken«) ist ein von der liturgischen Versikel abgeleiteter Motettentext, der dazu auffordert, das zu tun, was an dieser Stelle im Ritual ohnehin getan wird. Wenn er von wenigen spezialisierten Klerikern vorgetragen wurde, zerteilte er die kollektive Sprechhandlung (erste Person Plural, Selbstaufforderung) in zwei Gruppen, Redende und Angeredete.²⁸ Die Angeredeten sind auch sonst in den Texten präsent: nicht nur in der direkten appellativen Anrede (»Tu«, »te«, »vos«), sondern auch indirekt, wie in *Natus est nobis*, wobei der oder die Sprecher als die Boten der guten Nachricht fungieren, die einer Gruppe von Adressaten gleichsam erstmalig mitgeteilt wird. Und genau diese vorgestellte Sprechhandlung ist mit einer musikalischen Aufführung durch eine Schola oder Spezialistengruppe für eine hörende Gemeinschaft vereinbar.

Sprechhandlungen und Sprecher in der Motette

Dass Sprechhandlungen und Sprecheridentitäten in dieser rituellen Gesangsliteratur vielgestaltig und oftmals faszinierend theatralisch sind, sollte nicht überraschen und ist auch nicht der Angelpunkt dieser Ausführungen. Vielmehr geht es um die Feststellung, dass ein Unterschied besteht zwischen mehrstimmigen Vertonungen dieses Typs, die Sprechhandlungen und Sprecheridentitäten herkömmlicher Texte genau reduplizieren und – eben der Motette.

Gehen wir von spezifischen Motettentexten aus. *Rite maiorem Iacobum canamus* (»Lasst uns Jacobus den Größeren würdig besingen«) ist ein eigens verfasster Text (in sapphischen Elfsilblern, eine bei Dufay nur hier vorkommende Dichtungsform), der mit einem sequenzartigen Exordium beginnt (Aufforderung zum Preis in der ersten Person Plural) und dann nach Art der Reimoffizien (his-

27 Es besteht hier ein Zusammenhang mit dem Begriff des »illocutionary speech act«, der durch das Sagen selbst eine Situation herstellt; vgl. oben Anm. 10.

28 Texte dieser Art finden sich in einigen Motetten um 1400, die offenbar für das Ende der Messfeier bestimmt waren, und die vielleicht später den Anstoß zur Gestaltung sogenannter »mass-motet-cycles« gaben: vgl. weiter unten.

toriae) die Geschichte des Heiligen erzählt (narratio).²⁹ Die narratio, von beruflichem Munde vorgetragen, umfasst auch den Motetustext, *Artibus summis miseri reclusi* (»Die Unglücklichen, in extremer Enge eingeschlossen«). Der Tenor jedoch beteiligt sich nicht am Vortrag der historia, sondern ruft aus: »Ora pro nobis dominum, qui te vocavit Iacobum« (»Bitte für uns den Herrn, der dich, Jacobus, berufen hat«). Der Tenor übernimmt hier also die ganz andere Sprechhandlung des Gebets, und seine virtuellen Sprecher sind die versammelten Gläubigen.

Moribus et genere Christo coniuncte Iohannes (»Johannes, nach Sitten und Abstammung mit Christus verbunden«) ist eine Anrufung/Anrede *an den Heiligen*, insofern einem Gebet vergleichbar – aber, wie sich im Laufe der langen narratio herausstellt, geradezu ein akademischer Festvortrag, eine rhetorische Lobrede auf den Heiligen (laudatio). Sie erwähnt nicht nur die allbekannten Attribute und Verdienste des Evangelisten (wie z. B. gleich in Zeile 2 die »aves dictaminis«: die Adler, die ihm das Evangelium diktieren), sondern evoziert am Ende den Jubel des Chores und der Gemeinde besonders der Stadt Dijon, die selbst wieder apostrophiert wird: »Divino diviciis nunc afflue Divio dives/huius et obsequiis plus donativaque vives« (»Für den Göttlichen, reiches Dijon, ströme nun über mit Schätzen, und durch Weihgaben für ihn wirst du als Schenkende länger bestehen«). Die Emphase auf ›Geschenke‹ erinnert wieder an die kultische Praxis der Votivgaben und Opfer. Man darf sagen, dass Dufays Motette selbst zu diesen gehörte. Der Tenor, ein kurzes Responsorium aus der Matutin des Heiligenfestes, erklärt »Virgo est electus a domino. Amen« (»Er, der Jungfräuliche, ist von Gott erwählt«): auch eine preisende Aussage, aber nicht an den Heiligen selbst gerichtet, sondern zeremoniell an die Allgemeinheit, wie in einer öffentlichen Investitur. Diese letzte Zeile, besiegelt mit dem Wort »Amen«, könnte auch spruchbandartig zu einer Porträtdarstellung von St. Johannes gehören – so wie eben Motettentenenores oft die ›Obertitel‹ von Beschreibungen, Anrufungen oder Erzählungen beisteuern.³⁰

Die Motetus- und Triplumtexte von Kompositionen wie *Nuper rosarum flores*, oder auch *Preco preheminentie*, sind andersartige Sprechhandlungen: Würden sie im kirchlichen Ritus vorgetragen, dann am ehesten wohl in der *Predigt*, da sie explizieren und zugleich an den Glauben appellieren. Reimpredigten waren eine verbreitete Literaturgattung, die eher zum Lesen als zum Singen geeignet

29 Vgl. die Beschreibung in Gülke, Guillaume Du Fay (wie Anm. 16), S. 121–122. Zum Text vgl. Leofranc Holford-Strevens, »Du Fay the Poet? Problems in the Texts of the Motets«, in: *Early Music History* 16 (1997), S. 97–165.

30 Vgl. auch Lütteken, Guillaume Dufay (wie Anm. 5), S. 375–377.

war. Offenbar setzt sich in allen diesen Motetten die mehrstimmige Ausführung sozusagen über die Tatsache hinweg, dass die vertonten Texte ursprünglich gar keine Lieder sind, keine eigenen Melodien haben – ein weiterer bedeutsamer Unterschied von liturgischen Gesangstexten. Obwohl diese Motettentexte (bei *Preco* sogar in der weltlichen Dichtungsform der Vagantenstrophe) auch narrative Elemente haben und somit an die *historiae* erinnern, sind sie doch auf die Erzielung einer einmaligen Verständnissituation bedacht, also nicht nur der *memoria* gewidmet. In der großen dreiteiligen Motette *Ecclesie militantis*³¹ von Dufay sind nicht nur verschiedene Sprechhandlungen kombiniert, sondern auch verschiedene Sprecher und Angeredete. Die fünf Stimmen, vertikal gesehen, haben fünf verschiedene gleichzeitig vorgetragene Texte, und in der horizontalen Abfolge der drei *partes* ergeben sich weitere Unterscheidungen. Das *Triplum* (*Superius I*) beginnt mit der üblichen Aufforderung zum Gotteslob und fährt narrativ fort, am ehesten vergleichbar einer Heiligensequenz; der gleichzeitig erklingende *Motetus* (*Superius II*) setzt dies fort. Aber mit dem Beginn des zweiten *Talea*-Abschnitts gehen beide Stimmen fast gleichzeitig in Anreden an den Widmungsträger der Motette, Eugenius, über (»*Dulcis pater populi / Quam color ipse poli ... tibi, pater optime*«), die mit Fürbitten für ihn enden (»*Pater herens filio / Una tibi trinitas ... det celi fulgorem*«). Insgesamt ist der doppelte Oberstimmentext einer geistlichen oder akademischen *laudatio* zu vergleichen, die etwa bei Stellenverleihungen stattfinden könnte. Die beiden Tenores teilen sich in die Titelphrase »*Ecce nomen domini Gabriel*«, die das Ganze des Werkes überspannt: So wie hier Gabriele Condulmer namentlich benannt wird, so betiteln die Tenores das Werk, die Motette. Die Tenores sind wie ein Spruchband oder, anthropomorphisch gesprochen, wie ankündigende Herolde. Der Contratenor trägt eine völlig andere Textart vor, nämlich zwei *Distichen* in klassischem Latein (während die Oberstimmen mittelalterliche Formen haben), die Eugenius selbst anrufen, er solle Zeit und Geld zur Bekämpfung der Ungläubigen und Missionierung der Welt bereitstellen: »*Bella canunt gentes*« (»Die Ungläubigen rufen zum Krieg«).³² Diese *Distichen* sind so gut gedreht, dass sie dem Heiligen Vater auch schriftlich vorgelegt werden konnten: nämlich als *Supplik*. Die Supplikanten (erste Person Plural: »*querimur*«) sind, symbolisch, die ganze Christenheit, jedoch real vermutlich einige der Kardinäle, die den neuen Papst selbst gewählt hatten.

31 Der Text mit deutscher Übersetzung bei Lütteken, Guillaume Dufay (wie Anm. 5), S. 442–447.

32 Gemeint ist wohl eine Aufforderung zum Krieg gegen das osmanische Reich: vgl. Strohm, *The Rise* (wie Anm. 3), S. 164.

In Dunstaples Motette *Albanus roseo rutilat / Quoque ferendus eras* ist der Triplum-Text zunächst eine Verherrlichung des Märtyrers St. Albanus, die schon in einer älteren Reim-Vita für die translatio des Heiligen zu finden ist; sie ist durch einen neuen Textzusatz erweitert, der die Gemeinschaft zur Feier auffordert (»sic igitur tanti patris iam festa colamus«) und schließlich St. Albanus selbst anruft (»Martir amande Dei«).³³ Der Motetustext hingegen ist als Ganzer eine historia, die aber als Anrede an den Heiligen formuliert ist (»Quoque ferendus eras«) und auch so endet (»Tecum ... tibi ...«). Der Tenor »Albanus Domini laudans mirabile nomen« stammt aus dem Reimoffizium *Inclyta martyrii* für St. Albanus und bezieht sich auf den Heiligen in der dritten Person; er spielt wiederum auf Namengebung an und positioniert sich als objektive Feststellung.

Es geht hier immer um die aussagekräftige *Kombination* verschiedener Sprechhandlungen in einem einzigen Werk. Musik und Wort werden so zusammengebaut, dass das Hören des Ganzen dem Textverständnis eine Dimension hinzufügt. Man kann (oder soll) den Text sowohl lesen als auch hören. So finden sich z. B. die Sprechhandlungen der *Anrufung* an den Widmungsträger bei *Ecclesie militantis* und *Albanus roseo* im Lesetext an voneinander entfernten Abschnittsenden; aber im musikalischen Vortrag erklingen sie gleichzeitig. Es geht nicht nur um die Platzierung der Wortinhalte. Die Motette als literarisch-musikalisches Intarsienbild ist nicht nur danach gegliedert, welcher Sachverhalt im einzelnen zur Sprache kommt, sondern auch wer was zu wem spricht. Dass die Kombination von Sprechhandlungen als allgemeine Tradition der Motette gelten darf, zeigt sich schließlich an ihrer parodistischen Verwendung – bei Petrus Wilhelmi. Die Texte seiner ›böhmischen‹ Motette zum Lobe von Andreas Ritter, *Probitate eminentem*, sind unter Verwendung von Hoquetustechnik so verzahnt, dass sie zwar beim Nacheinander-Lesen wie eine reguläre laudatio erscheinen, ihr gleichzeitiges Erklingen aber den Sinn augenzwinkernd ins Gegenteil verkehrt: »Is sanctam vitam comitatur / Hic non advertit mulieres« wird gehört als »Is sanctam vitam / non advertit / comitatur / mulieres«, usw.³⁴

Anrufungen, Lobreden, Aufforderungen zum Preisen sind Figuren oder genera dicendi der rhetorischen Tradition, deren sich die Motette bemächtigt (es handelt sich um die Figur der Apostrophe, und um die ›epideiktischen‹ bzw. ›protreptischen‹ Genera). Bei den Lobreden vom geistlichen zum weltlichen

33 John Dunstable, *Complete Works*, hrsg. von Manfred F. Bukofzer, rev. ed. hrsg. von Margaret Bent, Ian Bent und Brian Trowell, London 1970 (Musica Britannica, 8), Nr. 23.

34 *Das Glogauer Liederbuch*, 2. Teil, hrsg. von Herbert Ringmann, Textrevision von Joseph Klapper, Kassel 1937 (Das Erbe deutscher Musik, I/8), S. 9–13. Vgl. Strohm, *The Rise* (wie Anm. 3), S. 502–503.

Lob (encomium) weiterschreitend, finden wir zunächst so wichtige Werke wie Anthoine Busnoys' *In hydraulis*, das fast wie ein Musiktraktat, jedenfalls wie eine narratio beginnt, aber im zweiten Teil die Sprechhandlung wechselt und den zu ehrenden Meister Ockeghem selbst apostrophiert: »Haec Ockeghem, qui cunctis praecinis«. Diese wissenschaftlich fundierte laudatio könnte vielleicht sogar real in Anwesenheit des zu Ehrenden vorgetragen worden sein. Das sogenannte »Sängergebet« von Loyset Compère, *Omnium bonorum plena*, ist nicht nur eine Anrufung Marias, obwohl es im Oberstimmentext so beginnt: In der secunda pars entfaltet sich eine Fürbitte für namentlich genannte Musiker der Zeit, geführt von Guillaume Dufay. Hier ist es die Namensnennung, Verpersönlichung, die den Text über die rituelle Norm hinausreichen lässt, ähnlich wie in Dufays *Ave regina celorum* (III) die eigene Namensnennung »Miserere tui labentis Du Fay« in den rituellen Text eindringt – ein Symptom der bewussten Abtrennung der Motette von der Antiphonvertonung. Die rhetorische Selbstidentifikation des Sprechers in diesem Fall haftet am Werk und am Autor: Es geht um ein ganz anderes ›Ich‹ als das liturgische »Ego« Christi in *Ego vos elegi* und anderen biblischen Zitaten.

Weltlich-zeremoniale Motetten sind häufig mit Sprecheridentifikation verbunden, nicht nur zwecks Alleinstellung des aus Musik und Text gewebten Ganzen, sondern auch einfach als rhetorische Blume und Schlusspointe im Miteinander verschiedener Sprechhandlungen. Bei Formeln wie »Hunc cantum N. cantavit« ist die Schlusspointe dem Kolophon (der ›Signatur‹) eines schriftlich vorliegenden literarischen Textes vergleichbar, wo der Herstellungsvorgang im Praeteritum erwähnt wird »scriptis«, »cantavit«, »dictavit« u. a.) – obwohl doch die Formel selbst musikalisch in der Gegenwart erklingt. Richtet sich die Musikaufführung an die Mitwelt, die schriftliche Aufzeichnung an die Nachwelt? Nicht nur dies, sondern auch umgekehrt: Die traditionelle Formel für dichterische Autorschaft, »canto«, »cecini« oder »cantavit«, suggeriert, dass das Werk schon geschaffen war, bevor es zur Aufführung kam. Die Aufführung hat dann den Charakter einer *Widmung* (Zueignung) – der Sprechhandlung dessen, der etwas verfasst hat und es nun einem Mäzen oder einer Mäzenin präsentiert. Die Huldigungsmotette *Argi vices / Tum Philemon*³⁵ für Papst Johannes XXIII. nennt sowohl den Musiker, »Nicolaus«, als auch den Poeten, »Guilhermus«. Die Aufzählung klassisch-mythologischer und biblischer Bildthemen in diesem Text demonstriert ein Extrem von Gelehrsamkeit, das offenbar dem Wissen des schismatischen

35 *Italian Sacred and Ceremonial Music*, hrsg. von Kurt von Fischer und F. Alberto Gallo, Monaco 1987 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, 13), Nr. 49.

Papstes nacheifern soll. Die Schlusszeile »Hec Guilhermus dictans favit Nicolao, qui cantavit, ut sit opus consummatum« (»Dies hat Guilhermus dichtend dem Nicolaus gegönnt, der es sang, damit das Werk vollendet sei«) ist geradezu eine Definition des gegenüber anderen Gattungen neuartigen Werkstatus der Motette als kombinatorische Opus-Kunst. In Ciconias Motetten mit Autornennung sind die Textautoren leider nicht identifiziert – was jedoch vielleicht bedeuten könnte, dass der Komponist selbst die Worte verfasste.

Geradezu einen kleinen Musiktraktat enthält die Huldigungsmotette *Comes Flandriae, flos victoris / Rector creatorum / In cimbalis*, die wahrscheinlich 1381 oder 1382 für Graf Louis de Male in Brügge aufgeführt wurde.³⁶ Wird hier die den Grafen feiernde Stadt »Brugae«, die »urbs Ludowyci«, genannt, so sind es in Brassarts (oder de Sartos) *Romanorum Rex inclite* auf den verstorbenen König Albrecht II. die Kapellmitglieder selbst, die, aufführend, sich zugleich selbst nennen dürfen. In dieser und anderen sogenannten »Musikermotetten« ist das protreptische Element (Aufforderung zum Loben) gern mit dem epideiktischen (Aussprechen des Lobes) verquickt, wobei zudem die musikalische Aufführung wahlweise als erst ins Werk zu setzende (»canamus«, »laudent« usw.), als gegenwärtige (»veneratur« usw.) und schließlich (oft im Tenor) als bereits vollendete Leistung erscheinen kann. Das Letztgenannte ist der Fall bei dem auf Apostel bezogenen Römerbrief-Zitat »In omnem terram exivit sonus eorum« (»Ihr Klang ging hinaus in alle Welt«) im Tenor der Musikermotette *Sub Arturo plebs citharizantium*.

Nicht nur Personen, und Personengruppen, sondern auch Städte und Regionen werden mit Motetten gepriesen. Leonardo Brunis laudatio der Stadt Florenz (ca. 1403–1406) war nach Hans Baron ein humanistischer Modelltext für viele oratorische Nachahmungen;³⁷ Dufays Motetten *Magnanimae gentis*, *Salve flos Tuscae gentis* und *Mirandas parit*, ja wohl bereits Feraguts *Excelsa civitas Vincentia* und Ciconias *O Padua, sidus praeclarum* schließen sich dieser Untergattung an.³⁸ Es gab auch eine entsprechende mittelalterliche Tradition,

36 Strohm, Bruges (wie Anm. 6), S. 103–104.

37 Hans Baron, *The Crisis of the Early Italian Renaissance: Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny*, Princeton u. a. 1955, S. 191–224; vgl. auch Lütteken, Guillaume Dufay (wie Anm. 5), S. 166–169.

38 Vgl. Reinhard Strohm, *Guillaume Du Fay, Martin Le Franc und die humanistische Legende der Musik*, Winterthur 2007 (192. Neujahrsblatt der AMG Zürich), S. 11–12. Die Staatsmotette als *encomium* einer Bürgerstadt findet sich auch bei dem obskuren Bartholomäus Frank, vgl. Martin Staehelin, »Neues zu Bartholomaeus Frank«, in: *Festschrift Arnold Geering zum 70. Geburtstag. Beiträge zur Zeit und zum Begriff des Humanismus, vorwiegend aus dem Bereich der Musik*, Bern 1973, S. 119–128.

vor allem in Sequenztexten, die zugleich mit dem oder der Heiligen den Ort ihrer Geburt oder der Reliquienaufbewahrung preisen («Laetare Germania» für St. Elisabeth, usw.) – diese ist z. B. in H. Battres *Gaudens exulta tu Ceunacum bona villa* zu erkennen. Meistens entsteht hier wieder eine Modulation oder Kombination von Sprechhandlungen, etwa indem Dufay sich in *Salve flos Tuscae / Vos nunc Etruscorum* als ein lobender orator identifiziert, der sowohl die Stadt als auch deren Einwohnerinnen grüßt, oder indem er sein zweites Lob der Florentiner Mädchen (*Mirandas parit*) in direkte Anrede und Preis einer einzelnen Frau transformiert («At te praecipuam»). In Ciconias musikalisch signierter Motette *Venecie, mundi splendor*³⁹ erklingt die Anrufung Marias als Beschützerin der Stadt im Cantus I gleichzeitig mit einer laudatio des Dogen Michele Steno im Cantus II. Beide Stimmen aber singen ihre letzte Strophe in der Ich-Form: Cantus I im Namen des Autors Ciconia als Fürbitter für die Stadt, und Cantus II ohne Namensnennung als Fürbitter für den Dogen. In Isaacs Wappen-Motette *Palle, palle* schließlich werden im Sinne eines gewagteren Spiels mit Sprechhandlungen die Worte überhaupt weggelassen und ganz durch Klang ersetzt, während andererseits bildliche Vorstellungen einkomponiert werden.⁴⁰

Wie Margaret Bent ermittelt hat, wurde am 21. August 1416 im Dom von Canterbury einem Chronisten zufolge der Sieg von Herzog John of Bedford bei Harfleur gefeiert und zugleich der römische König Sigismund als Besucher geehrt, und zwar mit Dunstaples Motette *Preco preheminentie / Precursor pre-mittitur / Inter natos mulierum* auf Johannes den Täufer.⁴¹ Das Werk hat insofern gleich drei Adressaten, was mit den besonders reichen stabreimartigen Vervielfältigungen der Wortklänge kontrastiert. Die Oberstimmen teilen sich in eine gereimte Vita des Heiligen (in Vagantenstrophen gedichtet), gehen aber im dritten Abschnitt beide zu Anspielungen auf den politischen Anlass und auf die erflehte Fürbitte des Täufers über. Mit großem zeremoniellen Geschick wurde hier offenbar ein liturgisches (wiederkehrendes) Thema mit dem politisch-einmaligen Geschehen verknüpft und außerdem dem königlichen Gast eine Staatshandlung vorgeführt. Die Komplexität der Motettenstruktur entsprach der Pluralität des Anlasses selbst.

39 *The Works of Johannes Ciconia*, hrsg. von Margaret Bent, Monaco 1985 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, 24), Nr. 14.

40 Vgl. Martin Staehelin, »Heinrich Isaacs Palle-Satz und die Tradition der Wappenmotette«, in: *Heinrich Isaac und Paul Hofbaimer im Umfeld von Kaiser Maximilian I: Bericht über die vom 1. bis 5. Juli 1992 in Innsbruck abgehaltene Fachtagung*, hrsg. von Walter Salmen, Innsbruck 1997, S. 217–226.

41 Margaret Bent, *Dunstaple*, Oxford 1981, S. 8.

Mehrsprachig war die Motette schon in ihrer ersten geschichtlichen Phase gewesen, und es ist deshalb keine Gattungsmischung, wenn dasselbe im späteren 15. Jahrhundert wieder häufiger wird. Und wiederum geht es dann nicht nur um das Sprachmaterial, sondern auch die implizierten Handlungen. In der achtstimmigen Motette *Ave mundi, spes Maria / Ave virgo, mater Christi / In gotes namen faren wir* des Trienter Codex 89 (I-TRbc 89, fol. 233v–234r)⁴² sind zwei Mariengebete (Fragmente von Sequenzen) mit einem herkömmlichen Pilgerlied (Leise) verbunden, das wohl damals noch von tatsächlich wandernden Jerusalempilgern auf der Reise gesungen wurde. Ihr Handeln, »singend wandern«, wird von ihnen rückgekoppelt im Text ausgesprochen: »In Gottes Namen fahren wir, seiner Genaden geren wir ... Kyrieleis«. Der Text ist zugleich eine Kombination von Sprechhandlungen, denn die Aussage »wir beten, wir rufen an« ist eine andere Art lokutiven Verhaltens als die Anrufung Mariens selbst (»Ave ... Maria«) – noch abgesehen von der Differenz der himmlischen Adressaten. Und der insgesamt sechs tiefere Stimmen durchwandernde cantus firmus der Leise scheint das zu beschreiben, was die zwei hohen Stimmen tun. Zudem stehen die Achtstimmigkeit und die Mehrtextigkeit wohl im Dienst realistischer Sprecheridentifizierung, denn es gab in einer damaligen wandernden Pilgertruppe vielleicht wirklich acht oder mehr Personen oder Gruppen, die verschiedene Melodien sangen, bzw. die dieselbe Melodie ungleichzeitig sangen. Der anonyme Komponist, an Busnoys geschult, gibt diesem Potpourri allerdings eine kontrapunktische Bindung, die den Pilgern als *Improvisation* unmöglich gewesen wäre. Deshalb Motette.

Schluss: Zur Geschichtsschreibung der Motette

Die Klassifizierung und Geschichtsschreibung der Motette des 15. Jahrhunderts wird nicht durch viele diffuse Probleme, sondern im Wesentlichen durch nur zwei Phänomene behindert: die Absorption von Andachtstexten und das scheinbare Verschwinden der isorhythmischen Faktur in der ersten Hälfte des Jahrhunderts. Die Änderung der Kompositionstechnik und die neue Textrichtung waren nicht gegenseitig bedingt: Es gab Andachtstexte bereits in der Isorhythmie und umgekehrt »einfache« Motetten mit anderen Textarten. Jedoch besteht insofern ein Zusammenhang, als das Motettenprinzip der Kombination verschiedener Sprech-

42 *Sechs Trienter Codices: Geistliche und weltliche Kompositionen des XV. Jahrhunderts*, hrsg. von Guido Adler und Oswald Koller, Wien 1900, Repr. Graz 1959 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich Jg. , Bd. 14–15), S. 266–268.

handlungen, Sprecheridentitäten, Redegattungen, Adressaten, und überhaupt der Mehrschichtigkeit textlich-musikalischer Aussageformen allmählich auch generell in die Andachtsgesänge einwanderte. Damit verschwand dort jene Eindeutigkeit der Sprechhandlung, wie sie noch in den frühen Votivantiphonen und Cantilenen vorlag; sie waren keine Verschmelzung von Motette und Antiphon gewesen, nichts war weniger ›hybrid‹ als sie. Jedoch viele ›Chanson-Motetten‹ aus dem zweiten Drittel des Jahrhunderts beginnen mit kombinatorischen Texten und Satztechniken zu operieren; der oftmals entlehnte cantus firmus ist nicht nur eine Reminiszenz an die Isorhythmie, sondern Hervorkehren kompositorischer Individualisierung. ›Mehrtextigkeit‹ wird nicht ganz abgeschafft, sondern bleibt zumindest im entlehnten Tenor willkommenes Sprachrohr für ›andere‹ Sprecher: Auch hier gibt es noch ›Mehrsprechertum‹.⁴³ Ein Werk wie *Omnium bonorum plena*, obwohl insgesamt ein Andachtsgebet, verdankt seine Komplexität den Manipulationen von Sprechhandlungen.⁴⁴ Merkwürdigerweise zitiert gerade dieser Text im zweiten Teil zur Tenormelodie *De tous biens pleine* im Contra altus die Worte »Funde preces ad filium pro salute canentium«, also mit Ausnahme der Wortänderung »canentium« anstatt »fidelium« den Refrain von Fries *Ave regina celorum*. Wenn kurz danach die Chansonmelodie im Tenor wiederkehrt, führt sie genau diese Aussage weiter mit den Worten »Et primo pro Guilielmo Dufay«. Hat Compère Frie daran erinnert, wem diese Fürbitte eigentlich zuerst gebührte? Fest steht, dass diese Anspielung nur der Komponist herstellen konnte, der Textteile und Musikzitate ›sprechend‹, rhetorisch, bedeutungsvoll verteilte. Aber die Motette war schon immer der Ort gewesen, wo Text- und Musikmanipulationen das Werk auch als Sprechhandlung des Komponisten selbst identifizieren konnten. Und das trennt die Motette wieder einmal von den Cantilenen, Lauden und Liedern, die als Vertonungen von Dichtungen auftraten, während bei der Motette der Werkcharakter erst aus dem Zusammenfügen von Sprache und Musik resultierte, »ut sit opus consummatum«.

Wenn die Sonderstellung der Motette auf ihrer Tendenz zur Kombination von Sprechern und Sprechhandlungen beruht, dann lässt sich auch eine Geschichte ihres Verhältnisses zu anderen Gattungen im 15. Jahrhundert skizzieren. Das Verschwinden der sogenannten Isorhythmie im zweiten Drittel des Jahrhunderts wird von der Forschung zu Recht als ein eher sekundärer Prozess eingestuft, da andere Aspekte der Kompositionstradition wie der Tenor-cantus-firmus, die

43 Auch Ockeghems *Mort tu as navré / Miserere* zum Tod von Binchois ist insofern traditionell motettenartig.

44 Trienter Codices (wie Anm. 42), S. 111–119.

Mehrteiligkeit, öfters auch die Mehrtextigkeit, erhalten blieben und weiterentwickelt wurden.⁴⁵ In der anonymen fünfstimmigen Staatsmotette *In ultimo / Adoretur / Dies datur / Lilia nunc flores / Pacem Deus*, die für die französische Siegesfeier in Bordeaux am 30. Juni 1451 entstand, sind die Verhältnisse der Texte und Abschnitte denjenigen von *Ecclesie militantis* vergleichbar, obwohl die eigentliche Isorhythmie aufgegeben ist.⁴⁶ Hinzu kamen dagegen andere Techniken der Verarbeitung liturgischer Melodien wie z. B. die ›Isomelik‹. Was jedenfalls bestehen blieb, war das Prinzip der Variation von Sprechhandlungen und Sprechern in einem einzigen poetisch-musikalischen Werk. Das Einwandern strikter Tenormanipulationen in den Ordinariuszyklus hat zwar nicht deren Verschwinden aus der Motette gleichsam kompensiert (wie es manchmal dargestellt wird), doch spielt meines Erachtens die Form der zyklischen Messe eine Rolle bei der Pluralisierung der Motettengattung im Verlauf des Jahrhunderts: nämlich indem Messe und Motette sich zumindest in der Aufführung, oft aber auch kompositorisch, aufeinander beziehen konnten. Denn der zuerst von Robert Snow identifizierte Typus des »mass-motet cycle«⁴⁷ bedeutet wiederum eine Vervielfältigung der Sprechhandlung innerhalb der polyphonen Ausstattung des Messgottesdienstes. Die mit der Messe zusammenhängende, aber von ihr charakteristisch abweichende Motette wurde oft am Ende gesungen, »*loco Deo gratias*«, wie eine personalisierte Danksagung der Gläubigen. Weitere Entwicklungen wie die Kombination von Motette mit weltlicher Chanson und sogar anderen liturgischen Gattungen (Litanei, Psalm) belegen nur wieder, dass sich das Kombinationsprinzip der Motette zu Gattungsmischungen fortentwickelt. Wieder eine andere Variante des Prinzips sind die Andachtsmotetten des späten 15. Jahrhunderts, deren Texte oft humanistisch beeinflusst oder centonisiert sind, sich also durch Mischung verschiedener Stileme oder ›interne Mehrtextigkeit‹ vom Choralrepertoire abheben.

45 Vgl. etwa Leeman L. Perkins und Patrick Macey, »Motet, § II: Renaissance«, in: *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo <20.1.2011>.

46 *Sieben Trienter Codices. Geistliche und weltliche Kompositionen des XIV. und XV. Jahrhunderts*. Sechste Auswahl, hrsg. von Rudolf von Ficker, Wien 1933 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich Jg. XL, Bd. 76), S. 77–79. Vgl. auch Strohm, *The Rise* (wie Anm. 3), S. 412–413.

47 Robert J. Snow, »The Mass-Motet Cycle: a Mid-Fifteenth-Century Experiment«, in: *Essays in Musicology in Honor of Dragan Plamenac on His 70th Birthday*, hrsg. von Robert J. Snow, Pittsburgh 1969, S. 301–320; Strohm, *The Rise* (wie Anm. 3), S. 428–429; ders., »Einheit und Funktion früher Messzyklen«, in: *Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Norbert Dubowy und Sören Meyer-Eller, Pfaffenhofen 1990, S. 161–190. Dufays und Obrechts Motetten und Messzyklen über *Ave regina celorum* wären erst noch als »mass-motet cycles« zu interpretieren.

Die Antiphonenvertonungen und Cantilenen des frühen 15. Jahrhunderts benutzten solche Kunstgriffe nicht und waren deshalb nicht Motetten, erst recht nicht ›vereinfachte‹ Motetten, sondern vielmehr in die Mehrstimmigkeit eingewanderte Andachtsgesänge. Es ist *ihre* Krise, nicht die der Motette, die sich in der Mitte des Jahrhunderts vollzieht. Die Cantilenen und Antiphonen wurden ›motettisiert‹ durch Aufnahme abweichender Sprechhandlungen und anderer Mischungen. Das geschah nicht überall gleichmäßig, so z. B. nur beschränkt im Antiphonenrepertoire des Eton Choirbook (und vermutlich in der vorausgehenden Tradition der Andachtsmotetten bestimmter kirchlicher Zentren). Hingegen sind Kompositionen wie Compères *Omnium bonorum plena*, oder Ockeghems *Intemerata dei mater* zwar einerseits Gebete, aber andererseits auch humanistisch begründbare Werke. Die Komponisten/Sprecher dieser Werke sind zugleich Beter und Autoren.

Walter Frye scheint sich von der Einfachheit der früheren englischen Andachtsgesänge allein durch die ungewöhnliche responsoriale Form seines *Ave regina celorum* zu entfernen. (In dieser formalen Hinsicht folgt ihm Johannes Touronts *O gloriosa regina mundi*.) Ist Fryes Werk noch eine Votivantiphon oder schon eine Motette? Oder ist der ursprüngliche Text ohnehin eine Ballade? Beide Fragen beantwortet eine melodische Anspielung, die in die Anfangsphase eingebaut ist: Auf das Wort »Ave« singt der Tenor eine melodische Paraphrase der Chormelodie der Antiphon *Ave regina celorum, ave domina angelorum*. Diese Anspielung verankert das Werk nicht nur im geistlichen Bereich, sondern auch in der Motettentradition. Sie kombiniert zwar nicht verschiedene Sprechhandlungen, aber verschiedene liturgisch-musikalische Funktionen: die Votivfunktion der Solisten (im Haupttext) und die liturgisch-chorische der Gläubigen (in der Anspielung). Es ist, wie wenn zwei getrennte Engelchöre sängen, der eine »Ave regina celorum, mater regis angelorum«, der andere »... ave domina angelorum«. So sind auch im Gemälde der Kress Collection (vom Meister der Lucialegende) zwei Engelschöre zu sehen, von denen der höhere, fernere, wohl etwas anderes aufführt. Frye war nicht der erste Engländer, der solche Kombinationen erfand: Lionel Power hatte bereits die Antiphonen *Salve regina* und *Alma redemptoris mater* kombiniert, Dunstaple die Sequenz *Veni sancte spiritus* mit dem Hymnus *Veni creator spiritus*. Alle diese Arrangements und Mischungen können als Metaphern verstanden werden. Es geht in Motetten des 15. Jahrhunderts immer auch um *etwas Anderes* – um das Sprechen anderer.