

Bruggisser-Lanker, Therese

Die Harmonie der Welt : Göttliche Ordnung und klangliche Schönheit als Fundament europäischer Kultur

In:

Gesine Mierke, Christof Rolker, und Christoph Schanze (Hrsg.), Raum und Klang im Mittelalter : Materialität und Medialität, Bamberg: University of Bamberg Press, S.15-69. 2026. DOI: 10.20378/irb-10.20378/irb-114734

Beitrag im Sammelwerk - Verlagsversion

DOI des Beitrags: 10.20378/irb-115242

Datum der Veröffentlichung: 26.05.2026

Rechtehinweis:

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt die **Creative-Commons-Lizenz CC BY**.



Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

THERESE BRUGGISSER-LANKER

 0000-0003-2124-5667

Die Harmonie der Welt

Göttliche Ordnung und klangliche Schönheit als Fundament europäischer Kultur

[...] *pulchritudo omnis esse omnium quae sunt, omnis vitae omnium viventium et omnis intelligentiae. Sicut enim in unitate est omnis numerus complicitate et in numero omnis proportio et mediatio, in proportionem omnis harmonia et ordo et concordantia et ideo omnis pulchritudo, quae in ordine et proportionem atque concordantia relucet.*¹

[Die Schönheit (ist) das ganze Sein alles Seienden, alles Lebenden, alles Vernünftigen. Denn in der Einheit ist alle Zahl ‚eingefaltet‘, in der Zahl alle Proportion und Vermittlung, in der Proportion alle Harmonie, Ordnung und Einklang und somit alle Schönheit, die in Ordnung, Proportion und Einklang sich abspiegelt.]²

Begriffe wie Schönheit und Harmonie erinnern an das utopisch anmutende Weltbild des Mittelalters, des himmlischen wie des irdischen Lebens, welches über Jahrhunderte Denken und Glauben der Menschen durchdrang. Basierend auf dem Mythos der Harmonie als glücklicher Verbindung widerstrebender Elemente, von Angemessenheit, Ausgewogenheit und Wohlgeordnetheit, beinhaltet es vielfältigste Implikationen,

¹ Nikolaus von Kues, *Sermones*, S. 260f. Nicolaus Cusanus, *Sermo CCXLIII Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te* (Hld 4,7), 1456, Brixinae in die Nativitatis Mariae.

² Cusanus, *Schriften*, S. 671; relativ freie deutsche Übersetzung.

die im Laufe der europäischen Kulturgeschichte weit vor allem in die Philosophie und die Künste reichen. Es sollen deshalb in einer sehr knappen *tour d'horizon* quer durch die Geschichte einige Streiflichter auf Ausprägungen dieses Denkens wie des schöpferischen Gestaltens geworfen werden, die vornehmlich mit der Entwicklung der Musik verbunden sind. Sie ist diejenige der Künste, die in grundlegender Weise mit dem Gedanken proportional geordneter Klangbildung und damit naturgemäß des Wohlklangs in Zusammenhang gebracht wird.

Harmonia meinte in Antike und Mittelalter indes viel mehr als einen besonders ‚harmonisch‘ und angenehm klingenden Akkord, eine ästhetische Kategorie oder die Vorstellung des friedlichen Zusammenlebens eines Kollektivs. Der universale Begriff der *harmonia mundi* umfasste die Ordnung des ganzen Kosmos und alles diesseitigen und jenseitigen Lebens, die sich dadurch vom gestaltlosen und bedrohlichen Chaos abgrenzen ließ. Auf der Suche nach deren Wesen vertraute man mythischen und religiösen Erzählungen und Erklärungen, die sich im entsprechenden Welt- und Selbstverständnis spiegelten. Mit dem zunehmenden profanen Wissen begannen solch archaische Weltdeutungen zu bröckeln, was letztlich in nachmetaphysischer Zeit zur Entsakralisierung und Entzauberung des rituellen Umgangs mit den Mächten von Heil und Unheil führte.³

Die Wissenschaften können jedoch eine für alle einsehbare und individuell für die eigene Lebenssituation deutbare Welt- und Lebensauffassung nicht ersetzen. „Ein wissenschaftliches Weltbild gibt es nicht“,⁴ konstatierte Karl Jaspers bereits 1930. Er sprach gar von „Wissenschaftsaberglaube“⁵ angesichts der geistigen Verarmung der Zeit, was er in der letzten seiner acht Abschiedsvorlesungen 1961 nochmals bekräftigte. Die

³ Vgl. Habermas, *Geschichte*, S. 253–272.

⁴ Jaspers, *Der philosophische Glaube*, S. 431 bzw. Chiffren, S. 102. Den Begriff der „Chiffer“, den er bewusst prägte, begründet er in der zweiten Vorlesung, S. 29.

⁵ Jaspers, Chiffren, S. 102f. Der Begriff des ‚Wissenschaftsaberglaubens‘ erschien zuerst im Essay „Die geistige Situation der Zeit“ (1931). Vgl. <https://jaspers-stiftung.ch/de/karl-jaspers/die-geistige-situation-der-zeit>. Wissenschaftliche Wahrheiten können seiner Mei-

Welt, in der wir wissenschaftlich erkennen, kann ‚als Ganzes‘ nie zum wissenschaftlichen Gegenstand werden, die Welt der Wissenschaften ist disparat und unübersichtlich. Sogenannte ‚Chiffren der Transzendenz‘ – Denkbilder, Metaphern und Symboliken, mit deren Hilfe wir zur Transzendenz hindringen und die „schwebend“ und „vieldeutig“ sind – gibt es nicht mehr. Die Sprache der Transzendenz ist für Jaspers eine Sprache von Chiffren, Gott selbst ist in diesem Sinne eine Chiffer: „Ihre Sprache ist nicht hörbar für unseren Verstand, sondern nur für uns als mögliche Existenz.“⁶ Ob aber die Wissenschaften dereinst über die Ursprünge des Lebens Auskunft geben können, wissen wir genau so wenig wie darüber, wie es zum angenommenen Urknall und zur Ausbildung des gesamten Universums kam, auch wenn die Astrophysik inzwischen bedeutende Einsichten in die Historie und Struktur des Weltalls und damit der kosmischen Ordnung gewann.

Zumindest eine Ahnung überirdischer Welten vermitteln die ersten Bilder, die uns durch das James Webb Space Telescope seit Mitte Juli 2022 erreichen. 13 Milliarden Jahre sind nach heutiger Kenntnis die ältesten Lichtsignale dieser nach dem Urknall entstandenen Galaxien gewandert, bis sie auf das Teleskop trafen.⁷ Etwa 1,5 Millionen Kilometer von der Erde entfernt, soll das Teleskop für weitere 20 Jahre Bilder zur Erde schicken, die uns weiterreichende Erkenntnisse über Ursprung und Zukunft unseres Kosmos erlauben werden. Diese Aufnahmen aus dem Weltall erzeugen eine Faszination, ja ehrfürchtige Ergriffenheit, die dem visionären Staunen über das imaginäre göttliche Licht in der *Visio Dei* des Mittelalters nahekommen, zumal wir noch heute wissen, dass wir damit an die Grenzen menschlichen Erkennens rühren.

nung nach nicht auf etwas ontologisch Relevantes bezogen sein, auch die Denkart der Philosophie als Pseudowissenschaft habe nicht den Charakter einer Chiffer für die Existenz, sondern einer mechanischen und dynamischen Apparatur für den Verstand.

⁶ Jaspers, Chiffren, S. 101 bzw. 52.

⁷ Vgl. Herrmann, Harmonie, S. 213.

De sanctificatione septime diei

Consummato igitur mundo: per fabricam diuine soleræ sex dierum. Creati est dispositi et con-
tandè pfecti sunt celi et terra. Et compleuit de' gl'iosus opus suu: et requieuit die septimo ab op'ib'.
Amatum fuit: postq' cietum mundare: omnia que in eo sunt exalcerit: quasi operando lassus:
sol nouam creaturam facere cessauit: cuius materia vel similitudo non precessit. Opus enim propa-
tionis operari non desinit. Et rogamus eadem diei benedixit: et sanctificauit illi: vocauitq' ipsum sabatum
quod nomen heb'raica lingua requiem significat. Et q' in iplo cessauerat ab op'ib' opere q' p'parat. Ipsi
et Iudei eo die a laboribus proprijs vocare dignoscimur. Et cum ante leges certe gentes eadem obler-
uauerunt. Jamq' ad calceu ventum est operum diuinorum. Illam ergo timeamus: amemus: reuerentur.
In quo sunt omnia siue visibilia siue inuisibilia. Et a domino celo: domino bono: omniu. Et si data omnis
potestas in celo et in terra. Et p'sentia bona: quatenus bona sint. Et veram eterne vite felicitatem qua-
mus.

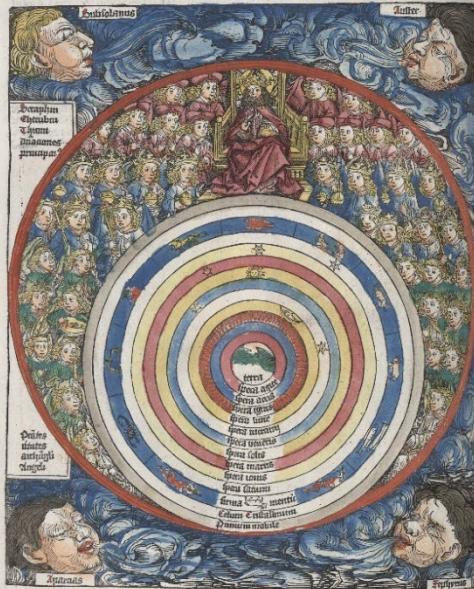


Abb. 1: Der Kosmos nach dem göttlichen Schöpfungsakt. Hartmann Schedel, *Liber chronicarum cum figuris et ymaginibus ab initio mundi*, Anton Koberger, Nürnberg 1493, Exemplar München, BSB, Rar. 287, fol. 5v: *De sanctificatione septime diei*.

Paradigmatisch für die mittelalterliche Kosmologie und ihren Vorstellungshorizont erscheint die Darstellung in der großformatigen, reich illustrierten Weltchronik des Hartmann Schedel, die das geozentrische Weltbild an der Schwelle zur Neuzeit spiegelt (siehe Abb. 1). Gott thront zuoberst im Empyreum und blickt am siebten Tag seines Schöpfungswerks über den von ihm geschaffenen Kosmos, dessen Sphären im Zwiebelschalenprinzip in konzentrischen Kreisen um die Erde angelegt sind, darunter auch eine Sphäre der Sonne oder der Planeten Mars und Saturn. In der mit *firmamentum* bezeichneten blauen Sphäre zirkulieren die zwölf Tierkreiszeichen. Die äußerste Schale bildet das *primum mobile*, welches nach Ptolemäus den täglichen Kreislauf der Himmel um die Erde antreibt, das heißt den Wechsel von Tag und Nacht, der die Welt in Gang hält. Dante identifiziert sie mit dem transparenten Kristallhimmel, von dem die Bewegung des ganzen Universums abhängt. Diese Deutung lässt an das höchste Prinzip denken, den ewigen ‚unbeweglichen Beweger‘ des Aristoteles, der die Bewegung der Sphären initiiert und damit den zeitlichen Anfang markiert. Der Gestalter des Holzschnitts in der Schedel'schen Weltchronik, ein Mitarbeiter aus der Werkstatt der Maler Michael Wolgemut oder Wilhelm Pleydenwurff, kam einzig in Konflikt mit den imaginären Engelsscharen, die als Gottes Hofstaat in der Illustration jenseits des Fixsternhimmels unterzubringen waren. Sie erfüllen das Empyreum, den höchsten Teil des Himmels, jene durch Feuerglanz erleuchtete Lichtsphäre, mit ihrer überirdischen Himmelsmusik bis in alle Ewigkeit.⁸ Neun hierarchisch geordnete Chöre waren es nach Pseudo-Dionysius Areopagita insgesamt, ihre Namen sind links an der Seite in nicht ganz korrekter Reihenfolge eingetragen: Seraphim, Cherubim, Throni,

⁸ Zur komplexen Geschichte der theologischen Diskussionen rund um die astrologischen Thesen und besonders zum Empyreum, dem Aufenthaltsort der höchsten Gottheit, der Engel und der seligen Geister vgl. Imbach, *Empyreum*, S. 16, 23f., 31 und 37. Nach Dante ist dieser ‚Himmel der Flammen‘ oder ‚leuchtende Himmel‘ unbewegt. Die Immobilität und Ruhe galt auch als Ausdruck der Vollkommenheit. Dieses ‚Paradies der Paradiese‘ ist zu unterscheiden vom irdischen Paradies der Stammeseltern Adam und Eva. Gott und die materielosen Substanzen sind unabhängig von Zeit und Ort, sie transzendieren nach Thomas von Aquin die ganze körperliche Natur.

Dominationes, Principatus, Potestates, Virtutes, Archangeli und Angeli.⁹ Die untersten Engel tragen Instrumente in ihren Händen und verweisen damit symbolhaft auf die himmlische Liturgie oder die Sphärenharmonie, die in vollendeter Harmonie das All durchklingt.

Auf der Suche nach dem Anfang von allem und nach dem tieferen, göttlichen Sinn aller Erscheinungen entwarfen Philosophen und Theologen seit der Antike geistige Visionen, die das Entstehen wie die Struktur von Harmonie als in sich bewegte Einheit begriffen. Einer dieser Denker war der am Hofe Karls des Kahlen wirkende Johannes Scotus Eriugena, berühmt geworden als Übersetzer der Schriften des Pseudo-Dionysius Areopagita. In einer gegen Ende seines Lebens (865–870) verfassten Homilie über den Prolog des Johannes-Evangeliums führte er in die *arcana unius omnium principii* ein, in die Geheimnisse von dessen unbegreiflichem Glaubenssatz (Jo 1,1-7):

Im Anfang war das Wort und das Wort war bei Gott und das Wort war Gott. Dieses war im Anfang bei Gott. Alles ist durch das Wort geworden und ohne es wurde nichts, was geworden ist. In ihm war Leben und das Leben war das Licht der Menschen. Und das Licht leuchtet in der Finsternis [...].

Nach Eriugena entspringt alles Leben dem Logos des einen Schöpfergottes: Die „Stimme des geistigen Adlers“, des begnadeten Theologen Johannes, sei im unbeschreiblichen Flug seines Geistes jenseits aller Dinge eingetreten in das innerste Mysterium des *unius omnium principii*, des einen

⁹ Seine Lebensdaten sind unbekannt, seine Texte dürften nach 485 niedergeschrieben worden sein. In *De Caelesti hierarchia* entwirft er das stufenartige Gefüge der dreimal drei Engelschöre, deren höchste Triade teilhat an der Herrlichkeit des verborgenen Gottes (*Deus absconditus*): die Seraphim, die Cherubim und Throne, die immer rings um Gott stehen und ohne Vermittlung mit ihm eins geworden sind. „Hierarchie“ versteht Pseudo-Dionysius Areopagita als geheiligte Ordnung, als Abbild der Schönheit des Gottesprinzips. Darunter folgt die zweite Hierarchie mit den *Dominationes*, den *Virtutes* und den *Potestates*, die dritte Hierarchie umfasst die *Principatus*, die *Archangeli* und zuunterst die *Angeli*. Vgl. Pseudo-Dionysius Areopagita, *Hierarchie*, S. 36f., 42f. und 48–51; vgl. dazu Wehr, *Mystiker*, S. 27f.

Anfangs von allem, den er als Uräußerung, Quelle und Ursprung verstand. Dieses Urprinzip wird vom Evangelisten mit dem *logos* (von *legen* = laut sagen) als einem abstrakten Begriff von Vernunft, einer Denkkordnung oder Proportion verbunden. Ja, er bringt das Sagen mit der Wahrnehmung des Klangs der Stimme in Verbindung: *Vox spiritualis aquilae auditum pulsatur ecclesiae. Exterior sensus transeuntem accipiat sonitum; interior animus manentem penetret intellectum* [Die Stimme des geistigen Adlers tönt an das Ohr der Kirche. Der äußere Sinn nimmt den verhallenden Klang auf; der innere Geist dringt zu einem bleibenden Verständnis vor].¹⁰

Die Interpretation, das Verstehen der verhüllten Botschaft des göttlichen Wortes leisten die inneren Sinne als Teile der sinnhaften Seele. Die sinnlich durch das Ohr aufgenommenen himmlischen Klänge, die sich in der Liturgie ‚materialisieren‘, vermögen den aufnehmenden *intellectus* zu durchdringen. Im inneren Sinneseindruck des Geistes sind diese ‚harmonisch‘, also rational ineinandergefügt und aufeinander bezogenen Stimmen, die *pulchritudo*, *formositas* [Schönheit] bewirken, erfahrbar als *harmonia suavis* [harmonischer Wohlklang], als *dulcedo* [anmutige Süße], wie Eriugena im eschatologischen Teil seines Hauptwerks *Periphyseon* festhält.¹¹ Das heißt: Durch Resonanz, den himmlisch-irdischen Widerhall, bildete sich eine religiöse Weltbeziehung. Um zur wahren Erkenntnis zu gelangen, musste der Inhalt der Botschaft auf seine gleichnishafte Bedeutung hin entschlüsselt und ausgelegt werden; erst durch

¹⁰ Klünker, Johannes Scotus Eriugena, S. 60/61. Weiter heißt es: *Vox altivoli volatilis, non aera corporeum vel aethera vel totius sensibilis mundi ambitum supervolantis, sed omnem theoriam, ultra omnia, quae sunt et quae non sunt, citivolis intimae theologiae pennis clarissimae superaeque contemplationis optutibus transcendentis* [Dies ist die Stimme [...] des geistigen Vogels, der mit den geschwinden Flügeln tiefster und geheimster Theologie und der Intuition hervorragendster und höchster Kontemplation jede Betrachtung übersteigt [...]]. Übersetzung gekürzt nach Bamford, Stimme des Adlers, S. 21.

¹¹ ‚Rational‘ bezieht sich hier auf die nur der *ratio* zugänglichen Verhältnisse (Proportionen) der Beziehungen. Diese inneren, intelligiblen Relationen sind für die sinnliche Erfahrung von welthafter Harmonie ebenso wie der Harmonie des *organicum melos* und seines Wohlklangs konstitutiv, sie ‚erscheinen‘ in dieser Dimension in einem gleichsam theophanen Sinne. Vgl. Beierwaltes, Harmonie-Gedanke, S. 13.

das Verfahren der Hermeneutik – des Verstehens von Zeichen, Symboliken, Texten, Bildern oder Klängen – wurde menschliche Weltorientierung möglich. In der Verknüpfung des biblischen Schöpfungsbegriffs mit der neuplatonischen Philosophie des göttlichen Einen und der antiken exegetischen Tradition schuf Eriugena die Voraussetzungen des mittelalterlichen kosmologischen Weltverständnisses, das sich im musikalischen Begriff der *harmonia* als eines in sich geordneten Zusammenhangs spiegelt.

Das Harmonie-Modell im philosophischen Denken der Antike



Abb. 2: Boethius († 525), daneben Pythagoras mit acht Glocken und Waage († ca. 480 v. Chr.), unten: Platon († 348/47 v. Chr.) und Nikomachos von Gerasa (2. Jahrhundert v. Chr.) mit Musikschriften. Boethius, *De institutione arithmetica* und *De institutione musica*, Cambridge, University Library, MS Ii.3.12, fol. 61v (12. Jahrhundert).

Die Anfänge dieser philosophisch untermauerten Anschauung, die auch die Musik betraf, finden sich in der Antike, als die Harmonie ein fundamentales Prinzip der Weltauffassung darstellte.¹² Die ersten großen Musiktheoretiker sind alle in einer Boethius-Handschrift des späten 12. Jahrhunderts aus der Bibliothek der zur gleichen Zeit neu erbauten Kathedrale von Canterbury in einer Miniatur vereinigt (siehe Abb. 2). Neben Boethius mit dem Monochord auf den Knien, der die Musiktheorie als Wissenschaft von den Zahlenverhältnissen etablierte, schlägt Pythagoras († ca. 480 v. Chr.) die acht Glocken der Tonleiter einer Oktave, die über seinem Kopf hängen. Der Entdecker der inneren proportionalen Gesetze dieser Kunst, auf die er empirisch über die Hörerfahrung von Harmonie und Disharmonie stieß, steht für den Ursprung der Musik schlechthin. Für ihn lagen die Geheimnisse der Musik in den Zahlen verborgen: „Die ganze Welt ist Harmonie und Zahl.“¹³ Die Legende wird von Guido von Arezzo um 1030 folgendermaßen nacherzählt:¹⁴

Cum Pythagoras quidam magnus philosophus forte iter ageret, ventum est ad fabricam in qua super unam incudem quinque mallei feriebant, quorum suavem concordiam miratus philosophus accessit primumque in manuum varietate sperans vim soni ac modulationis existere, mutavit malleos. Quo facto sua vis quemque secuta est. Subtracto itaque uno qui dissonus erat a caeteris alios ponderavit, mirumque in modum divino nutu primus XII, secundus IX, tertius VIII, quartus VI, nescio quibus ponderibus appendebat. Cognovit itaque in numerorum proportionem et collationem musicae versari scientiam.

[Als einst Pythagoras, ein großer Philosoph, seines Weges dahinging, kam er zu einer Schmiede, wo eben auf einem

¹² Vgl. Flotzinger, Harmonie, S. 67.

¹³ Flotzinger, Harmonie, S. 27. Vgl. zu den historischen Lebensumständen nach neuesten Forschungsergebnissen Riedweg, Pythagoras.

¹⁴ Guido von Arezzo, *Micrologus* (ed. Smits van Waesberghe), S. 229–233; Übersetzung: Schlecht, *Micrologus*, Cap. XX, S. 163f.

Amboss fünf Hämmer schmiedeten. Erstaunt über den Zusammenklang derselben trat der Philosoph ein. Da er anfangs die Ursache des Tones und seines Wohlklanges in dem Unterschied der Hände zu finden hoffte, ließ er die Hämmer wechseln. Nachdem dieses geschehen war, folgte auch jedem Hammer seine Wirkung. Er schied daher hierauf den misstönenden Hammer aus, und wog die übrigen. Wunderbarerweise betrug durch Gottes Fügung der erste 12, der andere 9, der dritte 8 und der vierte 6 Teile eines gewissen Gewichtes. Er erkannte daraus, dass die Wissenschaft der Musik in dem Verhältnisse und der Vergleichung der Zahlen bestehe.]

Nach dem Phänomen des Oktavischen, der Zahlengesetzmäßigkeit unter den Konsonanzen der Oktave (2:1), beweist Pythagoras auch das Verhältnis der Quinte (3:2) und der Quarte (4:3), die in der Oktave enthalten sind. Die Fundierung dieser Intervalle auf den Zahlen 1, 2, 3 und 4, deren Summe die ‚vollkommene‘ Zahl 10 ergibt, verleiht dieser ‚Vierheit‘ (*tetraktys*) den Charakter einer Art Weisheits- oder Weltformel, in der sich die Einheit des Mannigfaltigen spiegelt. Die Pythagoreer hatten erkannt, dass nicht nur die Gesetze der musikalischen Harmonie auf Zahlen beruhten, sie konnten auch zeigen, dass sie als die ersten Prinzipien der Natur mit allen Eigenschaften und Teilen des Himmels und der gesamten Weltordnung übereinstimmten.¹⁵

Unten rechts argumentiert der Neupythagoreer Nikomachos von Gerasa (2. Jahrhundert v. Chr.). Er vermittelte die pythagoreische Zahlentheorie wie das Wirken seines Vorgängers an die spätantike Arithmetik und Musiktheorie und bildete damit die Voraussetzung für Boethius, der von dessen Vorlagen eine lateinische Übersetzung verfertigte, welche die

¹⁵ Es war Aristoteles, der ihnen dies zuschrieb (*Metaphysik I*, 5.985b). Vgl. Flotzinger, *Harmonie*, S. 32. Zu den Pythagoreern vgl. auch Keil, *Dissonanz*, S. 137–146; zu den kosmologischen Vorstellungen von Pythagoras, Platon, Aristoteles und Ptolemaios auch Herrmann, *Harmonie*, S. 23–55.

Grundlage für die Tradierung ins Mittelalter bildete.¹⁶ Hier verweist er zurück auf Platon, der sich vielfach zur Musik und ihren mathematischen Grundlagen und deren kosmologischer Bedeutung geäußert hat. Nicht nur der Kreislauf der menschlichen Seele, sondern auch der Aufbau des Makrokosmos wird von Platon den ordnenden Prinzipien unterstellt, die in der (musikalischen) *harmonia* verkörpert sind. *Harmonia* meinte für ihn eine Kombination von Verschiedenem zu einer Einheit, die durch eine ästhetisch und ethisch zweckvoll-stimmige innere Ordnung und Trefflichkeit ausgezeichnet ist.¹⁷ Immer wieder betonte er die enge Verwobenheit des Schönsten mit dem Göttlichen, „denn von dem Schönsten unter allem Erschaffenen kann nur das Beste unter allem Denkbaren die Ursache sein.“¹⁸ Alle Musik, für ihn die Kunst der Musen, sei *harmonia*, eine abgestimmte Fügung aufeinanderfolgender höherer und tieferer Töne. Auch der Glaube an die ethische Kraft der Musik und ihre Wirkung in der Erziehung und in der Staatsordnung waren für ihn zentral, denn *harmonia* und *rhythmos* besäßen die Eigenschaft, „am tiefsten in das Innere der Seele einzudringen und sie am stärksten zu packen“,¹⁹ sei es im Positiven oder Negativen. Sein Einfluss auf die Kunstauffassung sollte für Jahrhunderte prägend werden.

Der Neuplatoniker Anicius Manlius Severinus Boethius (um 480–525) würdigte als erster in lateinischer Sprache die *ars musica* in ihrer Gesamtheit als eine der vier Wissenschaften des Quadriviums innerhalb der *artes liberales*, der Sieben freien Künste. Der unvollständig überlieferte Traktat *De institutione musica* wurde zu einem philosophisch begründeten, autoritativen theoretischen Lehrwerk, welches die mittelalterliche Rezeption

¹⁶ Vgl. Heilmann, Musiktheorie, S. 68–88. Gesichert ist die Übernahme der „Einführung in die Arithmetik“, ob Nikomachos eine Musiktheorie verfasst hat, lässt sich nicht rekonstruieren. Ein kurzes *Manuale harmonices* verweist auf eine Abhandlung zur Musik des Nikomachos, die verloren ist. Hingegen nimmt Boethius in den überlieferten 19 Kapiteln des V. Buches auf Ptolemaios' Harmonielehre Bezug.

¹⁷ Vgl. Sier, Platon, S. 128, 140.

¹⁸ Herrmann, Harmonie, S. 31.

¹⁹ Giannarás, Wachthaus, S. 167; vgl. auch Sier, Platon, S. 141.

ab dem 9. Jahrhundert bestimmen sollte. Ebenso wegweisend erwies sich seine im ersten Buch vorgenommene Einteilung der Musik in *musica mundana*, die Harmonie des Kosmos, *musica humana*, die den Zusammenhalt zwischen Geist und Körper garantiert, und *musica instrumentalis*, welche sich auf die real erklingende Musik auf Instrumenten bezieht. In seiner berühmtesten Schrift *Consolatio philosophiae* legte Boethius darüber hinaus insofern das Fundament zur mittelalterlichen Ästhetik, als er stets mit der Offenbarwerdung Gottes in der Herrlichkeit des Kosmos rechnet: Die Schönheit der Welt verweist auf die Urschönheit des einen Gottes, die sich in der Weltharmonie auslegt und offenbart.²⁰

Bereits Augustinus († 430) hatte das Verhältnis von Einheit und Sein dahingehend definiert, dass ‚Eines‘ oder ‚Einheit‘ Grund und Bedingung von Sein sei. Er sieht in der Präexistenz verborgener Zahlen die Ursache für den Zusammenhang des Lebens mit der reinen, unteilbaren Ewigkeit und verbindet ihn mit dem Schönheitsbegriff der *aequalitas numerosa*, der auf zahlengesetzlich konstituierter Gleichheit (*aequalitas*) beruht. Schönheit ist eine universale Grundstruktur des Seins, des einzelnen Seienden wie des ursprungschaften göttlichen Seins selbst. Wir bemerken sie an einer als schön empfundenen inneren und äußeren Gestalt, etwa aufgrund ihrer Symmetrien, Korrespondenzen oder ihrer inneren Bezüglichkeit. Wahrnehmbar sind die Zahlen als Konstituenten einer intelligiblen Struktur, die mit früher Wahrgenommenem abgeglichen und so erkannt wird. Die Zahl hat demnach nicht nur eine Erkenntnis ermöglichende Kraft, sondern bestimmt auch die ästhetische Wirkung. Die Zahl ist Gestalt-Prinzip, die im Schön-Erscheinenden ‚gefällt‘. Im Ton, in der Bewegung, in der sichtbaren Form ist sie der Grund von Gleichheit und Harmonie. Einheit ist das Maß der Schönheit (*omnis pulchritudinis forma uni-*

²⁰ Vgl. dazu von Balthasar, Herrlichkeit, S. 297. Der Grundsatz des Boethius lautete: *Omne enim quod est, idcirco est, quia unum est* [Alles, was ist, ist deshalb, weil es Eines ist.]. Vgl. Beierwaltes, Harmonie-Gedanke, S. 5.

tas), so das Resümee seiner Theorie, die er sich aus der platonisch-plotinischen Tradition produktiv anverwandelte und in den christlichen Kontext überführte.²¹

Göttliche Ordnung und Weltharmonie in Kirche und Musik des Mittelalters

Geprägt von Schönheit und Harmonie war auch die Idee des Gottesdienstes, des Kirchenraumes und der Liturgie. In der Feier der Messe, die den Abstand zwischen Vergangenheit und Gegenwart in einer zeitlosen Präsenz des Geschehens aufhebt, werden sämtliche Sinne mit angesprochen. Der Gläubige tritt ein in das Haus Gottes, ein Abglanz des himmlischen Jerusalem, und wird sofort umfungen von einer Atmosphäre, die geprägt ist von erhabener Musik, eindrucksvollen Malereien, den feierlichen Messgewändern, gemessenen Gebärden und Wohlgerüchen, die im Höhepunkt der Eucharistie, der sakralen Schau gipfelt. Die liturgische Musik stellte die unmittelbare, kosmologisch fundierte Verbindung zu Gott selbst dar, weil himmlische und irdische Ordnung sowie Liturgie sich entsprechen. Der Vollzug im gemeinsamen, einträchtigen Gesang bildete die Voraussetzung für den christlichen Ritus, in dem der liturgische Gesang als Lobopfer Gottes (*sacrificium laudis*) dargebracht wird. Der freirhythmische, gleichsam zeitenthoben verklingende gregorianische Choral des Frühmittelalters galt nicht als ‚Komposition‘ im neuzeitlichen Verständnis, sondern als ein Einstimmen in den präformierten und immer schon ‚vorhandenen‘ Gesang der Engel. Er war auf das Einwirken Gottes zurückzuführen und verband als Medium den Menschen mit dem Himmel und dadurch mit Gott. Diese göttlichen Gesänge bildeten zusammen mit den rezitierten Texten die Basis des schriftgebundenen Kults, in dem im Ablauf des Kirchenjahres rememorativ die Historia Christi wie die Heilszeiten von der Schöpfung bis zum Jüngsten Gericht rituell nachgestaltet wurden.

²¹ Beierwaltes, *Aequalitas*, S. 146.



Abb. 3: *Cantate Dominum canticum novum* – „Singet dem Herrn ein neues Lied“ (Ps 96/97). Pariser Psalter, Köln, Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Cod. 7, fol. 93v (um 1415–1420).

Bis hinein in die Gestik der Sänger findet sich das Ideal der *unitas* im *cultus unius Dei* wieder: *In Ecclesia omnes vnanimiter cantare debemus simul et legere* lautete eine häufig so oder ähnlich formulierte Vorgabe, die bedeutete, dass der Gesang der Kirche – wie in zahlreichen Bildwerken belegt (siehe z. B. Abb. 3) – einträchtig, ja innig verbunden vollzogen werden soll und deshalb häufig durch Handzeichen synchronisiert wurde.

Für Isidor von Sevilla entspringt in der Rhythmisierung der *harmonica musica* der klingende Ton der Sänger aus einer Bewegung von Geist und Körper, aus welchem Musik zusammengefügt wird, die beim Menschen ‚Stimme‘ (*vox*) genannt werde.²² Schon im Hinblick auf die Qualitäten der Musik hatte er bemerkt, dass sie die Affekte bewege und die Sinne in verschiedene Zustände versetze; eine Huldigung an die allumfassende Wirkmacht dieser Disziplin. Der Rhythmus der Melodiegestaltung spielt nicht nur eine koordinierende Rolle bezüglich Phrasierungen, Atempausen oder Stimmeinsätzen, er bestimmt den gesamten Ablauf des Ritus, der in seinen Ausdrucksgesten oder Prozessionen ‚Bewegung schlecht-hin‘ darstellt. Im rhythmisch ausagierten kollektiven Akt werden Aufmerksamkeit und Intention einander angeglichen; vereint im heiligen Spiel des Gotteslobes tritt die religiöse Gemeinschaft als solche überhaupt erst sicht- und hörbar in Erscheinung. Musik als bewegte und bewegende Zeitkunst verkörpert insofern zugleich ein In-Bewegung-Setzen, Eintauchen oder Einschwingen in den einigenden Rhythmus. In der Kommunikation mit dem Göttlichen kann sie jedoch auch eine Loslösung vom Körper, ein Schweben, ja eine Befreiung provozieren, was in einem höheren Sinn als Erlösung erlebt werden kann.

Religiöser Kult und Musik als klanglich geformter Ausdruck der Sprache waren in der Tat seit jeher eng verbunden, denn die menschliche Stimme als Bedeutung tragende, beseelte Stimme ist es, die den Logos, das göttliche Wort, im performativen Akt zur Wirkung bringt. Es braucht zwangsläufig die ästhetische Ausgestaltung des Ritus, damit Transzendenz – jenes Unaussprechliche in der Begegnung mit dem Göttlichen – erfahrbar wird. Im Ritus wird der Übergang von der profanen zur mythischen oder heiligen Sphäre geregelt, erst dadurch wird das Heilige zur Wirklichkeit. Mit Hilfe der Riten kann der religiöse Mensch auch von der gewöhnlichen zeitlichen Dauer in die ‚heilige Zeit‘ wechseln, die im

²² Vgl. Isidor, *Etymologiae* (ed. Migne), Buch 3, Cap. XX (*De quatuor disciplinis mathematicis, De musica: Haec ex animo et corpore motum facit, et ex motu sonum, ex quo colligitur Musica, quae in homine vox appellatur*) und Cap. XVII (*Musica movet affectus, provocat in diversum habitum sensus*); PL 82, Sp. 164–170.

religiösen Fest gegenwärtig wird.²³ Auf die grundlegende Einsicht, dass die europäische Kunstmusik tief in mythischer Welterfahrung verwurzelt ist, hat der Philosoph Georg Picht aufmerksam gemacht: Diese orientierte sich nicht primär an der distanzierenden Wahrnehmung des Sehens, sondern an der Wahrnehmung jener unsichtbaren Sphäre, die sich im Akt des Hörens öffnet; der Raum des Unsichtbaren, der latenten göttlichen Mächte, wird als Klangraum erfahren.²⁴ Durch die diaphane Lichteinwirkung der gotischen Glasfenster kann die visuelle jedoch auch mit der auditiven Ebene verschmelzen und zu einem multimedialen Erleben führen, etwa in der Betrachtung der leuchtenden Rosette von Sens (siehe Abb. 4), bei der sich in der Imagination des himmlischen Konzerts mit unzähligen Engeln innere Klangbilder mit den von außen ans Ohr dringenden Klängen der liturgischen Gesänge verbinden, um die Gläubigen ins mehrdimensionale raumzeitliche Geschehen eintauchen zu lassen.

Mit dem Beginn der europäischen Kunstentwicklung verlagert sich das Augenmerk auf einstimmige Gesangsformen wie sogenannte Tropen oder Sequenzen, die aus Bausteinen des seit dem 9. Jahrhundert parallel verschriftlichten gregorianischen Gesangs entstanden und an ganz bestimmten Stellen der Liturgie eingefügt wurden. Es handelte sich um eigens ausgedachte, neu gestaltete Kompositionen – *com-positio*, eigentlich das nach bestimmten Formgesetzen aus Einzelteilen Zusammengefügte –, die dem Anspruch von ausgewogenen Proportionen zu genügen hatten.²⁵ Der Psalm 96 (97) *Cantate Dominum canticum novum* (Singet dem Herrn ein neues Lied) schien wie ein Aufruf zu wirken, das Gotteslob noch schöner, noch eindringlicher zu verkünden: „Singet dem Herrn, alle Welt! Singet dem Herrn und lobet seinen Namen, verkündet von Tag zu

²³ Vgl. Eliade, *Das Heilige*, S. 63–66.

²⁴ Vgl. Picht, *Kunst*, S. 466–469.

²⁵ Zur allgemeinen Problematik von Komponieren und Autorschaft im Mittelalter vgl. Haug, *Beginn*.



Abb. 4: Sens, Kathedrale Saint Étienne. Nordrosette mit musizierenden Engeln auf verschiedensten Instrumenten, imaginierte himmlische Musik im Klangraum der Kathedrale (Detail).

Tag sein Heil!“ Und so stand an diesem Neuanfang vor dem Hintergrund der karolingischen Reformen dann auch ein unbotmäßiger Akt der Selbstermächtigung junger Klostermusiker wie der namentlich bekannten Mönche Tuotilo und Notker von St. Gallen, die lange, auf einer Silbe gesungene Melismen mit poetischen Texten unterlegten. Den Tropus als textliche oder textlich-musikalische Erweiterung liturgischer Gesänge hat Tuotilo zur ersten Hochblüte gebracht, die aus dem Alleluia hervorgehende Sequenz wurde von Notker – teilweise gleich mit neuen Melodien versehen – als eigenständige Gattung etabliert, was in den Augen der Kir-

che einen ungeheuerlichen Eingriff in den gottgegebenen Gesang darstellte.²⁶ In der Schriftform gewann diese neuauflühende, kreative Musikultur eine bleibende Gestalt, durch welche diese Dichter-Komponisten ihren individuellen Beitrag produktiv zur Geltung bringen und der gegenüber sich die Nachgeborenen nachahmend oder kritisch verhalten konnten.

Ihre Handlungsweise war in Anlehnung an Gregor den Großen mit dem Gedanken der göttlichen Inspiration durch den Heiligen Geist legitimiert und in der Denkweise der Zeit mit der Exegese und der Ausschmückung des geistig-symbolischen Gehaltes der Liturgie begründet. *Que autem Tuotilo dictaverat, singularis et agnoscibilis melodie sunt* – „Was Tuotilo schuf, war von einzigartiger und unverkennbarer Tongestaltung“,²⁷ schreibt Ekkehart IV. in seiner Klosterchronik *Casus sancti Galli* aus der Zeit um 1040 und hebt damit seine künstlerische Eigenständigkeit hervor, die ästhetisch beurteilt werden konnte – ein für diese Zeit erstaunliches Diktum. Zum herausragenden Dichter-Musiker Notker Balbulus wird beim Eintrag seines Todes am 6. April 912 im Nekrolog der Abtei nachträglich vermerkt: *Magister Notkerus, qui composuit [!] sequentias*. Sie sind als originäre Artefakte zu qualifizieren, die den Eindruck eines endgültig festgelegten, ästhetischen und in sich stimmigen Ganzen vermitteln. Dieser später hinzugefügte Hinweis ruft schlaglichtartig die Bedeutung seines Hymnenbuches (*liber ymnorum*) in einer Formulierung

²⁶ Die Kirche hatte schon in der Synode von Meaux (845) neukomponierte Ergänzungen der sanktionierten Liturgie als eigenmächtige Vermehrung des Verbürgten, als Verletzung ihres göttlichen Charakters, ihrer durch Gregor beglaubigten himmlischen Abkunft erkannt und verurteilt: „Wegen der ganz unverzeihlichen Schlechtigkeit mancher Leute, die aus Freude am Neumodischen die reinen, alten Bräuche ohne Scheu mit ihren Erfindungen verfälschen und aufputzen, bestimmen wir, dass kein Kleriker und kein Mönch sich vermisse, im Hymnus der Engel, das heißt im *Ehre sei Gott in der Höhe* und in den *sequentiae*, die gewöhnlich im Alleluia feierlich gesungen werden, irgendwelche Fügungen, die man Prosen nennt, oder irgendwelche Dichtungen hinzuzufügen, einzuschieben, aufzusagen, insgeheim zu murmeln oder laut zu singen.“ Zitiert in Bruggisser-Lanker, Gregor, S. 246f.; vgl. auch Bruggisser-Lanker, Notker, S. 14–19.

²⁷ Ekkehard IV., *Casus* (ed. Haefele), S. 104f.

ins Bewusstsein, die schlichter nicht sein könnte, doch eine Signalwirkung hatte, welche gleichzeitig mit dem Beginn schriftlich erhaltener Aufzeichnungen von Musik die Anfänge des ‚Komponierens‘ oder dessen, was wir darunter verstehen, anzukündigen scheint. Die Legitimierung des Schaffensaktes durch die göttliche Inspiration als letztlich nicht mehr zu begründendes, innerweltlich transzendierendes Moment trug in sich aber auch bereits den Keim der weiteren Entfaltung des Schöpferischen: Komposition wurde durch Jahrhunderte als divinatorischer Akt, Kunst als Epiphanie des Lichts und ewiger Wahrheiten verstanden.

In der frühen mehrstimmigen Musik, in der man durch Umspielung des vorgegebenen linearen *cantus* zunächst improvisatorisch eine weitere Form des Schmucks erprobte, eröffnete sich durch die entstehenden permanenten Klangwechsel ein eigener musikalischer Klangraum. Dabei wurde vor allem an entscheidenden Stellen streng auf die erlaubten konsonanten Zusammenklänge (Oktave, Quarte, Quinte) geachtet. Sie sind nach Guido von Arezzo für die Verbindung von Stimmen geeignet und stimmen in natürlicher Konkordanz zusammen (*naturali concordia consonare*). Die Begriffe *consonantia* oder (griechisch) *symphonia* galten gemeinhin für jede lineare Gesangsart, zusammen mit *concordantia* beziehen sich alle drei auf perfekte simultane Zusammenklänge in der konkreten musikalischen Wirklichkeit.²⁸ Ab ca. 1100 präsentierten sich die neuartigen artifiziellen, zwei- bis schließlich vierstimmigen Organumsätze im zeitlichen Ablauf einerseits als ein Geflecht aufeinander bezogener bewegter Einzelstimmen, andererseits durch ihr Zusammenklingen als ein in sich kunstvoll strukturierter kleiner musikalischer Kosmos, dessen kompositorische Formen stets verfeinert wurden. Zu ihren bekanntesten Vertretern gehörten Leonin († 1201) oder Perotin († 1246) an der Kathedrale Notre-Dame in Paris um 1200, einer urban geprägten wirtschaftlich-politischen Metropole, die auch zum Zentrum der europäischen Kunstentwicklung avancieren sollte.²⁹ Königtum, lokale Aristo-

²⁸ Vgl. Flotzinger, Harmonie, S. 133–136; Walter, Grundlagen, S. 276–283.

²⁹ Vgl. Walter, Grundlagen, S. 297.

kratie, Kaufmannschaft und universitäre Bildungselite beförderten nicht nur eine Ausdifferenzierung der musikalischen Lebenswelten, sondern auch den Aufstieg einer weltlichen, künstlerisch ambitionierten Musik in der Landessprache (*musica vulgaris*), die Herausbildung verschiedener Stilhöhen und Gattungen, die Professionalisierung der Musiker: wesentliche Voraussetzungen, welche die breite Entfaltung einer strukturell durchkomponierten polyphonen Musik (*musica composita*) stimulierten.³⁰ Das Augenmerk richtete sich nicht mehr auf kosmische Zusammenhänge – *musica mundana* und *musica humana* seien gemäß aristotelischer Kosmologie keine Musik (so Johannes de Grocheo um 1300) –, sondern der Blick wandte sich der *harmonia* als Konzept empirischer Klanglichkeit zu.³¹ Musik wurde in einem spezifischeren Sinne als bisher zu einer *ars*, das heißt, sie wurde neben der theoretischen *scientia* in verstärktem Maße als anwendungsorientierte Kunst aufgefasst.

Entsprechende umwälzende Innovationen brachte die *Ars nova*, ein Terminus, mit dem in der Musikhistoriographie die Epoche der französischen Musik des 14. Jahrhunderts umrissen wird. Markant war der Wandel der Zeitvorstellung: Die Pest veränderte die bewusste Wahrnehmung der eigenen Lebenszeit, den Zeitbegriff überhaupt in tiefgreifendem Maße. Bereits nach 1300 wurde im Zuge des aufstrebenden Handels in vielen Städten die mechanische Räderuhr eingeführt, die von Rathaus- und Kirchtürmen, die schon früh mit Glockenspielen versehen wurden, das Vergehen der stets gleich langen einzelnen Stunden erlebbar machte und mithin als überall hörbarer Zeitgeber das Leben rhythmisierte. Neue Formen der Zeitgestaltung ergaben sich auch in der Mensuralmusik durch verfeinerte Verfahren der rhythmischen Differenzierung, ein

³⁰ Vgl. Kaden, Stadt. Nachdem bereits die Domschule rund um Notre-Dame viele gelehrte Köpfe angezogen hatte, wurde um 1200 die Pariser Universität gegründet und 1215 vom Papst anerkannt. Keine Geringeren als Albertus Magnus, Bonaventura oder Thomas von Aquin befruchteten im 13. Jahrhundert das intellektuelle Leben.

³¹ Der genaue Wortlaut der ausführlichen Passage findet sich bei Fladt, Musikauffassung, S. 170–173. Musik sei ein wahrnehmbares, dem Ohr zugeordnetes Sinnending, dessen physikalische Voraussetzungen gegeben sein müssten, was bei den Planeten nicht der Fall sei. Die Existenz der Musik der Engel hingegen leugnet er nicht.

Schritt, der die Zeit der *ratio* des Komponisten unterwarf und ihm weit mehr satztechnische Möglichkeiten in der polyphonen Musik eröffnete. 1325 hatte Marchettus von Padua die *colores ad pulchritudinem consonantiarum* in der Musik mit den *colores rhetorici ad pulchritudinem sententiarum* in der Grammatik verglichen, das heißt, dass die Musik eine Art Sprache sei und daher rhetorischen Gesetzen zu folgen habe, um durch die Farbwirkungen der Zusammenklänge den gewollten Textausdruck zu erreichen. Und im Vortrag der Gesänge war schon die Modalrhythmik der Notre-Dame-Schule den Längen und Kürzen der Versmaße gefolgt, um einen sprachgerechten deklamatorischen Fluss zu erreichen. Die Mensuren der Ars nova wurden noch erheblich differenzierter, es waren nun neben den perfekten dreiteiligen auch imperfekte zweiteilige Mensuren erlaubt.³² In der Gattung der mehrtextigen Motette, die seit den 1320er Jahren durch ihre hochkomplexe Konstruktion der Isorhythmie beeindruckte, konnte sich die ausgefeilte Satzkunst in der intertextuellen Umsetzung zweier Texte voll entfalten. Sie wurde zum artistischen Spielfeld, auf dem sich eine künstlerisch tätige Elite gerade in Pestzeiten eine exklusive, sublimierte Symbolwelt erschuf. Als musterhafte, proportional durchdachte harmonisch-rhythmische Struktur, welche durch den *artifex* nach den Regeln der Kunst (*canones universales artis musicae*) geformt wird, erlaubte sie die je individuelle kunstreiche Ausgestaltung menschlicher Befindlichkeiten und Anliegen in ästhetischer Schönheit, um sich als selbstbewusste Kunst von einfachen, kunstlosen Gesängen abzugrenzen.

Grocheo begriff *compositio* in seiner *Ars musicae* im Geiste des aristotelischen Prozessmodells als sukzessives Zusammensetzen einzelner Stimmen zum mehrstimmigen Artefakt nach vorgegebenen Zusammenklangs- und Fortschreitungsregeln (*principia musicalia*) – analog dem Hausbau so, dass der Tenor das Fundament darstellt. Seine Auffassung war, dass das Werk als eine mehrdimensional konzipierte musikalische

³² Vgl. Krones, Klang-Rede, S. 24.



Abb. 5: Guillaume de Machaut (rechts) mit *Nature* und ihren Kindern *Sens*, *Rétorique* und *Musique*, im Prolog zu *La Fonteinne Amoureuse* (um 1372). Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. français 1584, fol. Er (1371–77), Detail.

Form zuerst im Geiste des Komponisten Gestalt annimmt, hervorgebracht durch wahre Vernunft. Das künstlerische Vermögen wird als verinnerlichte natürliche Anlage verstanden, die dem Vermögen der Seele angeglichen ist. Auch die Genese eines Kunstwerks (*opus*) wird in seiner Erzeugung den Gebilden der Natur verglichen: Es betrifft die Zurichtung der Texte und die formale Gestaltung des Gesangs im je richtigen Verhältnis (*proportionalis formae*) gemäß den Forderungen des Textes. Guillaume de Machaut (um 1300–1377) hat in diesem Sinne sein künstlerisches Credo, in ein allegorisch-fiktives Gespräch mit der personifizierten *Nature* gekleidet, rückblickend im Prolog zu seinem Werk *La Fon-*

teinne Amoureuse artikuliert (siehe Abb. 5): Sie, die alles formt, vertraut ihm, der mit Talent und Inspiration begabt ist, ihre Kinder an, die ihm dazu das praktische Wissen vermitteln. Ihre Namen sind *Sens*, *Rétorique* und *Musique*. Während *Rétorique* dafür verantwortlich ist, alles in Metrum und Reim zu fassen, und *Musique* ihm verschiedene verlockende Gesänge eingibt, bildet *Sens*, der über alles herrscht, seine Geistesschärfe und Imaginationskraft, um alles in die Ordnung und Harmonie zu bringen, die er möchte. Das Erschaffen von Poesie und Musik, und eben nur in der Einheit beider, wird programmatisch dem göttlichen Schöpfungsprinzip als solchem anverwandelt. Dem Dichter-Komponisten, den der Akt des Erzeugens zu höchstem künstlerischem und ethischem Anspruch verpflichtet, kommt entsprechende Dignität und Autorität zu. Machaut ließ seine Werke unter eigener Aufsicht kopieren, sie sind im Medium des Buches planvoll für spätere Zeiten angelegt. Die ins Jenseits weisende himmlische Musik des gregorianischen Chorals, der den Tenor bildete, verlieh dieser irdischen, ephemeren Musik ihre ewige Beglaubigung. In ihrer neuen Werkhaftigkeit, welche dem menschlichen Dasein Ausdruck gab, ja die Vergänglichkeit in sie hereinholte, spiegelt sich indes auch ein Stück gestaltete Zeit, die in ihr damit aufgehoben war.³³

Harmonia caelestis und die Semantisierung musikalischer Strukturen in der Renaissance

Vieles von dem, was sich beim späten Machaut ankündigte, wurde ab ca. 1430 durch eine zunehmend geglättete Melodieführung und neue Formen der Affektivität erweitert, die zur Konstituierung einer bewegenden emotionalen Matrix führte. Das grundlegend Neue zeigt sich in der bewussten Affektdarstellung und Affektsteuerung, durch die sich ein Resonanz- oder Affektraum eröffnet, in den sich der Hörer eingebettet erlebt. Es bildeten sich musikalisch-rhetorische Figuren aus, die bestimmte Affektlagen des Textes oder einzelner Worte aufnahmen. Deren Emotionsgehalt wird bis heute im europäischen Kulturkontext erkannt und ver-

³³ Zu Machaut vgl. Bruggisser-Lanker, Musik, S. 260–266 (mit Literaturhinweisen).

standen.³⁴ Zum Ausdruck kommen sie vorwiegend im Kontext von Leid, Schmerz und Melancholie, die gleichwohl in der hoffnungsvollen christlichen Heilsvorstellung aufgehoben sind. Von Josquin Desprez zum Beispiel ist eine Nänie *Nymphes des bois* zum Gedenken an seinen Lehrer Johannes Ockeghem († 1497) erhalten, eine von tiefer Trauer erfüllte Totenklage, in die er auch Komponistenkollegen einbezog. Sie ist gespickt mit Trauersymbolen, die für die Sänger teilweise bereits auf den ersten Blick deutlich wurden: die schwarze Notation, die Anweisung der Devise, dass alles einen halben Ton tiefer gesungen werden müsse ([p]renes undemy ton plus bas), die bekannte Choralmelodie im Tenor, die der fünfstimmigen französischen Motetten-Chanson zugrunde liegt: *Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis* – der sicherlich allen Zuhörern bekannte Introitus der Totenmesse. Aber Symbolfunktion haben auch andere versteckte Verweise wie das Zitat von Ockeghems Anfangsmotiv aus der Missa *Cuiusvis toni*. Es sind dies alles semiotische Zeichen, die nur innerhalb eines sozialen Kontexts, hier unter den Musikern und den Kennern der klassischen Vokalpolyphonie, verständlich wurden. Nicolas Gombert wiederum schrieb – sich in bewundernder Aemulatio darauf beziehend – eine Monodia zum Tode von Josquin, dem *princeps musicae* seiner Zeit, der wohl 1521 verstorben war und dessen Schüler er gewesen sein dürfte. In dieser lateinischen Trauermotette *Musae Iovis* von 1545 findet sich im Tenor ein Gesang aus dem Totenoffizium: *Circumdederunt me gemitus mortis* (Antiphon zum Invitatorium der Matutin). Als Hommage an Josquin übernimmt er die ersten vier Töne aus dessen Totenklage für Ockeghem. Häufig fallende Linien (auf *occidit*) verweisen auf tiefe Trauer. Es ist ein dicht gewobenes Stimmengeflecht von sechs Stimmen in dunkel timbrierter phrygischer Tonart, das in seinem pausenlosen harmonischen Fließen in berückender Schönheit melancholische

³⁴ Vgl. dazu grundsätzlich Bruggisser-Lanker, Sakralisierung, S. 203–206.

Zeitlosigkeit suggeriert. Auch Gombert verwendete schmerzliche Dissonanzen, die gemäß Kontrapunktlehre jedoch immer regelgerecht aufgelöst werden.

Dass purer Schönklang in vollkommenen Konsonanzen notabene nur Langeweile verbreiten würde, hat Baldassare Castiglione in seinem *Hofmann* angesprochen: Es sei ein großer Fehler,³⁵

zwei vollkommene Konsonanzen aufeinander folgen zu lassen. Unser Ohr selbst verabscheut es, und hört lieber eine Sekunde oder eine Septime, die an sich hart und unerträglich klingen; denn ein langes Beharren im Wohlklang sättigt, und die Harmonie wird zur Ziererei, die man durch Einstreuen von unvollkommenen Akkorden vermeidet. Damit bezweckt man, unser Ohr gespannter und aufmerksamer auf das Vergnügen vollkommener Wohlklänge zu machen; und wir empfinden nach dem Missklang der Sekunde und Septime, der einer Art Nachlässigkeit gleicht, die reinen Töne wieder mit größerer Freude.

Auch die Musik eines Bach oder Mozart wäre ohne ein gewisses Maß an geistvoll ironischer ‚Unordnung‘, also kleiner Abweichungen vom satztechnischen und formalen Regelwerk, nicht so exzeptionell und einzigartig, da dem ‚wahren‘ Künstler das letztlich Unverfügbare seines Werks, das die symbolhafte Realisation einer höheren Idee darstellt, stets bewusst sein muss; ansonsten droht es den zauberischen Reiz zu verlieren und als pure gekünstelte Form zu erstarren.³⁶

Die Semantik der Emotionen, die als Bewegungen der Seele (*passiones vel affectiones animae*) aufgefasst wurden, aber auch die in den Texten verborgene Symbolik fließen in die Kompositionen ein und bilden in der Konstruktion der kontrapunktischen Verläufe das tragende Gerüst. Das

³⁵ Castiglione, Hofmann, I, 28, S. 38.

³⁶ Vgl. Liessmann, Philosophie, S. 52, basierend auf Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780–1819) und dessen Vorlesungen über Ästhetik.

Hören als rezeptionsästhetische Kategorie wird nach Marsilio Ficino (1433–1499) zum entscheidenden Kriterium, das er mit dem Verlangen des Gehörs nach dem angenehmen Schönklang begründet, denn dieses sehne sich nach Einheit, die mit dem Vielen harmoniert und in den entsprechenden Proportionen komponiert sei, in welcher die Vielfalt der Töne sowohl in der Form wie im Zusammenklang perfekt zur Übereinstimmung gebracht sind.³⁷ Den größten Wert misst Ficino dabei nicht mehr den im Mittelalter üblichen perfekten Konsonanzen Quarte (4:3), Quinte (3:2) und Oktave (2:1) zu, neben Quinte und Oktave bevorzugt er die angenehm ins Ohr fallende Terz; die Trias erinnert ihn an die drei Grazien – Inbegriff von Schönheit, Liebreiz und harmonischer Ausgewogenheit (*concininitas*).³⁸ Diese vom Dreiklang geprägte Klanglichkeit fand stets tiefgreifenderen Eingang in die mehrstimmige Musik, deren Stimmenzahl sich zudem laufend erhöhen sollte. Nicht nur das Werk Ficanos, der die nach dem Fall Konstantinopels nach Italien gelangten antiken griechischen Schriften Platons übersetzte und in die *Theologia platonica* überführte, auch die Beispiele von Josquin und Gombert zeigen, wie die Antikenrezeption zu synkretistischen Formen von christlichem und griechischem Welt- und Götterbild führte, in denen mythische und biblisch-liturgische Sphären auf außergewöhnliche und manchmal seltsame Weise oszillierten und sich gegenseitig befruchteten.

Die poetische Dimension vor allem der weltlichen Gesangkunst erfuhr in der Renaissance mit dem antiken Mythos von Orpheus, der bedeutsamsten Identifikationsfigur für künstlerisches Schöpfungstum, denn auch eine markante Aufwertung. Orpheus, in dessen Gestalt Musik und Dichtung, Weisheit, Prophetie und theologisches Wissen eins geworden sind, wurde in Anknüpfung an platonisch-neuplatonisches Denken ein Grad von historischer Realität zuteil, wie dies keinem der anderen mythischen Heroen widerfuhr. Der orphische Gesang zur Lyra bzw. der Laute

³⁷ Vgl. Voss, Ficino, S. 183.

³⁸ Zu den Harmonieregeln zwischen den Tönen (*ex quo harmoniae composito et suavitatis nascitur*) vgl. Ficino, Über die Liebe, S. 86–89. Zu den drei Grazien Leitgeb, Tochter des Lichts, S. 16f., 22f. und 81–88.

(*antiquum ad Orphicam lyram carminum cantum*) als Ort des Erscheinens der Wahrheit wird als Ort ihres Erklingens und Verklingens zugleich zum Symbol der Entgrenzung, der Transzendenz, und rückt damit in eine höhere, die Wirklichkeit aufhebende geistige Sphäre. In der Poesie dieser heidnischen Dichter-Seher fand sich ebenso ererbtes Wissen aus den Tiefen der Vergangenheit, die man übernatürlichen Mächten zuschrieb; von ihnen konnte man in unvergleichlich reicher musikalisch-dichterischer Sprache Subtilitäten erfahren, die sich auf christliche Gegenstände übertragen ließen.³⁹

In der Musikanschauung Marsilio Ficinos entsprachen die in ihrer metaphysischen Dimension durchdachten Kompositionen – für ihn die ‚wahre‘ Musik – einer Manifestation der *harmonia caelestis*:⁴⁰

Nonnulli vero graviore quodam firmiore iudicio divinam ac celestem harmoniam imitantes inanime rationis sensum notionisque in versuum pedes ac numeros digerunt. Hi vero sunt qui divino afflato spiritu gravissima quedam ac preclarissima carmina ore, ut aiunt rotundo prorsus effundunt.

[Einige [Menschen bzw. Musiker] mit eindringenderem Urteilsvermögen bilden die göttliche und himmlische Harmonie nach, den verborgenen Sinn ihrer tiefsten Bedeutung und Sinngebung, ordnen Maße und Rhythmen (*numeros*); sie sind es, die, vom Anhauch des göttlichen Geistes (*divino spiritu*) getroffen, wahrhaft ernste und herrliche Klänge hervorbringen.]

³⁹ Vgl. Bruggisser-Lanker, Musik, S. 304–306 und 333–341, vor allem S. 334.

⁴⁰ *De divino furore*, Brief an Pellegrino Allio 1457 (*Lettere I*, S. 19–28, hier: S. 25). Die Inspiration wird nun nicht mehr mit dem Hl. Geist, sondern im platonischen Sinne mit dem *spiritus* begründet. Ausleger Platons unterschieden nach Ficino zwei Arten der göttlichen Musik: Die eine existiert im ewigen Geiste Gottes, die andere in der Ordnung und den Bewegungen der Himmelskörper und Himmelssphären.

Diese führten durch ihre wunderbare Wirkung die Seelen dahin, sich zu den höchsten Himmelsphären hinaufzuschwingen, wo sie – von allen irdischen Bindungen losgelöst – sich ihrer eigentlichen Bestimmung gemäß der Kontemplation Gottes hingeben.⁴¹

Mit ähnlicher rhetorischer Emphase greift der Komponist Johannes Ciconia (um 1370/75–1412) in der *Praefatio* seines musiktheoretischen Werks *Nova musica* mit Verweis auf ältere Autoren das antike Weltbild nochmals auf:⁴²

Magnitudo musice capit omne quod vivit et quod non vivit. Item: Mundus est universitas que constat ex celo et terra, et musica capit omnia que in celo sunt et in terra. [...] Magnitudo musice est in omnibus que in sonis et numeris vel que in mensuris et in quantitativis consistunt. Item: Magnitudo musice est in celi motu, vel que in terra et mari moventur. Ysidorus: Sine musica nulla disciplina potest esse perfecta. Nichil enim sine illa. Nam et mundus sub armonia sono fertur esse compositus, et celum sub armonie modulatione revolvitur.

[Die Dimension der Musik umfasst alles, was lebt und was nicht lebt, und da die Welt aus der Gesamtheit von Himmel und Erde besteht, umfasst die Musik alles, was im Himmel und auf Erden sich findet. Ihre Größe beruht auf allem, was aus Tönen, [zahlhaften] Rhythmen und Messuren und überhaupt aus Quantitäten besteht. Sie [ihre Proportionen] stecken in der Bewegung des Himmels, und sie ist das Maß dessen, was auf Erden wie im Meer bewegt wird. [...]. Denn

⁴¹ *Per aures vero concentus quosdam numerosque suavissimos animus haurit, hisque imaginibus admonetur atque excitatur ad divinam musicam acriori quodam mentis et intimo sensu considerandum* (Lettere I, S. 24). „Durch den Sinn des Gehörs aber nimmt die Seele wundersame Harmonien und Rhythmen auf, und durch diese Ebenbilder wird sie gemahnt und erregt zur göttlichen Musik, sie in tieferem, geistigen Sinn zu betrachten und zu verstehen.“ (Pfrogner, Musik, S. 144f.).

⁴² Ciconia, *Nova Musica*, S. 42f.

der Kosmos ist (wie es heißt) nach dem Klang der Harmonie geschaffen worden, wie der Himmel sich unter der Harmonie ihrer Modulation dreht.]

An der Schwelle zur Neuzeit: Die Entstehung des europäischen Kunstbegriffs

Die Grundlagen eines europäischen Kunstbegriffs von höchstem Anspruch waren am Ende des Mittelalters in ihren substantiellen Parametern definiert, die sich von nun an einzig in der Gewichtung bezüglich ihrer Erscheinungsform verändern sollten. Analog zu den bildenden Künsten lässt sich auch im Hinblick auf die Musik das Herauswachsen einer als zunehmend selbstreferentiell verstandenen Kunst aus ihren rituellen Kontexten konstatieren, obwohl sie in vielfältiger Weise mit ihnen verbunden bleibt. Tatsächlich übernahm sie selbst Funktionen der Religion, da sie den Transzendenzbezug beibehielt: Die Semantisierung in der Kompositionskunst der franko-flämischen Meister ließ die Musik selbst zum Bedeutungsträger werden, welche den verhüllten, tiefsten geistigen Sinn der Texte zum Ausdruck brachte. Der anfänglich rein spekulative Musikbegriff wurde ausgeweitet hin zu einer poetologischen, einer empirisch auf die sinnliche Wahrnehmung ausgerichteten Produktions- und Wirkungsästhetik, die sich als eine *musica poetica* manifestierte, welche sich in süßer klanglicher Schönheit (*dulcedo concordantiarum*) und in formvollendetem Ebenmaß präsentierte. Es liegt dies nicht allein an der vielbeschworenen Rhetorisierung der Musik, die gemeinhin mit der Übernahme klassischer rhetorischer Stilmittel als schmückende *colores rhetorici* begründet wird, denn Poiesis meinte viel mehr, sie berührte die Kategorie des Schöpferischen, die in Analogie gesetzt wurde

zur Kategorie der göttlichen Schöpfung, die eine religiöse Grundkategorie war. Bei Nicolaus Cusanus ist das folgendermaßen formuliert:⁴³

Nam sicut deus est creator entium realium et naturalium formarum, ita homo rationalium entium et formarum artificialium, quae non sunt nisi sui intellectus similitudines sicut creaturae dei divini intellectus similitudines. Ideo homo habet intellectum, qui est similitudo divini intellectus in creando.

[Denn so wie Gott der Schöpfer der wirklichen Seienden und der natürlichen Formen ist, ist der Mensch der Schöpfer der Verstandesdinge und der künstlichen Formen. Diese sind nichts anderes als Ähnlichkeiten seines Denkens so wie die Geschöpfe Gottes Ähnlichkeiten des göttlichen Denkens sind. Demgemäß besteht die Vernunft des Menschen, die eine Ähnlichkeit der göttlichen ist, im schöpferischen Tun.]

Bezüglich ihrer hohen Geltung, den mannigfaltigen Ausdrucksmöglichkeiten, ihrem durch die Kraft des Gehörs wahrnehmbaren Bedeutungsgehalt und nicht zuletzt wegen ihrer internationalen Ausstrahlung erfuhr die laborierte Tonkunst einen Aufschwung und eine Dynamisierung, welche die europäische Musikkultur prägen sollte. Deshalb hier knapp zusammengefasst die wichtigsten Eckpunkte zum Stand der Musikentwicklung dieser Zeitenwende um 1500, die für die Zukunft der Kunstmusik im Zeichen eines emanzipierten ästhetischen Bewusstseins bedeutsam werden sollten:

- Sie entwickelte eine neuartige mediale Präsenz vor allem in der Herrschaftsrepräsentation: Musik in ihrer Klanglichkeit wird zum Ereignis. Dank der europaweiten Verpflichtung professioneller Musiker und Komponisten wie des breit verfügbaren Notendrucks mehrstim-

⁴³ Nicolaus Cusanus, Über den Beryll (*De beryllo*), zitiert nach Cusanus-Portal (<https://cusanus-portal.de/>), Kap. VI, S. 7. Die Feststellung, der Mensch sei ein zweiter Gott, die dieser Passage vorangestellt ist, zitiert er laut seiner Aussage nach Hermes Trismegistos.

miger Musik (ab 1501) kam es zu Transferprozessen und zur Internationalisierung der polyphonen sakralen und profanen Vokalpolyphonie.

- Humanistische Auffassungen führten zu einer ‚Historisierung‘ des Komponierens und einem neuen Autorbegriff. Das Werk (*opus*) überdauert den Komponisten unter anderem dank des Notendrucks und begründet seinen Nachruhm. Damit verbunden war die Kanonisierung einzelner Komponisten.
- Musik verstand sich als eine individualisierte, schöpferische Kunst, die verschiedene, auch populäre Strömungen absorbierte, bewusst mit einer klang sinnlichen Wirkungsästhetik spielte und einen bis dahin unbekannten Werk- und Kunstbegriff hervorbrachte. *Processus* (der Prozesscharakter einer sich in der Zeit vollziehenden, emotionalen Bewegung) und *structura* (die ontologisch verstandene formale Werkstruktur, welche als sinnlich erfahrbares Abbild das göttliche Ordnungsprinzip der Schöpfung spiegelt) verschränken sich in der Zeitkunst Musik.
- Dichtung und Musik werden als Einheit verstanden, die musikalische Rhetorik wird zunehmend aufgewertet. Subtile Textdeklamation führt zu einer Rhetorisierung, welche die Musik zur ‚Klangrede‘ aufwertet.
- Die Ausdruckskraft der Musik soll mit Hilfe der antiken Ethoslehre wiederbelebt werden, sie hatte nicht nur zu intellektueller, sondern auch zu affektiver Erkenntnis zu führen. Die Mimetisierung in der Imitation von gestisch-affektiven Inhalten kann jedoch auch dazu führen, dass sich die Musik in ihrer eigenen Expressivität von der Essenz des Wort- und Textgehalts entfernt und gegebenenfalls einen vertiefenden, intensivierenden oder konterkarierenden Effekt erzeugen kann.
- Die Semantisierung der musikalischen Strukturen: Sie können mit Bedeutung versehen, in der Sakralmusik mit rituellem und spirituellem Sinngehalt aufgeladen werden. Dies führte zu einer Auratisierung des Kunstschönen im Sinnes des Heiligen, die Musik selbst bekam zeichenhafte, repräsentative bzw. anagogische Funktion, während die liturgischen Riten an Aussagekraft einbüßten und zum reinen Gerüst erstarrten.

- Orpheus und andere Musikmythen bürgten mit ihrer altehrwürdigen Dignität für letzte Wahrheiten; als (unerreichbare) Vorbilder geboten sie höchsten Anspruch. Orpheus ist spätestens im 14. Jahrhundert zur absolut beherrschenden Identifikationsfigur für künstlerisches Schöpferium aufgestiegen. Er wurde 1480 durch Angelo Poliziano erstmals in volkssprachlicher, nach den Regeln antiker Rhetorik geformter Lyrik auf die Bühne gebracht und erlangte in Claudio Monteverdis *L'Orfeo: Favola in musica* von 1607 als erster Opernheld der Musikgeschichte musikdramatische Ehren, wo er in der Schlussapothese von seinem Vater Apollon in himmlische Gefilde erhoben wird – eine *Elevatio*, die seine Unsterblichkeit besiegelte.
- Schöpfungs- und Inspirationsbegriff blieben nach wie vor aktuell und werden in Analogie auch auf die weltliche Musik übertragen: Sei es die göttliche Inspiration oder diejenige durch die Musen – sie bringen die verhüllte göttliche Harmonie oder, poetisch gesprochen, verborgene delphische Bedeutungen zum Ausdruck, die dem Geist die „lieblichste Nahrung“ (Ficino) darbieten und ihn so zur Gottheit vordringen lassen.⁴⁴ In der neuplatonischen Metapher von der ‚anagogischen Umhüllung‘⁴⁵ wird die Dialektik zwischen Verhüllung und Offenbarung fassbar: Der göttliche Lichtstrahl umhüllt sich gerade deswegen, um sich zu offenbaren, da wir ihn in seiner unverhüllten Herrlichkeit nicht schauen könnten. Die Erfahrung göttlichen Glanzes, wie er durch die umhüllenden Schleier durchscheint, wird zur göttlichen Inspiration, der Schleier selbst zum Kunstschönen, symbolisiert in der künstlerischen Vollendung. In der Versöhnung von

⁴⁴ Vgl. Bruggisser-Lanker, Musik, S. 363–371; Ficinos Aussage nach: *De divino furore*, Brief an Pellegrino Allio 1457 (*Lettere* I, S. 19–28): *Quo fit ut non solum auribus blandiatur, verum etiam suavissimam et ambrosie celestis similitudinem menti pabulum afferat* [...]. Pico zeigte auf, dass in der Bibel wie in den orphischen Hymnen uralte Weisheiten, göttliche Geheimnisse, die ursprünglich nur Eingeweihten vorbehalten waren, zu finden seien, wenn auch unter einer Hülle von Mythen und einem ‚poetischen Schleier‘ verborgen: *Sed [...] ita Orpheus suorum dogmatum mysteria fabularum intexit involucris et poetico velamento dissimulavit* [...]. Vgl. Pico della Mirandola, *Oratio*, S. 74f.

⁴⁵ Dieses Prinzip ist bei Hugo von St. Victor folgendermaßen umschrieben: *Anagogice igitur circumvelatur, quia ad hoc velatur ut amplius clarescat; ob hoc tegitur ut magis appareat. Ejus igitur obumbratio nostri est illuminatio; et ejus circumvelatio, nostri elevatio*. In: *Hier. coel.* II, PL 175, Sp. 946. Vgl. Karfiková, *De esse ad pulchrum esse*, S. 215–217.

Platonismus und Christentum, von neuplatonisch-christlicher Kosmologie und Unsterblichkeitslehre war der Boden bereitet für die Nobilitierung der ‚schönen‘ Künste.

Emotionalisierung und Dramatisierung der Klanggestaltung im Barock

Die genannten Punkte, die auch eine Verschiebung des Denkens hin zu einer auf die praktische Musikausübung ausgerichteten Betrachtungsweise der Musik erkennen lassen, finden sich zusammengefasst auf einem Holzschnitt in einer vielgelesenen Enzyklopädie mit dem Titel *Margarita philosophica*, die ab 1503 in fünf verschiedenen Auflagen erschien. Der Hochschullehrer und Mönch Gregor Reisch präsentiert in diesem umfangreichen Handbuch unter den Sieben freien Künsten, die sich bereits weit aufgefächert hatten, das gesamte menschliche Wissen des Spätmittelalters, darunter auch die neue Ordnung der Musik (siehe Abb. 6).⁴⁶ In der vorangestellten Darstellung unter dem Titel *Typus Musices* steht in der Mitte in voller Größe die personifizierte Lehrmeisterin *Musica* mit einer Tafel in den Händen, auf der in weißer und schwarzer Notation (für Mensuralmusik und *cantus planus*) die sechs Silben (Hexachord) notiert sind, die für die Solmisation nötig sind: *ut-re-mi-fa-sol-la* (C–D–E–F–G–A) in auf- und absteigender Linie. Choral- und Figuralmusik bildeten die Grundlagen für den Musikunterricht in der Renaissance.

Links ist die personifizierte *musica practica* sinnbildlich in Aktion zu sehen: Dargestellt sind Instrumentalisten mit Blockflöte, Laute, Harfe und Portativ (Tragorgel), dahinter prominent neben der *Musica* ein schöpferisch tätiger *poeta* bzw. *musicus* mit Dichterlorbeer, der auf einer *rotula* wohl Texte oder Noten zum Singen bereithält. Als Dichter-Komponist hat

⁴⁶ Der Druck von 1508 inklusive des Texts von Kap. V *De principiis musice* ist online verfügbar unter <https://www.e-rara.ch/sbs/doi/10.3931/e-rara-79801>. Die Darstellung erschien erstmals 1504 in Straßburg (bei Grüninger). Die Deutung dieser und anderer Darstellungen ist spekulativ: Vgl. Gregor Reisch, „Margarita Philosophica“, http://www.enzyklopaedie.ch/dokumente/Reisch_Margarita.html.

er Gesänge (*carmina*) zu verfertigen, wobei viele dies nach Reischs etwas spitzzüngiger Bemerkung eher durch natürlichen Instinkt als vertiefte



Abb. 6: Gregorius Reisch: *Typus musices*, aus: *Margarita philosophica, Liber quintus de principiis musicæ*. (Straßburg: Grüninger, 1508). Exemplar Schaffhausen, Stadtbibliothek, Kst 30, Titelbild ohne Seitenzählung.

Spekulation und Vernunft tun würden.⁴⁷ Der ganz links sitzende Harfenist wird als König David interpretiert, der seit dem frühen Mittelalter als Verfasser der Psalmen die Vereinigung von Poesie und Musik verkörperte. Die *musica practica* und ihre kompositorischen Grundlagen erscheinen aufgewertet, während daneben die *musica speculativa* zu Definition, Ursprung und Unterteilung der Musik, zu Dissonanzen und Konsonanzen und ihren Zahlengesetzmäßigkeiten in den Schatten tritt. Sie wird indes weiterhin repräsentiert durch Tubal in der Schmiede hinten und Pythagoras, der die Hämmer wägt, vorne. Die beiden Figuren Tubal (eine Zusammenführung von Jubal und Tubalkain aus der Genesis) und Pythagoras, dessen Hämmer bzw. Gewichte auf die zahlhaften Proportionen der Musik verweisen, werden nach wie vor als Begründer der Musik angesehen. In der Mitte vorne koordiniert ein junger Mann in tänzerischer Haltung – auf dem Spruchband mit *parsuiant* [Persevant = angehender Herold] betitelt – mit kleiner Trommel in der einen und einem Schlagstock in der andern Hand das Zusammenspiel der unterschiedlichen Stimmen, um für die Ohren unangenehme Dissonanzen zu vermeiden. Er scheint hier in Funktion eines Tanzmeisters (im Mittelalter oft mit Einhandflöte und Trommel dargestellt) zu amten, der das Musikstück kennt und es in eine rhythmisch synchrone Klangbewegung versetzt, auch wenn es Partituren und berufsmäßige Dirigenten zu dieser Zeit

⁴⁷ Reisch unterscheidet drei Gruppen von *musici*, die sich als Instrumentalisten, Komponisten oder Musiktheoretiker verstehen: „Die ersten, die mit den Musikinstrumenten zu tun haben, die auch gut spielen und die Saiten schlagen. Aber warum diese gezupften Saiten und nicht andere den Wohlklang liefern, verstehen sie nicht, noch kennen sie die Theorie dieser Kunst. So sind offensichtlich fast alle unsere Harfenspieler. Die Zweiten sind die, welche Lieder schaffen, wozu sie eher durch natürlichen Antrieb als durch Theorie und Überlegung gebracht werden, und diese nennt man ‚Poeten‘. Viele von ihnen schaffen Lieder, aber deren Harmonien und Proportionen können sie überhaupt nicht erklären. Die Dritten sind solche, die, auch wenn sie weder auf Instrumenten und Saiten spielen noch Lieder schaffen können, davon dennoch ein erfahreneres Urteil haben (*de his tamen iudicandi peritiam habent*).“ http://www.enzyklopaedie.ch/dokumente/Reisch_Margarita.html.

noch gar nicht gab. Im übertragenen Sinne ließe sich seine Funktion dennoch begreifen als die eines kundigen Kapellmeisters,⁴⁸ der den zeremoniellen Ablauf und die Struktur, die wohlgeformte harmonische Proportionalität und den geistigen Sinn der Musik versteht und damit die beiden Sphären von Praxis und Theorie verbindet.

Die Zuwendung zur ‚Welt-Innenseite‘, die anthropozentrische Perspektive wie die Dynamik der menschlichen Selbstentfaltung, die auch Züge der Selbstverherrlichung im Sinne des Menschen als *secundus deus*, als eines zweiten (Nach-)Schöpfers beinhaltet, trugen maßgeblich zur Beschleunigung der Kunstentwicklung bei.⁴⁹ Im Bereich der Astronomie kam es zum umstürzenden Wandel in der Weltanschauung: Den signifikanten Denkanstoß am Umbruch zur Frühen Neuzeit lieferte das heliozentrische Weltsystem des Kopernikus, der seine Thesen 1510 veröffentlichte. Seine Einsicht war, dass der Mittelpunkt der Erde nicht der Mittelpunkt der Welt ist, sondern lediglich der Mittelpunkt der Mondbahn. Und: Die Sonne bewegt sich nicht um die Erde, sondern die Erde dreht sich wie die Planeten um ihre Achse und die Sonne, die das Licht, die Seele oder die Lenkerin der Welt genannt werde. Er beschwört „die bewunderungswürdige Symmetrie der Welt und einen festen harmonischen Zusammenhang zwischen der Bewegung und der Größe der Bahnen, wie man ihn auf andere Weise nicht finden kann.“⁵⁰ Diesen harmonischen Bauplan des Weltenschöpfers nachzuzeichnen, machte sich hundert Jahre später Johannes Kepler in seiner Weltharmonik (*Harmonices mundi*, 1619) zur Aufgabe, ebenfalls anknüpfend an die Erkenntnisse

⁴⁸ 1498 oder 1501 schuf Maximilian I. für Georg Slatkonja erstmals die Stelle eines Kapellmeisters seiner kaiserlichen Hofkantorei. Vgl. auch den Holzschnitt im *Weißkunig*, Bl. 33, in der er – ebenfalls mit einem Stab in der Hand – eine „Cantorey“ zur Ehre des Herrschers errichtet. Auch hier sind alle bekannten Instrumente dargestellt, die zur *harmonia* beitragen. Entworfen um 1497–1515, gedruckt erst 1775, <https://musical-life.net/kapitel/hofmusik-und-representation>.

⁴⁹ Vgl. Kaden, Abschied, S. 270–273 und 280.

⁵⁰ Herrmann, Harmonie, S. 75.

über die Harmonie der Musik, in deren Tonarten die extremen Bewegungen der Planeten abgebildet seien:⁵¹

Es sind also die Himmelsbewegungen nichts anderes als eine fortwährende mehrstimmige Musik (durch den Verstand, nicht das Ohr fassbar), eine Musik, die durch dissonierende Spannungen gleichsam durch Synkopen und Kadenzen hindurch (wie sie die Menschen in Nachahmung jener natürlichen Dissonanzen anwenden) auf bestimmte, vorgezeichnete, je sechsgliedrige [sechsstimmige] Klauseln lossteuert und dadurch in dem unermesslichen Ablauf der Zeit unterscheidende Merkmale setzt.

Mit der Enthierarchisierung des Kosmologischen, das seiner spirituellen Fundierung verlustig ging, lässt sich der Kosmos nurmehr mit irdischen Erfahrungswerten und wissenschaftlicher Ratio ermessen.

Der Rationalismus und Empirismus in Ausrichtung auf die klangliche Differenzierung und Verdeutlichung setzte sich mit der Fokussierung auf den auditiv wahrnehmbaren Klang auch in der Musik durch – sei es in der Kompositionstechnik oder der vokal-instrumentalen Darbietung. Er gründete auf der Entwicklung des Instrumentariums, das sich im Laufe des 16. Jahrhunderts in ganze Instrumentenfamilien ausdifferenzierte und eine klangsinnliche Vielfalt ausbildete, wie sie wohl seither nicht mehr erreicht wurde. Den einzelnen Instrumenten und ihren spezifischen Klangwirkungen, seien es Bläser oder Streicher, wurden allegorische Bedeutungsgehalte hinterlegt, wie sie aus der Bukolik, der Mythologie oder aus funktionalen Kontexten, etwa der herrschaftlichen Repräsentation, bekannt waren.

Die Kompositionsweise revolutionierte sich durch eine *seconda pratica*, eine ‚zweite Art‘ der musikalischen Satztechnik, welche die Ausdrucksformen in ihrer erregenden Wirkung auf das Gemüt geradezu potenzierte: Auf der Basis des *basso continuo*, über dem sich die übrigen

⁵¹ Herrmann, Harmonie, S. 94.

Stimmen im Mit- und Gegeneinander frei entfalten konnten, verlebendigte sich die Stimmführung, die aus dem Korsett des strengen Kontrapunktes befreit war. Claudio Monteverdi gab sie als *seconda prattica, ovvero perfettione della moderna musica* 1605 im Vorwort zu seinem 5. Madrigalbuch vorsorglich als seine Erfindung aus, in dessen Madrigalen er sie gleich erprobte. Durch die expressivere Verwendung von Dissonanzen wurde es möglich, emotionale Gefühlslagen noch wirkungsvoller abzubilden. Der von den Protagonisten empfundene Schmerz, in dem sich der Rezipient beim Hören wiedererkannte, verwandelte sich in musikalische Schönheit, die in der ästhetischen Abstrahierung eine Trostfunktion zu entfalten vermochte. Über den Einbezug affektiver Figuren, eigentlicher „Pathosformeln“ (Aby Warburg),⁵² entschied lediglich der *sensus*, das rhetorisch-klanglich kalkulierende Feingefühl des Komponisten. In der Textbehandlung wurde damit eine neue Form von Artifizialität freigesetzt, die den Komponisten dramatische Gestaltungselemente bescherte, welche sie im virtuosen Spiel der Klangfarben und Klangkonstellationen weiterentwickeln konnten. Im Wechsel mit feinen, auch polyphon strukturierten Abschnitten oder Echowirkungen verstärkte der Wechsel in der Dynamik und Tonalität den Eindruck akustischer Effekte, die die Hörer faszinieren mussten, zumal auch der Klangraum etwa bei mehrchöriger Musik eines Giovanni Gabrieli oder Claudio Monteverdi in Venedig bewusst in die Komposition miteinbezogen wurde. Die wohlproportionierten Klänge verschiedener im Raum aufgestellter Klangkörper, bestehend aus Stimmen und vielfältigem Instrumentarium, evozierten in ihrer überwältigenden Klangfülle die Manifestation göttlicher Herrlichkeit, wenn sie in der Basilica San Marco unter den goldenen Mosaikkuppeln verhallten.

Der pythagoreische Harmoniebegriff, der seit Leon Battista Albertis *De re aedificatoria* (1450) mit Bezug auf die musikalische Intervallstruktur

⁵² Unter „Pathosformel“ versteht man in der Kunstgeschichte die prägnante formelhafte Darstellung gewisser Gebärden als Ausdrucksformen emotionaler Erregtheit und Gemütsverfassung. Zur Genese der Pathosformel vgl. die Vorbemerkung der Herausgeber zu Warburg, Werke, S. 31–38.

Eingang auch in die Architekturtheorie gefunden hat, bot seit Anfang des 17. Jahrhunderts die Grundlage für konkrete Bezugnahmen der beiden Kunstgattungen untereinander. Sie sollten sich in der Baukunst in der Metapher der ‚gefrorenen Musik‘ (Schelling)⁵³ verdichten, die als ephemere Kunst in einem Bauwerk zu einer festgefügteten Struktur gerann, während sich in der Musik die Architektonik als räumliches Äquivalent generell auf den objektiv-formalen Aspekt der Konstruktion bezog. Die Musik wurde seit dieser Zeit denn auch häufig insgesamt als architektonisches Bauwerk beschrieben, bei Robert Fludd (1574–1637) dargestellt im vielfach verschlüsselten Sinnbild des Tempels, in dem die Göttin *Concordia* herrscht (siehe Abb. 7)⁵⁴. Im linken Turm des phantastischen Sakralbaus, dessen Fassade voll mit komplexen harmonischen Diagrammen versehen ist, thront über einem Säulenmonochord und einer Knickhalslaute Apollon, während zuoberst über einem Uhrwerk mit Sternzeichen (für den Kosmos) und Musiknoten (für die Musik) Chronos, Symbol der verfließenden Zeit, mit seiner Sichel auf einer Sanduhr balanciert. Ganz unten im ‚mathematischen‘ Fundament des Baus in einem gewölbeartigen Raum ist die Schmiede des Pythagoras angesiedelt, der gleich aus einer Tür im Hintergrund den dreidimensionalen Raum betritt. Im selben Turm oberhalb der Musica-Szene sind zwei rundbogige Eingangsporten durchbrochen, zu denen Treppen hinauf ins schwarze Innere führen. „Die beiden Türen bedeuten die Ohren, die Hörorgane, ohne die man einen entstandenen Klang nicht vernehmen kann, und nur durch

⁵³ Der Ursprung des Begriffs ist nicht mehr sicher zu klären, er stammt vermutlich aus dem Umfeld der Jenaer Romantik. Als Urheber gilt Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, der im Rahmen seiner 1802/1803 in Jena gehaltenen Vorlesung zur Philosophie der Kunst (gedruckt erst 1859) erstmals den synonymen Begriff der „erstarrten Musik“, in Gesprächen aber auch den der „gefrorenen Musik“ gebrauchte. Die Abwandlung der Metapher zur „gefrorenen Musik“ könnte möglicherweise eher beiläufig in der zunehmend polemisch werdenden Auseinandersetzung entstanden sein; die Gebrüder Schlegel verwendeten ihn ebenfalls.

⁵⁴ Vgl. Gutknecht, Musik, S. 91–116. Das Werk von 1617 ist betitelt mit: *Utriusque cosmi maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica atque technica Historia*, in duo Volumina secundum Cosmi differentiam diuisa, Oppenheim 1617, S. 159–163. Die ausgefaltete Beilage mit der Abbildung des Musiktempels findet sich im Digitalisat des Exemplars der UB Basel (<https://doi.org/10.3931/e-rara-88822>) als Bild 391.

sie gelangt man in den Tempel.“⁵⁵ Durch die Stufen des Lernprozesses gelangt man zum Ziel, der Teilnahme an der *harmonia mundi*.

Die Orgelpfeifen nehmen Bezug auf Urania, eine der neun Musen, der eigentlich die *inventio astronomiae* zugeordnet ist, die nun aber umgedeutet wird als Personifikation der himmlischen Musik. Die Siebenzahl der Pfeifen spielt auf die vollkommene Harmonie an, die drei Türme über den Arkaden lassen sich als *trias harmonica* oder „Drey-Einigkeit“ (göttliche Trinität) deuten, die *trias harmonica perfecta* bildet als Dur-Dreiklang auch die Grundlage der barocken Satzstruktur.⁵⁶ Das Bildprogramm in der *Descriptio* von Fludd besagt, dass der Kundige jedes Detail dieses Bauwerks bemerken werde, in dem Apolls harmonischer Geist alles bewegt, „jener Odem (*spiritus*) der Musik, der sanft über die Seelen der Lebewesen fährt und sie erfreut, wie der Zephyrus durch die gesamten inneren Nerven dieses Baus zu wehen pflegte und die Begehrlichkeiten des Menschen beseitigte, durch seine Lieblichkeit die Wildheit der bösen Dämonen besänftigte und ihnen gleichsam *humanitas* verlieh“.⁵⁷

Lebendig blieb als Gegenstück zur *musica mundana* überdies die Idee der *musica humana*, die Verwandtschaft der Harmonie mit dem Mikrokosmos von Körper und Seele, wenn Georg Philipp Harsdörffer die gleiche Gestimmtheit der Musik und des aus vier Elementen bestehenden Körpers verantwortlich macht für deren wundersame Wirkungen.

⁵⁵ Zitiert nach Gutknecht, Musik, S. 114: *Duae januae aures, auditus organa, significant, sine quibus sonus editus non percipitur nec in hoc templum fit ingressio, nisi per ipsas.*

⁵⁶ Gutknecht, Musik, S. 106–107, 109 und 111.

⁵⁷ Gutknecht, Musik, S. 100. *Cupidis ergo oculis animadvertet scientificus quamlibet hujus structurae partem, nec ejus minimam portiunculam contemnet, quia tam in qualibet parte, quam in ejus toto movetur anima illa Apollinis harmonica, et spiritus ille Musicae, animalium animas suaviter permulcens et laetificans per omnes hujus structurae nervos more Zephyri solitus est afflare rapiens secum hominis cupiditates, Demonumque malignorum rabiem sua suavitate compescens, ipsos quasi humanitate quadam imbuens.* Vgl. die Originalausgabe der UB Basel (Anm. 55), S. 162 (bzw. online Bild Nr. 395).

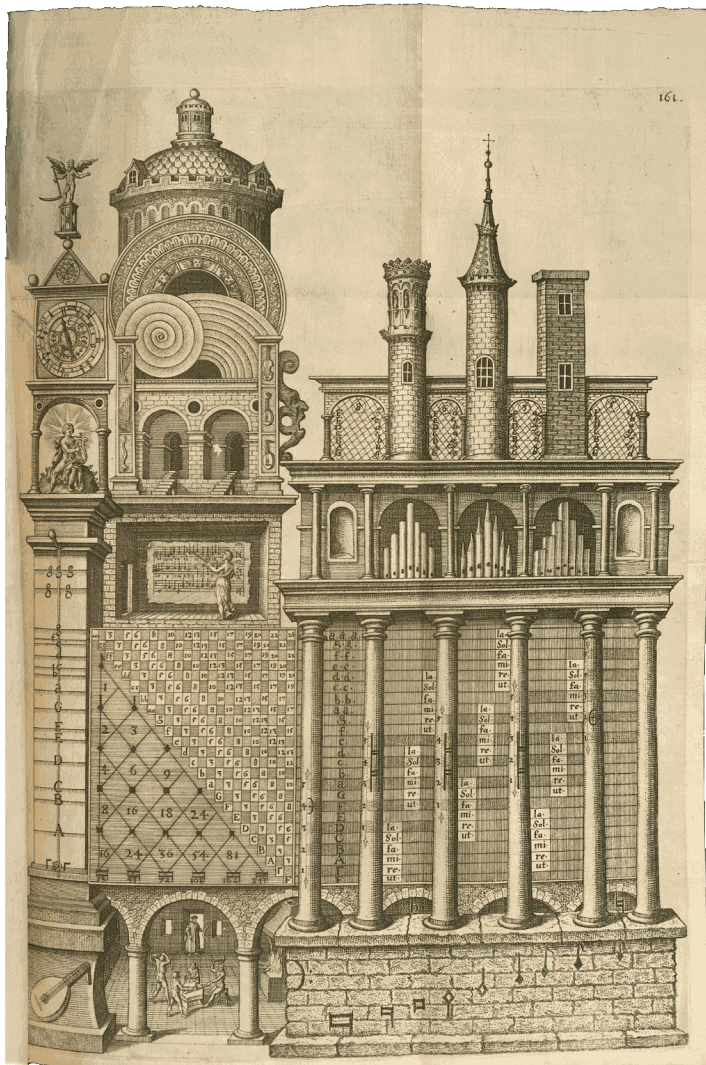


Abb. 7: Robert Fludd: *Templum musicae* des Apollon auf dem Parnass, in: *Utriusque cosmi [...] historia*, Oppenheim 1617, Beilage zu S. 161.

Seine allegorische Überhöhung der Formel der *concordia discors* bzw. *discordia concors* (nach Franchino Gafori 1508) als einer musikalischen Allegorie gipfelte in der Feststellung: „Unser Leben ist nichts anders als eine künstliche [kunstreiche] Music“, verfasst „in einer rechtgleichen Ungleichheit“ – der Übereinstimmung von Unterschiedlichem bezüglich der klingenden Harmonie und ihren Ähnlichkeiten mit dem menschlichen Organismus. Er nennt die „Lebensgeister“ (die der Oberstimme entsprechen), das „Gebüt“ und das „Fleisch“ (in den Mittelstimmen), sowie die „Gebeine“, die er mit der Grundstimme gleichsetzt. Die daraus entspringende Zuneigung zur Musik ist denn auch „gleichsamb ein Vorgeschnack deß ewigen Lebens / dessen die Frommen in Gottes Wort vergewissert“ seien.⁵⁸

Klassik und Romantik: Das autonome Kunstwerk und die Kunstreligion

Die Idealisierung der Musik und ihrer ethischen Bestimmung äußerte sich im Zuge der neuen, verselbständigten Ästhetik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zunehmend in der ubiquitären Formel des Wahren, Schönen und Guten, die als tiefste und umfassendste Verbindung des empfindenden, glaubenden und gestaltenden Menschen, seiner Sinnlichkeit, Vernunft und sittlichen Bildung galt.⁵⁹ Diese zentralen Epitheta eines spezifisch bürgerlichen, ‚höheren‘ Humanitätsverständnisses wurden im Nachgang zur literarischen Weimarer Klassik besonders der Trias Haydn, Mozart und Beethoven zugeschrieben, die im Zusammenhang mit der Verklärung Mozarts schon ab 1810 als Vertreter der musikhistorisch herausgehobenen, höchsten Kunstperiode der sogenannten Wiener Klassik galten. Deren Merkmale lassen sich in Anlehnung an E. T. A. Hoffmann schlagwortartig mit der Idealisierung der Natur, der Individualisierung im tiefen Eindringen in das menschliche Gemüt, mit Allgemeinverständlichkeit und Schlichtheit der musikalischen Sprache, mit

⁵⁸ Zitiert in Scherliess, Musikinstrumente, S. 234 bzw. 239.

⁵⁹ Vgl. dazu ausführlich Kurz, Das Wahre, Schöne, Gute.

Mannigfaltigkeit, die sich notwendig zum Ganzen zusammenschließt, oder mit dem Aufscheinen der Idee in der ausgewogenen Durchdringung von Form und Stoff umschreiben.⁶⁰ Das säkulare autonome Kunstwerk, nicht mehr auf bestimmte Funktionen angelegt, wird in der Romantik zum Ort der Ganzheits- und Selbsterfahrung und so zu einer Quelle von Sinn. Die Auffassung, dass Musik um ihrer selbst willen gehört werden soll, ja dass Instrumentalmusik gerade dadurch, dass sie begriffs-, objekt- und zwecklos ist, das Wesen der Musik rein und ungetrübt verkörpert, entstand um 1800. Die andächtige ästhetische Kontemplation wurde zur religiösen Erfahrung. Ludwig Tieck verstieg sich sogar zur Behauptung, dass „die Tonkunst [...] gewiß das letzte Geheimnis des Glaubens, die Mystik, die durchaus geoffenbarte Religion“ sei.⁶¹

Mit dem Aufstieg der Instrumentalmusik entstand das Orchester als ein in seiner instrumentalen Zusammensetzung fest umrissener und doch äußerst wandelbarer Klangkörper, der in verschiedenen Ausprägungen bis heute Bestand hat. In griechischen Tempelbauten nachempfundenen Konzert- oder ‚Tonhallen‘, in welchem die stets stärker besetzten professionellen Sinfonieorchester einem bildungsbürgerlichen Publikum ‚klassische Musik‘ zu Gehör brachten, materialisierte sich Fludds imaginärer Musiktempel gleichsam in der Lebenswirklichkeit. Was als große Kunst galt, wurde ab etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts in diesen neu entstehenden Kunsttempeln zelebriert, die auch in ihrer Architektur ‚wahre Klassizität‘ spiegelten. Wenn Franz Liszt, der 1865 die niederen Weihen empfangen hatte, in der Soutane dirigierte, musste sich der Zuhörer in einen Sakralraum versetzt glauben. Eduard Hanslick berichtet: „Wenn er manchmal die Hand weit ausstreckte über Sänger und Musiker, da sah es mehr wie ein Segnen aus, als wie ein Dirigieren.“⁶² Hans Robert Jauss gab allerdings zu bedenken, dass „die Verehrung großer

⁶⁰ Vgl. Finscher, Art. „Klassik“.

⁶¹ Tieck/Wackenroder, Phantasien, S. 114. Vgl. auch Dahlhaus, Idee, S. 84; Auerochs, Entstehung, S. 482–502.

⁶² So beim ersten Musik- und Sängerfest in Pest 1865. Vgl. dazu Abb. und Text bei Schwab, Konzert, S. 128f. (dort auch das Zitat).

Kunst im ästhetischen Kult“ eine spezifische Nostalgie der romantischen Ästhetik sei; „ihre Kunstreligion, die das Vakuum ausfüllen wollte, das die Religionskritik der Aufklärung hinterließ, konnte den Makel eines Surrogats nie ganz verbergen.“⁶³ Doch als Religionersatz in Zeiten der Säkularisierung allein lässt sie sich letztlich kaum schlüssig erklären – viel eher als Endpunkt eines Transformationsprozesses innerhalb eines jahrhundertealten Weltbildes, in dem die Künste, besonders die Musik, immer schon die Funktion hatten, den Himmel zu öffnen. Geradezu hymnisch war diese Sicht von Martianus Capella in *De nuptiis Philologiae et Mercurii* in Szene gesetzt worden anhand der archetypischen Figur der *Harmonia*, die im Finale unter Gesang und den vereinten Klängen aller Instrumente strahlend (wieder) in den Himmel einzieht.⁶⁴

Entscheidend für ihren ins Religiöse emporstilisierten Status war die Kunstrezeption, welche die Erfahrung der göttlichen Epiphanie auf die Erfahrung von sakraler Musik eines Bach oder Händel übertrug, die sich durch ihre Fähigkeit zur Evozierung des Erhabenen – der von hingerissener Ehrfurcht und angstvollem Schauern erfüllten Ahnung der Größe Gottes wie der Natur – auszeichnete. Da in der Musik jene aller Sprachlichkeit entrückten Empfindungen hervorgerufen werden konnten, war es denn auch diese philosophisch-ästhetische Kategorie, die zur romantischen Vorstellung einer ‚heiligen Tonkunst‘ führte. Die Sakralisierung der von allen Funktionen, Texten und schließlich dem Anschaulichen und Affektiven losgelösten ‚reinen‘ Kunst als Offenbarung des ‚Absoluten‘ wurde schließlich geradezu zum Signum des neu sich formierenden bürgerlichen Zeitalters und seiner Musikkultur.⁶⁵ In dieser Absolutsetzung des zweckfreien Kunstschönen lauerte jedoch auch die Gefahr der Trivialisierung bis hin zum sentimental-süßlichen Kitsch, der nur auf Eingängigkeit und schönen Schein setzt und umstandslos die Gefühle

⁶³ Jauss, Erfahrung, S. 941.

⁶⁴ Vgl. Martianus Capella (4. od. 5. Jh.), Hochzeit, S. 302–305, danach nähere Ausführungen zur Macht der Musik bis S. 329.

⁶⁵ Vgl. Dahlhaus, Idee, S. 23.

anspricht, sei es ein Operettenschlager oder eine Salonschnulze für das Klavier. Die Grenzen sind des Öfteren fließend, da Kunst wie Kitsch ihren Sitz im Leben haben. Was an geschmackloser Banalität nicht sein darf, wird nach dem Urteil ‚wahrer‘ Kenner verdammt (falls diese nicht selbst ihren diesbezüglichen Sehnsüchten verfallen) – oder wie Wolfgang Braungart feststellte: Kitsch ist das schlechte Gewissen der Kunst.⁶⁶

Der Bruch mit dem Schönheitsprinzip klanglicher Harmonie in der Moderne

Unter dem Primat der Wahrheit und des Ausdrucks hat der junge Schönberg in seinem 2. Streichquartett von 1908, das in Wien einen Skandal provozierte („ein Attentat auf die Ohren“),⁶⁷ dieses Jahrhunderte alte Schönheitskonzept in einem Akt der Dekonstruktion schließlich definitiv gesprengt. Emanzipation der Dissonanz hieß seine Losung! Dies hatte die Aufhebung des Auflösungszwanges dissonanter Klänge zur Folge, was der längst bis an die Grenzen ausgereizten kadenzharmonischen Tonalität den endgültigen Todesstoß versetzte. Schönberg war sich durchaus bewusst, spätestens mit den rein atonalen Klavierstücken op. 11 von 1910 „alle Schranken einer vergangenen Ästhetik durchbrochen zu haben“.⁶⁸

⁶⁶ Vgl. Braungart, Kitsch, S. 4.

⁶⁷ Max Kalbeck, der Brahms-Biograph, im Wiener Tagblatt am 24.12.1908 zum Streichquartett „dieses Herrn, das im *Roséquartett* seine ‚Uraufführung‘ mit knapper Not erlebte“. „Wie das Erscheinen dieser Katzenmusik aus einem künstlerischen in ein lokales Ereignis umschlug, da es einen beispiellosen Skandal provozierte, so ist auch die Komposition und ihre Art kein ästhetischer, sondern ein pathologischer Fall. Zur Ehre des Komponisten wollen wir annehmen, dass er klangtaub, also unzurechnungsfähig ist und nicht weiß, an welchem beklagenswerten Übel er leidet. Sonst müsste das Quartett als grober musikalischer Unfug qualifiziert und sein Verfasser von der Sanitätspolizei in Anklagezustand versetzt werden. Womit es die Abonnenten des Roséquartetts verschuldet haben, dass dessen Primarius ein solches nichtsnutziges Attentat auf ihre Ohren zuzulassen für gut befand, entzieht sich unserer Kenntnis [...]“. Zitiert nach Eybl, Befreiung, S. 195.

⁶⁸ So Schönberg im Programmheft der ersten Aufführung am 10. Januar 1910. Vgl. Keil, Dissonanz, S. 187; Schönberg, Stil, S. 105–137, vor allem S. 105–109. Schönberg hält jedoch am göttlichen Schöpfungsbegriff wie an den Gesetzen der Natur und der Ordnung, Logik und Form fest.

Schock und Provokation war auch das Ziel avantgardistischer Strömungen des Dadaismus, Futurismus oder Surrealismus – Kunstrichtungen, die dazu führten, dass dieses aus den Anfängen europäischer Kultur stammende Gedankengebäude von Harmonie und Schönheit weitgehend obsolet wurde oder höchstens noch *ex negativo* als Kontrastfolie wirksam blieb. Wer sich dem Fortschritt verweigerte, widersetzte sich dem Anspruch der Moderne auf ständige Innovation und verfiel dem Verdikt eines reaktionären, überholten Traditionalismus.

Die Befreiung von Regeln bedeutet jedoch nicht per se Freiheit der Gestaltung, sondern führt nicht selten in die totale Beliebigkeit. Heute existieren keine verbindlichen Maßstäbe mehr; als Kompensation für die aufbrechende Leere dient die Ästhetisierung, die sowohl die individuelle Selbststilisierung wie die gesellschaftliche Inszenierung der Alltagswelt betrifft, etwa in der Produktion von ästhetisch attraktiven Konsumgütern mittels Design und Werbung.⁶⁹ Das Symptom des Verschwindens 'echter' Schönheit, die sich der Scheinhaftigkeit, einer formalistischen Ästhetik oder oberflächlicher, schablonenhafter Glätte verdächtig sieht, verdient durchaus eine erneute Reflexion, genauso wie der Kunstbegriff an sich. Hartmut Rosa etwa verteidigt die Kraft der Schönheit, um im Resonanzraum der Künste „die Möglichkeit einer gelingenden Beziehung zur Welt und damit reales Glück“ zu erfahren, aber auch, um in existentiellen Lebenslagen wie Einsamkeit und Verlassenheit, Melancholie, Schmerz oder Liebe einen Widerhall der Kunst im eigenen Selbst zu empfinden, der solche Gemütsbewegungen verwandelt und es möglich macht, sie in der ästhetischen Distanzierung zu integrieren: „Was wir als Schönheit erfahren, ist die zum Ausdruck gebrachte Möglichkeit einer resonanten Weltbeziehung, die Möglichkeit einer Art des In-der-Welt-Seins, in der Subjekt und Welt einander antworten.“⁷⁰

⁶⁹ Vgl. Liessmann, Philosophie, S. 175–188, hier S. 187, bzw. allgemein Oldemayer, Alltagsästhetisierung.

⁷⁰ Beide Zitate Rosa, Resonanz, S. 482.

Allen Kassandraruhen zum Trotz war und ist nach wie vor manchen Komponisten jener Wesenszug ins Transzendente, die Suche nach ewiger Wahrheit und einer göttlichen Ordnung, eigen, aber auch das schöpferische Streben nach neuen Klanglandschaften, Raumkonzepten und Strukturbildungen von unverwechselbarer Schönheit. Der russisch-deutsche Komponist Alfred Schnittke, der nach dem 2. Weltkrieg die postmoderne Polystilistik im Glauben an die Koexistenz aller Zeiten und musikalischen Stilrichtungen mitbegründete, empfand dieses Bewusstsein auf der Suche nach einer verlorenen Einheit und Vollkommenheit deutlich.⁷¹

Für mich ist das Komponieren nicht nur eine Sache des Verstandes und auch keine bloße Spielerei, sondern ich habe die Empfindung, auch wenn ich sie nicht genau deuten kann: Die gesamte Musik stützt sich auf etwas, was es außerhalb der Musik gibt, auf eine Ordnung, die nicht nur musikalisch ist. Die Musik ist eine von vielen möglichen Spiegelungen dieser höheren Ordnung. Deswegen sind alle Musikwerke Versuche, ein wenig von dieser Ordnung zu zeigen. Manchmal gelingt es, sie gut zu spiegeln, manchmal gelingt dies nicht sehr gut. Ich bewege mich seit Jahren, ja Jahrzehnten innerhalb dieser Grundordnung des gesamten Musikdenkens. [...] Solange der Mensch lebt, kann er den Sinn dieser Ordnung nicht begreifen. Aber er gehört ihr an.

Hier scheint noch einmal die Faszination für dieses religiös beglaubigte Harmonie-Modell auf, das auf dem Theophaniedanken beruht, einer unbegreiflichen Anmutung des Göttlichen durch sinnlich affizierende,

⁷¹ Alfred Schnittke im Gespräch mit Lutz Lesle am 21.10.1986, das Zitat in Lesle, Mitschriften, S. 25. Vgl. dazu auch Bruggisser-Lanker, Paradoxien, S. 50–54 und 69–70.

ästhetisch erfahrbare Erscheinungen, die einer Erleuchtung gleichkommt.⁷²

Und trotzdem: Es handelte sich in seinen Ursprüngen letztlich um ein auf das Jenseits ausgerichtetes Ordnungsmuster, das auch im weltlichen Bereich hierarchisch aufgebaut war und für jedermann als allein wahre Realität zu gelten hatte, mit und in der man zu leben hatte. Dieses allgemeingültige Weltbild der *harmonia mundi*, deren absolute Einheit stets neu konstituiert werden musste, hat im Zuge von Aufklärung und Säkularisierung seine Deutungsmacht und Ordnungsfunktion verloren. Doch wenn eine derartige Einheit in der Koinzidenz, im Zusammenfall ihrer Gegensätze (*coincidentia oppositorum*) das Chaos und das Negative nicht mehr integrieren kann, wird sie von den antagonistischen Kräften zerrissen, sie zerspringt, ja implodiert, was auch in den Künsten deutlich wird.⁷³ Alfred Schnittke unterwarf seine Werke zwar weiterhin dem Prinzip einer inneren Ordnung, die dahinter stehende Sinnstiftung konnte aber nicht mehr im ursprünglichen Verständnis einer allumfassenden Harmonie nur konstruktiv sein, sondern zeigt sich zuweilen auch destruktiv als Reflex des Ungenügens oder des teuflisch Bösen, etwa wenn Passagen reiner Schönheit unvermutet ‚kippen‘ und sich in fürchterliche Klangballungen auflösen. Im 4. Violinkonzert bezeichnet er solch klischeehaft schöne „Plüschmelodien“, die als *fatum banale* oder „falsche Erlösung“ erscheinen, als „geschminkte Leichen“. ⁷⁴ Wahrhafte klangliche Schönheit ist heutzutage nicht mehr ohne Preis zu haben.

⁷² Vgl. Eusterschulte, *gratia*-Konzeption, S. 115. Zum Theophanie-Begriff: Das Seiende insgesamt ist bei Dionysius und Eriugena Theophanie, Erscheinung Gottes als des selbst Nicht-Erscheinenden, ein dialektisches Verhältnis von Verborgensein und Erscheinung. Sie ermöglicht es, das Seiende insgesamt als die lichthafte Entfaltung der Verborgenheit Gottes zu erkennen. Durch die Gnade der Erleuchtung (*illuminatio*) wird dem Menschen die Erkenntnisfähigkeit zuteil, dieser jedoch soll – die Welt der Tugenden vor Augen – in einer anagogischen Bewegung nach dem Licht der Weisheit und des Lebens streben. Dionysius Areopagita bettete den spezifischen Lichtglanz der Schönheit und Anmut in ein Konzept des göttlichen Lichtwirkens ein und verschränkte so den Theophaniegedanken mit dem platonischen Eros-Konzept.

⁷³ Nach dem Koinzidenz-Begriff des Nikolaus von Kues, vgl. Thiel, Bild, S. 124.

⁷⁴ Zitat in Lesle, Mitschaffen, S. 95f.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

- Baldassare Castiglione, *Der Hofmann* [1508–1516, überarbeitete Fassung 1528]. *Lebensart in der Renaissance*, aus dem Italienischen von Albert Wesselski, Berlin 1996.
- Pseudo-Dionysius Areopagita, *Über die himmlische Hierarchie*, *Über die kirchliche Hierarchie*, eingeleitet, übersetzt und mit Anm. versehen von Günter Heil (*Bibliothek der griechischen Literatur*, Bd. 22), Stuttgart 1986.
- Ekkehard IV., *Casus sancti Galli*. *St. Galler Klostergeschichten*, übersetzt von Hans F. Haefele, mit einem Nachtrag von Steffen Patzold, Darmstadt 2013.
- Fludd, Robert, *Utriusque cosmi maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica atque technica Historia*, in duo Volumina secundum Cosmi differentiam diuisa, Oppenheim 1617.
- Gregor Reisch, *Margarita philosophica, Liber quintus de principiis musicæ*, Straßburg: Grüninger, 1508. <https://www.e-rara.ch/sbs/doi/10.3931/e-rara-79801> (letzter Zugriff 21.07.2025).
- Guido von Arezzo, *Micrologus*, hrsg. von Josephus Smits van Waesberghe (*Corpus Scriptorum de Musica* 4), [Rom] 1955.
- Isidor von Sevilla, *Etymologiae*, in: *Opera omnia* III/IV (PL 82), Paris 1850.
- Johannes Ciconia, *Nova Musica and De Proportionibus* [1411], *New Critical Texts and Translations on Facing Pages*. With an Introduction, Annotations, and indices verborum and nominum et rerum by Oliver B. Ellsworth, Lincoln/London 1993.
- Johannes de Grocheo, *De musica*: Ernst Rohloff, *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo nach den Quellen neu hrsg. mit Übersetzung ins Deutsche und Revisionsbericht*, Leipzig 1943.
- Johannes Scotus Eriugena, *Die Stimme des Adlers*. *Homilie zum Prolog des Johannesevangeliums* (865–870), übertragen und ausführlich kommentiert von Christopher Bamford (übersetzt von Martin van Ditzhuysen), Zürich 2000.

- Martianus Capella, Die Hochzeit der Philologia mit Merkur, übersetzt, mit einer Einleitung, Inhaltsübersicht und Anm. versehen von Hans Günter Zekl, Würzburg 2005.
- Marsilio Ficino, Lettere I: Epistolarum familiarum liber I, hrsg. von Sebastiano Gentile, Florenz 1990.
- Marsilio Ficino, Über die Liebe oder Platons Gastmahl (lat.–dt.), übers. von Karl Paul Hasse, hrsg. von Paul Richard Blum, Hamburg 2004.
- Nikolaus von Kues, De beryllo. Über den Beryll (1458/59), online unter <https://cusanus-portal.de/>.
- Nikolaus von Kues, Sermones IV (1455–1463), Fasciculus 3, hrsg. von Walter Andreas Euler und Harald Schwaetzer (Nicolai de Cusa Opera Omnia 19/3), Hamburg 2002.
- Nikolaus von Kues, Philosophische und theologische Schriften. Studienausgabe, auf der Grundlage der Übersetzung von Anton Scharpff hrsg. und mit einem Vorwort versehen von Eberhard Döring, Wiesbaden 2005.
- Pico della Mirandola, Oratio de hominis dignitate – Rede über die Würde des Menschen (lat.–dt.), Stuttgart 1997.
- Schönberg, Arnold, Stil und Gedanke, hrsg. von Ivan Vojtec, Frankfurt a.M. 1992.
- Tieck, Ludwig/Wackenroder, Wilhelm Heinrich, Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst. Anhang einiger musikalischer Aufsätze von Joseph Berglinger, in: Die Sehnsucht der Sprache nach der Musik. Texte zur musikalischen Poetik um 1800, hrsg. von Barbara Naumann, Stuttgart/Weimar 1994, S. 83–120.

Literatur

- Auerochs, Bernd, Die Entstehung der Kunstreligion, Göttingen 2006.
- von Balthasar, Hans Urs, Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik, Bd. III/I: Im Raum der Metaphysik, Teil I: Altertum, Einsiedeln ³2009.
- Beierwaltes, Werner, *Aequalitas numerosa*. Zu Augustins Begriff des Schönen, in: Wissenschaft und Weisheit. Zeitschrift für augustinisch-franziskanische Theologie und Philosophie der Gegenwart 38 (1975), S. 140–157.
- Beierwaltes, Werner, Der Harmonie-Gedanke im frühen Mittelalter, in: Zeitschrift für philosophische Forschung 45 (1991), S. 1–21.
- Braungart, Wolfgang, Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen, in: Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen, hrsg. von Wolfgang Braungart, Tübingen 2002, S. 1–24.
- Bruggisser-Lanker, Therese, Musik und Tod im Mittelalter. Imaginationsräume der Transzendenz, Göttingen 2010.
- Bruggisser-Lanker, Therese, Notker Balbulus – *qui composuit sequentias*, in: Musik und Liturgie 135 (1/2010), S. 14–19.
- Bruggisser-Lanker, Therese, Gregor der Große und der Gregorianische Choral: Kanonisierung im Zeichen göttlicher Inspiration, in: Kanon in der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch, hrsg. von Klaus Pietschmann/Melanie Wald, München 2013, S. 215–267.
- Bruggisser-Lanker, Therese, „Sich dem Unfassbaren annähern“ – Mystische Paradoxien in der Musik Alfred Schnittkes, in: Das Unsagbare sagen. Mystische Aspekte in zeitgenössischer Literatur, Kunst und Religion, hrsg. von Marco Baschera u.a., Würzburg 2017, S. 43–70.
- Bruggisser-Lanker, Therese, Sakralisierung der Intimität. Affektive Trauergestik in Josquins *Stabat mater*, in: Hymnus und Gebet. Gattungs- und Gebrauchswechsel liturgischer Lieder in Mittelalter und Früher Neuzeit (Liturgie und Volkssprache 6), hrsg. von Pavlina Kulagina/Franziska Lallinger, Berlin 2022, S. 189–211.
- Dahlhaus, Carl, Die Idee der absoluten Musik, Kassel 1978.

- Eliade, Mircea, Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen, Frankfurt a.M. 1998.
- Eusterschulte, Anne, *Pulchritudinem esse gratiam quamdam vivacem et spiritalem*. Theologisch-philosophische Voraussetzungen der *gratia*-Konzeption bei Marsilio Ficino, in: *Gratia*. Mediale und diskursive Konzeptionalisierungen ästhetischer Erfahrung in der Vormoderne, hrsg. von Anne Eusterschulte/Ulrike Schneider, Wiesbaden 2018, S. 107–132.
- Eybl, Martin (Hrsg.), Die Befreiung des Augenblicks: Schönbergs Skandalkonzerte 1907 und 1908. Eine Dokumentation (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 10), Wien 2004.
- Finscher, Ludwig, Art. „Klassik“, in: ²MGG, Sachteil, Bd. 5 (1996), Sp. 224–240.
- Fladt, Ellinore, Die Musikauffassung des Johannes de Grocheo im Kontext der hochmittelalterlichen Aristoteles-Rezeption (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 26), München/Salzburg 1987.
- Flotzinger, Rudolf, Harmonie. Um einen kulturellen Grundbegriff, Wien u.a. 2016.
- Giannarás, Anastasios, Das Wachthaus im Bezirk der Musen. Zum Verhältnis von Musik und Politik bei Platon, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 32 (1975), S. 165–183.
- Gutknecht, Dieter, Musik als Bild. Allegorische Verbildlichungen im 17. Jahrhundert, Freiburg i.Br. 2003.
- Habermas, Jürgen, Auch eine Geschichte der Philosophie, Bd. 1: Die okzidentale Konstellation von Glauben und Wissen, Berlin 2019.
- Haug, Andreas, Der Beginn europäischen Komponierens in der Karolingerzeit: Ein Phantombild, in: *Die Musikforschung* 58 (2005), S. 225–241.
- Heilmann, Anja, Boethius' Musiktheorie und das Quadrivium. Eine Einführung in den neuplatonischen Hintergrund von *De institutione musica* (Hypomnemata. Untersuchungen zur Antike und zu ihrem Nachleben 171), Göttingen 2007.
- Herrmann, Dieter B., Die Harmonie des Universums. Von der rätselhaften Schönheit der Naturgesetze, Stuttgart 2017.

- Imbach, Ruedi, *Empyreum* – scholastische Gedanken über das Paradies, in: Deutsches Dante-Jahrbuch 83 (2008), S. 13–37.
- Jaspers, Karl, *Der philosophische Glaube angesichts der Offenbarung*, München 1962.
- Jaspers, Karl, *Die Chiffren der Transzendenz*, Basel 2011.
- Jauss, Hans Robert, Über religiöse und ästhetische Erfahrung. Zur Debatte über Hans Beltings „Bild und Kult“ und George Steiners „Von realer Gegenwart“, in: *Merkur* 510/511 (1991), S. 934–946.
- Kaden, Christian, Die Stadt als Welt. Pariser Musikleben um 1300, nach dem Zeugnis des Johannes de Grocheio, in: *Musik und Urbanität. Arbeitstagung der Fachgruppe Soziologie und Sozialgeschichte der Musik in Schmöckwitz/Berlin vom 26.–28. November 1999*, hrsg. von Christian Kaden/Volker Kalisch (*Musik-Kultur* 9), Essen 2002, S. 73–84.
- Kaden, Christian, Abschied von der Harmonie der Welt. Zur Genese des neuzeitlichen Musik-Begriffs, in: Christian Kaden, *Was hat Klang mit Musik zu tun!? Aufsätze zur Musikethnologie und Musiksoziologie*, hrsg. von Katrin Bicher, Berlin 2020, S. 259–287.
- Karfiková, Lenka, „De esse ad pulchrum esse“. Schönheit in der Theologie des Hugo von St. Viktor (*Bibliotheca Victorina* VIII), Turnhout 1998.
- Keil, Werner, *Dissonanz und Konsonanz in Romantik und Moderne*, München 2012.
- Klünker, Wolf-Ulrich, *Johannes Scotus Eriugena. Denken im Gespräch mit dem Engel*, Stuttgart 1988.
- Krones, Hartmut, Klang-Rede. Musik und Rhetorik in der Musikgeschichte, in: *Üben und Musizieren. Zeitschrift für Instrumentalpädagogik und musikalisches Lernen* 3 (2009), S. 24–27.
- Kurz, Gerhard, *Das Wahre, Schöne, Gute. Aufstieg, Fall und Fortbestehen einer Trias*, Paderborn 2015.
- Leitgeb, Maria-Christine, *Tochter des Lichts. Kunst und Propaganda im Florenz der Medici*, Berlin 2006.

- Lesle, Lutz, Das Mitschaffen am Turmbau der Gegenwartsmusik – Aus meinen Gesprächen mit Alfred Schnittke, in: Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag. Eine Festschrift, hrsg. von Jürgen Köchel, Hamburg 1994, S. 25–30.
- Liessmann, Konrad Paul, Philosophie der modernen Kunst. Eine Einführung, Wien 1999.
- Oldemeyer, Ernst, Alltagsästhetisierung. Vom Wandel ästhetischen Erfahrens, Würzburg 2008.
- Picht, Georg, Kunst und Mythos. Vorlesungen und Schriften, Stuttgart 1986.
- Pfrogner, Hermann, Musik. Geschichte ihrer Deutung. Freiburg/München 1954.
- Riedweg, Christoph, Pythagoras. Leben – Lehre – Nachwirkung. Eine Einführung, München ³2017.
- Rosa, Hartmut, Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2272), Berlin 2019.
- Scherliess, Volker, Musikinstrumente bei Harsdörffer, in: Georg Philipp Harsdörffers ‚Kunstverständige Discurse‘. Beiträge zu Kunst, Literatur und Wissenschaft in der Frühen Neuzeit, hrsg. von Michael Thimann/Claus Zittel, Heidelberg 2010, S. 219–262.
- Schlecht, Raymund, *Micrologus Guidonis de disciplina artis musicae*, in: Monatshefte für Musik-Geschichte 5 (1873), S. 151–165.
- Schwab, Heinrich W., Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert (Musikgeschichte in Bildern IV: Musik der Neuzeit, Lfg. 2), Leipzig 1971.
- Sier, Kurt, Platon, in: Musik in der antiken Philosophie. Eine Einführung, hrsg. von Stefan Lorenz Sorgner/Michael Schramm, Würzburg 2010, S. 123–166.
- Thiel, Detlef, Das opake Bild und der diaphane Text. Eine Gegenlektüre von Cusanus' *De visione Dei*, in: Cusanus: Ästhetik und Theologie, hrsg. von Michael Eckert/Harald Schwaetzer (Texte und Studien zur europäischen Geistesgeschichte, Reihe B 8), Münster 2013, S. 103–127.

Walter, Michael, Grundlagen der Musik des Mittelalters. Schrift – Zeit – Raum, Stuttgart/Weimar 1994.

Warburg, Aby, Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare hrsg. und kommentiert von Martin Treml, Sigrid Weigel und Perdita Ludwig, Lizenzausg. Berlin/Darmstadt 2010.

Wehr, Gerhard, Der Mystiker Dionysius Areopagita, Wiesbaden 2013.

Weblinks

<https://cusanus-portal.de/> (letzter Zugriff 21.07.2025).

<https://jaspers-stiftung.ch/de/karl-jaspers/die-geistige-situation-der-zeit> (letzter Zugriff 28.10.2025).

http://www.enzyklopaedie.ch/dokumente/Reisch_Margarita.html (letzter Zugriff 21.07.2025).

<https://musical-life.net/kapitel/hofmusik-und-repraesentation> (letzter Zugriff 28.10.2025).

Bildnachweise

Abb. 1: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00034024?page=81> (letzter Zugriff 23.07.2025).

Abb. 2: https://musikgeschichte.ksso.ch/img/boethius_gelehrte.png (letzter Zugriff 26.01.2026)

Abb. 3: [urn:nbn:de:hbz:kn28-1-18248](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:kn28-1-18248) (letzter Zugriff 22.07.2025).

Abb. 4: © Foto Maximilian Haselbach, aufgenommen am 24.07.2013.

Abb. 5: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84490444/f17.item> (letzter Zugriff 22.07.2025).

Abb. 6: <https://www.e-rara.ch/sbs/content/zoom/22433695> (letzter Zugriff 23.07.2025).

Abb. 7: <https://doi.org/10.3931/e-rara-88822> (letzter Zugriff 27.10.2025).