

Strohm, Reinhard

Private und öffentliche Raumbedingungen mittelalterlicher Kirchenmusik

In:

Gesine Mierke, Christof Rolker, und Christoph Schanze (Hrsg.), Raum und Klang im Mittelalter : Materialität und Medialität, Bamberg: University of Bamberg Press, S. 341-377. 2026. DOI: 10.20378/irb-114734

Beitrag im Sammelwerk - Verlagsversion

DOI des Beitrags: 10.20378/irb-115252

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/>

REINHARD STROHM

Private und öffentliche Raumbedingungen mittelalterlicher Kirchenmusik

Im Folgenden wird ein Versuch unternommen, die zeremoniellen Auf-
führungen mittelalterlicher Kirchenmusik nach ihren jeweiligen Raum-
bedingungen zu ordnen, so wie sie von damaligen Menschen erfahren
werden konnten. Wie konnten sie den Zusammenhang zwischen Raum
und Klang verstehen? Es gibt für diesen Fragenkomplex keine eindeuti-
gen und einfachen Antworten. Die akustische Komponente der so ge-
nannten ‚Liturgie‘ spielte sich in geregelten Formen und Aufführungs-
weisen ab, deren Ordnung nur dem internen Kenner genau verständlich
war. Diese Ordnung wurde in kirchlichen Büchern wie Missalien, Gradu-
alien, Ordinarien oder Antiphonaren festgelegt, blieb Außenstehenden
jedoch relativ unbekannt. Das ist bereits ein Grund dafür, dass man die
sinnliche und kognitive Erfahrung damaliger Menschen nicht kurzer-
hand mit dem identifizieren sollte, was heutige Forschung aus vielen
Quellen zusammensetzen kann. Letzteres wäre, ausgehend von der be-
kannten Unterscheidung von Kenneth L. Pike, die ‚etische‘, auch einem
ortsfremden Touristen mögliche, Erfahrung einer bestimmten Umwelt,
wie man sie in Kenntnis vergleichbarer Umwelten zu erforschen gewohnt
ist. Andererseits gibt es das ‚emische‘ Nachvollziehen des Lebens von sei-
nen inneren Bedingungen her, dessen Erfahrungsgrundlagen wiederum
heute nicht mehr zugänglich sind:¹ also z.B., wenn einheimische Hörer
durch das Glockenläuten etwas Bestimmtes, ihrem Leben Zugehöriges
erfahren. Eine dritte Art des Verstehens ergab sich durch ‚historisches‘

¹ Vgl. Mostowlansky/Rota, Art. „Emic and Etic“; Strohm, Berufsmusiker.

Überliefern von Ereignissen und Figuren, wie es den Zeitgenossen weniger durch die Schrift als durch die Wiederholung bedeutungsvoller Symbole und Rituale zugänglich gemacht wurde.

Heutige Menschen, die sich dem Phänomen damaliger Zeremonien als Außenstehende sozusagen ‚etisch‘ nähern, werden spontan eher das Umfassende, den physischen Raum, die akustische Wirkung oder auch den sozialen Kontext solcher Ereignisse zu imaginieren suchen. Die damaligen Teilnehmer solcher Zeremonien hingegen waren ‚emisch‘ und ‚historisch‘ beteiligt: Sie leiteten die ihr Leben betreffenden Bedeutungen vom Nacheinander oder Nebeneinander bestimmter akustischer Ereignisse und Örtlichkeiten ab. Ihr Wissen war jedoch sozial differenziert. Viele kannten wohl die räumliche Unterscheidung zwischen Chor und Kapelle oder die funktionale Unterscheidung zwischen Messe und Stundengebet; Kleriker hingegen mussten auch ihre eigenen Aufgaben, ihre Mitaufführenden, ihre Positionen in Raum- und Zeitplänen kennen. Das Verständnis der Schrift und der musikalischen Notation war auf enge Kreise beschränkt. Gemeindemitglieder, allgemeines Volk, auswärtige Gäste, die zum Beispiel eine kirchliche Prozession erlebten, konnten einige akustische und visuelle Signale verstehen. Viele kannten (so meine ich) zumindest das *Te Deum* auswendig, das bei manchen Feiern „von allen Leuten“² gesungen wurde.

Die Vermittlung zwischen interner Kennerschaft und der physischen Erscheinung solcher Aktionen wurde damals, wie wahrscheinlich auch heute, durch große Abkürzungsverfahren erleichtert, oft in der Form sprachlicher Codierungen oder Klassifizierungen. Diese muss die heutige Forschung studieren und verstehen lernen. ‚Lesen lernen‘ ist eine hermeneutische Anstrengung, die schriftliche, bildliche oder verbale Codierungen als Lesehilfen verwendet. Zu diesem Zweck wird hier eine neue Klassifizierung, das Begriffspaar ‚Privat – Öffentlich‘, als Lesehilfe

² Einer von mehreren Belegen ist paraphrasiert in Strohm, *Music*, S. 81.

zur Ordnung mittelalterlicher Kirchenmusik diskutiert. ‚Öffentliches Ritual‘ ist eine der möglichen Übersetzungen des modernen Fachworts ‚Liturgie‘ selbst.

1. Virtuelle und physische Räume

Das mittelalterliche Verhältnis zwischen Kirchenmusik und Raum lässt sich anhand von musizierenden Engeln veranschaulichen. Engelsmusik-Darstellungen in der mittelalterlichen Kunst müssen einen scheinbar ungeheuren Raumabstand überbrücken. Die Engelsmusik spielt im Himmel, der Himmelsraum wird jedoch oft wie eine irdische Kirche dargestellt (siehe Abb. 1).³ Die himmlische Musik wird von ganz menschlich aussehenden Knaben und Mädchen, die sich in einem solchen Gebäude befinden, von Notenhandschriften abgesungen oder auf irdischen Instrumenten gespielt.

³ Vgl. auch die Darstellung von Engeln beim Kirchenbau auf einem Diptychon mit der Verkündigung Mariens des Meisters von Heiligenkreuz (um 1380, Kunsthistorisches Museum Wien), <https://musical-life.net/quellen/abb-engel-beim-kirchenbau> (letzter Zugriff 12.06.2025).



Abb. 1: Das Jüngste Gericht (Detail). Altarbild aus Hall (Tirol), 1504. Innsbruck, Landesmuseum Ferdinandeum, Inv. Nr. 85.

Im Mittelalter wurde außerweltliche Präsenz in der Kirche nicht nur in Kunstwerken abgebildet, sondern auch als reale Aktion vollzogen. So schreibt etwa das Antiphonar der Kathedrale von Salisbury vor, dass in der Christmette der Responsoriumsvers *Gloria in excelsis Deo* von „fünf Knaben in Chorröcken, mit verschleierte[n] Gesichtern und brennenden Kerzen in der Hand, von einer erhöhten Stelle hinter dem Hochaltar“⁴ gesungen werden sollte. Es ging um eine abgekürzte Inszenierung, die den Engelsgesang zu Christi Geburt kurzerhand mit der Geschichte der

⁴ Strohm, Rise, S. 385f.

fünf klugen Jungfrauen bei der Wiederkehr Christi kombinierte. Die „erhöhte Stelle hinter dem Hochaltar“ (ein Chorbalkon) fungierte als das Jenseits. Ähnliche Inszenierungen innerhalb der Kirche, fast immer mit musikalischem Vortrag, waren weit verbreitet.

In diesen Beispielen werden die Räume der himmlischen und der irdischen Musik gleichsam ineinandergeschoben. Dies ist selbstverständlich theologisch relevant, doch vor allem wird sinnlich suggeriert, dass das Musizieren und Anhören kirchlicher Musik sich in einem einzigen Raum vollzieht, der erst im Himmel endet. Man kann einen von irdischer und himmlischer Musik gemeinsam beanspruchten Raum als einen ‚virtuellen‘ Raum bezeichnen, der im physischen Hier beginnt, aber erst im spirituellen Dort endet.⁵ Der Ausdruck ‚virtueller Raum‘ bedeutet dann jedoch mehr als die allgemeine Virtualität bildlicher Kunst. Die konkretere Vorstellung eines einzigen ineinandergeschobenen Raumes würde nicht nur auf Bilder, sondern auch auf physisch ausgeführte Zeremonien passen. Walter Salmens Begriff der ‚Klangaura‘ der mittelalterlichen Stadt lässt diese Interpretation zu; er beschränkt sich nicht auf architektonisch umgrenzte oder praktisch bestimmte Räumlichkeiten, sondern erlaubt auch die mögliche Öffnung auf Virtuelles.⁶

Als Stichworte zum Phänomen imaginärer, psychologischer, virtueller oder sonstwie unrealer Räume seien hier ferner die Begriffe der ‚Raumdeutung‘ und ‚Raumaneignung‘ durch kirchliche Zeremonien genannt.⁷ Es ging freilich nicht nur um geistige Deutung und Aneignung, sondern erst recht um physische und emotionale Reaktionen. Wie besonders das Kirchweihfest durch Gehen und Musizieren in der Prozession die Gemüter ansprechen konnte, zeigte der Miniaturist der Abtei Geras, als er innerhalb der T-Initiale für *Terribilis est locus iste* das Gemeinschaftsgefühl eines kirchlichen Kollektivs ausdrückte (siehe Abb. 2).

⁵ Vgl. Vavra, Räume.

⁶ Vgl. Salmen, Musizieren, S. 77–88, und Strohm, Klang-Aura.

⁷ Vgl. Neuheuser, Kirchweihliturgie, S. 277f.



Abb. 2: Kirchweihprozession mit Gesang. T-Initiale (Introitus *Terribilis est locus iste*) des Graduale des Prämonstratenserstifts Geras, Niederösterreich („Passauer Graduale“, vor 1485). Geras, Stiftsbibliothek, Cod. 6, fol. 112r (Detail).

Das Bestreben, durch die Gottesdienste des Kirchweihfestes das himmlische Jerusalem darzustellen, brachte vielgestaltige Lösungen hervor. In einem gesungenen Text wie dem Hymnus *Urbs beata Jerusalem*, der die himmlische Stadt Jerusalem so anspricht, als ob man sie vor sich sähe, konnte im Sinn des genannten Abkürzungsverfahrens das akustische Ereignis der Musik die Gemüter direkt in jenen anderen Raum transportieren.⁸ (Dies gilt ja noch heute als ein typischer Effekt von Musik.)

⁸ Die in Anm. 3 genannte Darstellung der Engel beim Kirchenbau bezieht sich u.a. auf die Zeilen des Hymnus *Urbs beata Jerusalem* zur Erbauung und Krönung des himmlischen Jerusalem durch Engel: *Quæ construitur in coelis vivis ex lapidibus, et angelis coronata*. Dass das Gemälde auch einen Fiedel spielenden Engel zeigt, der die Bauleute gleichsam überwacht, ist als Anspielung auf den göttlichen Ursprung der Sphärenharmonie eine weitere ‚Abkürzung‘ des narrativen Bildprogramms.

Zwischen dem Begriff ‚virtueller Raum‘ und den Begriffen ‚Klangraum‘ bzw. ‚liturgischer Raum‘ besteht der Unterschied, dass bei den letzteren dem Raum selbst eine besondere physische Eigenschaft zugesprochen wird. Es stellt sich jedoch die Frage, ob die Bezeichnung ‚Klang‘ geeignet ist, etwas so Umfassendes wie den Begriff ‚Raum‘ zu spezifizieren und gleichsam einen ‚Klangraum‘ von einem nicht-klingenden Raum zu unterscheiden. Geräusche, Töne und Klänge ereignen sich in irgendeiner Form überall; somit ist jeder physische Raum auch ein Klangraum. Um einen Raum durch einen betreffenden Zusatz näher zu spezifizieren, wäre eine enger umschreibende Bezeichnung nötig wie etwa ‚Musikraum‘. Die Stadt Bamberg als ‚Musikstadt‘ zu bezeichnen, würde den besonderen Charakter einer Stadt ansprechen, in der mehr Musik gemacht wird als gewöhnlich in vergleichbaren Städten. Bamberg als ‚Klangstadt‘ zu bezeichnen, würde hingegen zu keinerlei Erkenntnis führen, denn Klang von irgendeiner Sorte gibt es überall. Der Begriff ‚Lautsphäre‘ scheint hilfreicher, da ‚Sphären‘ als Segmente von umfassenderen Räumen gelten können, wobei sich die Segmente durch verschiedenartige Laute unterscheiden.⁹

Auch der Begriff ‚liturgischer Raum‘ erscheint eher problematisch. Jedenfalls wird ein Raum wohl nicht dadurch liturgisch, dass sich in ihm eine Zeremonie vollzieht, was ihn dann von anderen, nichtliturgischen Räumen unterscheiden würde. Architektonisch definierte Räume wie eine Kirche, eine Kapelle oder ein Friedhof können als ‚liturgisch‘ gelten, wenn sie von vornherein zu kirchlich-zeremoniellen Zwecken geschaffen

⁹ Vgl. Clauss/Mierke/Krüger, Lautsphären.

und geweiht wurden. Wenn hingegen eine Prozession durch eine Straße zieht, wird dann die Straße dadurch zu einem ‚liturgischen Raum‘? In einem neueren Forschungsbeitrag zum Basler Konzil wird die Bezeichnung ‚liturgischer Raum‘ schlechterdings auf alle räumlichen Aktionen und sogar auf abstrakte Verhältnisse zwischen Menschen ausgedehnt (während jeder Hinweis auf die akustische Komponente fehlt).¹⁰ Zugegeben, in der Vorstellung von Prozessionsteilnehmern mag das Wechseln des städtischen Ortes wie eine gleichsam liturgische Topographie erschienen sein. Sollte man hier von ‚virtuell liturgischen Räumen‘ sprechen?

In diesem Beitrag geht es um eine Mittelalterforschung, die sich besonders den real verfügbaren Räumen und ihrer jeweiligen Beschaffenheit widmet. Wenn man versucht, die Ordnungen dieser Räume und ihre Bedingungen für menschliche Aktionen zu beschreiben und so weit wie möglich (mithilfe eines Abkürzungsverfahrens) zu klassifizieren, könnte sich auch zeigen, wie Kirchenmusik ihre Wirkungen und Funktionen erfüllte. Zu diesen Wirkungen gehörte wohl erstens die erwähnte psychologische Funktion des Transportierens, des Entgrenzens des vorgestellten Raumes; zweitens physische Klangwirkungen wie das körperliche Mitschwingen und Resonieren (Organisten, Sänger, Blasinstrumentenspieler verstehen das am besten); und drittens – ebenfalls physisch wirksam und raumabhängig – die Bewegung und der Rhythmus, die ja auch im gregorianischen Choral vorhanden sind. Durch Rhythmus und Bewegung verbindet Musik Raum und Zeit.

¹⁰ Vgl. Rathmann-Lutz, Räume, S. 285–301.

2. Kirchen und ihre Teilräume

Die Grundpläne mittelalterlicher Dome, die typischerweise in verschiedenen geformte und verschieden verwendete Teilräume gegliedert sind, sind hinlänglich bekannt. Es gibt das Langhaus, das Mittelschiff, Seitenschiffe und Querschiffe sowie den sogenannten Chor bzw. das Sanctuarium oder Presbyterium. An den Seiten findet man nischenartige Kapellen. ‚Kapellen‘ genannt werden zudem die Enden von Seitenschiffen oder Querschiffen und sogar bloße Pfeiler, an denen – wie manchmal erklärt werden muss – ein Altar steht oder stand. Enthalten die Kapellen einen geweihten Altar, so werden dort Messen gelesen. Hinzu kommen Krypten im Untergeschoss vieler Kirchen, die als Grablegen mit geweihten Altären mindestens den Status von Kapellen hatten, ausnahmsweise sogar von eigenen Kirchen. Im spätmittelalterlichen Grundplan von St. Stephan zu Wien sind Dutzende Kapellen angegeben (siehe Abb. 3), von denen nur noch wenige erhalten sind.

Das Mittelschiff war eigentlich kein musikalischer Aufführungsort. Akustisch war es schwer kontrollierbar und Chorgesang war dort ganz selten; am ehesten konnte hier die Predigt den Hörern nahegebracht werden. Die Langhäuser der Kathedralen, die den Romantikern gerade durch ihre ungegliederte Raumflucht imponierten,¹¹ setzten sich in Wirklich-

¹¹ Als Beispiel dient etwa die Abbildung des Langhauses von St. Sebald in Nürnberg, ein Gemälde von Georg Christoph Wilder und Johann Philipp Walther (um 1830). Auf dem Balkon links oben ist die Traxdorf-Orgel aus dem 15. Jh. zu sehen; vgl. Körndle, *Orgeln*, Abb. 2, S. 346.

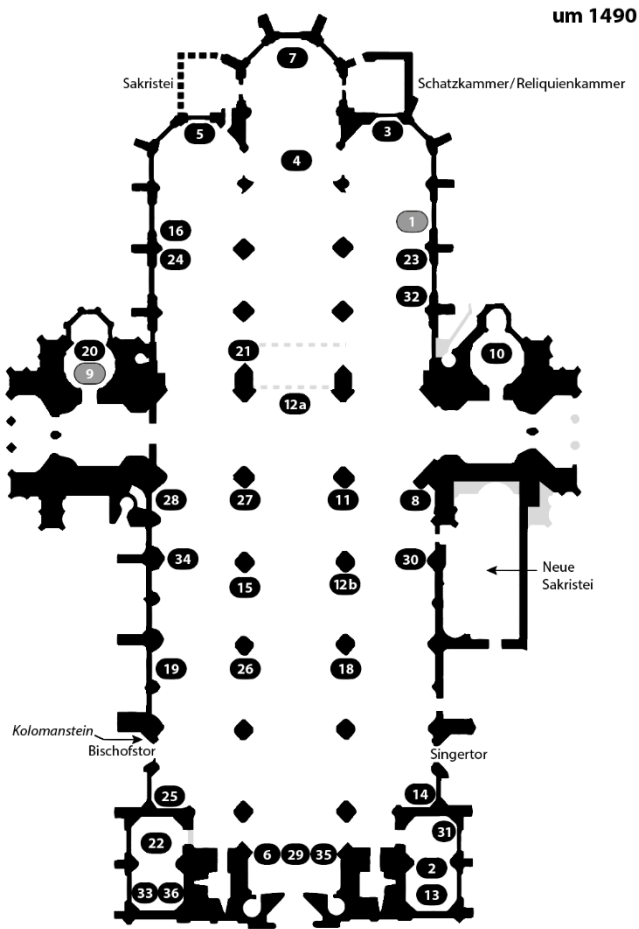


Abb. 3: Wien, Stephansdom, Grundriss der Kirche im Spätmittelalter. (Nach Schedl, St. Stephan, Abb. 15).

keit aus einem Langhaus für das Volk und einem Presbyterium oder Chor für die Priester bzw. Mönche zusammen. Letzterer befand sich in der Tradition klösterlicher Architektur oft auf erhöhter Ebene und konnte ein Heiligengrab oder Stiftergrab als besonderes Zentrum enthalten. Der Chorraum mit dem Chorgestühl ist in manchen Kathedralen fast genau so lang wie das tiefer liegende Langhaus (z.B. in Notre-Dame in Paris).¹² Der Bamberger Dom hat aus historischen Gründen sogar zwei erhöhte Chöre an entgegengesetzten Enden des Langhauses. Die Erhöhung der Chorplattformen diente auch der Hörbarkeit: Dorothea Baumann konnte mit akustischen Berechnungen nachweisen, dass Musikaufführungen im Dom von Florenz dann am besten hörbar waren, wenn von etwa ein Meter hohen Gerüsten aus gesungen wurde.¹³

Ginge man in eine solche Kirche hinein, so wäre sofort ersichtlich, dass auch der dritten räumlichen Dimension – der Vertikale – eine entscheidende Rolle in der Kirchenmusik zukam. Auf den Balkonen und Emporen wurde viel musiziert, insoweit auch sie Kapellen beherbergten. Kirchenmusik wurde gern oben auf dem Lettner aufgeführt, wo häufig eine kleine Orgel stand. In St. Stephan in Wien war bis um 1400 sogar die Kantorei auf dem Lettner zuhause, d.h. es wurde dort oben nicht nur gottesdienstlich musiziert, sondern auch geprobt.¹⁴ Der heute aus vielen Domen entfernte Lettner hatte vor allem die Funktion, den Chor architektonisch vom Langhaus zu trennen – jedoch meistens nicht so, dass das Laienvolk nicht mehr in den Chor sehen konnte; z.B. war oft durch eine

¹² Vgl. Wright, Music, Titelbild.

¹³ Vgl. Bauman.

¹⁴ Vgl. Strohm, Musik im Gottesdienst.

Mittelöffnung hindurch mindestens der Zelebrant sichtbar. Wichtiger noch, man konnte den Chorgesang hören. Trotz der Ausschließung des Volkes aus den zeremoniellen Hauptaktionsräumen (wobei vor allem die Konsekration der Hostie vom Laienvolk abgeschirmt werden sollte) gab es auch die gegenläufige Tendenz akustischer Einbeziehung – eben des textlichen und musikalischen Anteils an den Zeremonien. Der Kirchenraum war geteilt, aber Gotteswort und Kirchenmusik überschritten diese Teilung, sie wurden ‚veröffentlicht‘.

Die im Chorraum abgehaltenen Zeremonien waren die wichtigsten der Kirche insgesamt: Es waren die Feiern des Hochamts, täglich am Morgen oder Vormittag, und des Stundengebets; bei beiden musste die gesamte Geistlichkeit im Chorgestühl mitsingen. Diese Kirchenmusik im Chor war den anderen Zeremonien der Kirche institutionell und räumlich übergeordnet. In den Stiftbriefen Herzog Rudolfs IV. von Österreich für St. Stephan (1365) werden die Messfeiern für die drei parallelen Chöre und viele Kapellen hierarchisch geordnet; es sollten an diesen verschiedenen Orten täglich insgesamt 51 Messfeiern stattfinden (siehe Anhang). Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, dass eine Reformkommission des Basler Konzils 1436 für St. Stephan vorschrieb, dass während der Messen im Mittelchor das Singen von Messen oder Vigilien in den beiden Seitenchören zu unterlassen sei (*ne tempore publici officii in choro Missae cum nota, aut vigiliae in lateribus chori decantentur*).¹⁵ Sie durften nur in weiter entfernten Kapellen und nur mit zurückgenommener Stimme (*submissa voce*) gesungen werden. Die Hymnen und Psalmen des Stundengebets sollten mit tiefer, nicht zu lauter Stimme vorgetragen werden. In den rudolfinischen Verordnungen von 1365 hingegen waren helle und laute Stimmen für Antiphonen verlangt worden. Die Begriffe *submissa voce* und *bassa voce*, mit tiefer bzw. leiser Stimme, erscheinen auch in einer Kapitelverordnung von 1478 zu Gottesdiensten der Fastenzeit: Prim

¹⁵ Vgl. Strohm, Dienstordnungen.

und Terz einschließlich der Antiphon bis zur Elevation in der Marienmesse waren *submissa voce* zu singen, ein vor der Terz eingeschobenes Requiem jedoch *bassa voce*.¹⁶

Die von den Baseler Visitatoren verwendete kirchenrechtliche Bezeichnung *publicum officium* legt nahe, die zweierlei Örtlichkeiten musikalischer Zeremonien in der Kirche durch die Kategorien ‚öffentlich‘ und ‚privat‘ zu unterscheiden. Chormusik, vor allem im Mittelchor, war öffentlich; Kapellmusik war privat. In Forschungsbeiträgen konnte ich mit Beispielen belegen, dass kirchliche Zeremonien nicht nur durch zeitliche Gottesdienstvorschriften bestimmt waren, sondern dass man sie auch räumlich den kontrastierenden Kategorien von Chor und Kapelle zuordnete.¹⁷ Diesen Kategorien werden hier versuchsweise die Eckbegriffe von ‚öffentlicher‘ und ‚privater‘ Zeremonie analog gesetzt, angeregt von der kategorischen Unterscheidung zwischen *hall* und *chamber* bei der weltlichen, fürstlichen Musikausübung, die Christopher Page beobachtet hat: In Saal und Kammer vollzogen sich verschiedene Aktivitäten und wurde verschiedenartige Musik gespielt.¹⁸ Zur privaten Sphäre der fürstlichen Kammer gehörten solistischer Gesang und leise Musik (z.B. auf Fiedel, Laute, Harfe und Clavichord) und es waren wenige vertraute Personen als Hörer oder Mitmusizierende anwesend. Zur öffentlichen Sphäre der Halle gehörten laute Instrumente wie Schalmei, Trommel und Trompete, Tanz, viele Gäste, Bankette und Prozessionen. Wie ein kirchliches Langhaus hatte die Burghalle oft einen Balkon, auf dem die Musiker spielten. Dazu gibt es eine reiche ikonographische Überlieferung.

¹⁶ Vgl. Erzbischöfliches Diözesanarchiv Wien (A-Wda), Acta Capituli 1446–1551, Cod. II, fol. 107r.

¹⁷ Vgl. Strohm, *Music*, S. 22f., und Strohm, *Rise*, S. 270–283. Zur privaten Musikpraxis vgl. auch Fink/Gstrein/Mössmer, *Musica*.

¹⁸ Page berichtete darüber in der CD-Einspielung „The Castle of Fair Welcome: Courtly Songs of the Later 15th Century“, *Gothic Voices* (Christopher Page), London: Hyperion, 1986.

Die Bezeichnungen ‚Chor‘ und ‚Kapelle‘ dienen seit dem Mittelalter auch als Namen musikalischer Ensembles. Die etymologische Entwicklung beider Namen verlief allerdings sehr unterschiedlich; *chorus* war zunächst der Name einer Aufführung, dann eines Ensembles und schließlich eines Ortes; *cappella* begann als Raumbezeichnung und wurde dann auf eine Musikergruppe übertragen. Etwa um 1400 jedoch waren *chorus* und *cappella* als gegensätzliche Raumbezeichnungen etabliert.

3. Kapellen und private Zeremonien

Privatkapellen waren groß oder klein, eigene Gebäude oder Teile von Kirchen, architektonisch abgeschlossen oder offen. Extremfälle von Offenheit bzw. Öffentlichkeit waren die manchmal weiträumigen Marienkapellen hinter dem Hochaltar, die vor allem zur Marienandacht am Samstag für das Laienvolk zugänglich waren. Typisch ist dagegen das Abgrenzen und Abschließen von Kapellen mit Gittern oder Schranken. Ein Grund für eine so strikte Absicherung einer Kapelle war z.B. die darin untergebrachte Reliquiensammlung. Generell ist davon auszugehen, dass die Privatisierungstendenz bei fürstlichen Kapellen noch stärker war als bei kirchlichen Institutionen. Ihr wirkte allerdings in beiden Fällen auch eine Veröffentlichungstendenz entgegen. Etwa in der Mitte anzusiedeln ist die für damalige Verhältnisse ungeheuer reiche Stiftung zur Begräbnisstätte der ersten Gemahlin König Maximilians I., Herzogin Marias von Burgund: Ihr Grab in der Brügger Marienkirche nahm ursprünglich einen engen Kapellraum ein; später wurde der Raum erweitert, architektonisch abgegrenzt und museal zugänglich gemacht.¹⁹ Die seit 1483 vorgeschriebenen täglichen musikalischen Dienste, gregorianische sowie mehrstimmige, mit und ohne Orgel, konnte man gewiss auch anderswo in der Kirche hören; das dazu gehörige Glockenläuten vom 115 Meter hohen Kirchturm hatte weite Signalwirkung. Trotzdem waren es gemäß der Stiftungssatzung Kapellaufführungen: Sie fanden nicht im

¹⁹ Vgl. Strohm, Messenstiftung, S. 247–260.

Hochchor der Kirche statt, sondern in der dahinterliegenden Marienkapelle. Es nahm kein Priesterchor teil, sondern nur drei Kanoniker als Zelebranten, der Succentor (*maistre des enfans*), ein musikalisch qualifizierter Assistent (*compaignon ydoine*), vier Chorknaben und ein Orgelpositiv – ein damals in Flandern typisches Ensemble polyphoner Kirchenmusik.

Noch intimer waren die Musikaufführungen am Dom von Cambrai, die der berühmte Komponist Guillaume Du Fay (gestorben 1474), in seinem Testament und seiner privaten Messenstiftung vorschrieb: In der Kapelle von St. Stephan sollte jährlich eine polyphone Messvertonung zu Ehren der Maria vom Schnee am 5. August erklingen und nach seinem Tode stattdessen ein Requiem; an seinem Sterbebett sollte eine Motette gesungen werden.²⁰

Kirchenkapellen sind heute kaum mehr private Räume. Oft findet sich nur noch ein Altar, offenstehend zum übrigen Raum. Zeitgenössische Quellen verraten gelegentlich, dass ein Vorhang um den Bereich gezogen wurde; der verbleibende Platz erlaubte meist nur das Messelesen oder eine Zeremonie mit solistischer Kapellmusik. Die größeren Räumlichkeiten fürstlicher Kapellen, die als Ganze oft die Privilegien von Stiftskirchen besaßen, konnten ihrerseits noch privatere, abgegrenzte Räume einschließen. Was sich in einer Kapelle der Herzöge von Burgund typischerweise abspielte, hat ein Miniaturist um 1460 dargestellt (siehe Abb. 4). Vielleicht beeinflusst von einer burgundischen Miniatur, malte der Künstler von Diebold Schillings *Luzerner Chronik* eine Szene mit Maximilian I. als Teilnehmer an einer Messfeier, die im Dom von Konstanz situiert sein soll (siehe Abb. 5).²¹ Der dargestellte Raum kann allerdings nicht der Hochchor des Doms sein, sondern es ist eine Kapelle – abgetrennt durch das rechts aufgerichtete Holzgitter, dessen linker Flügel nicht abgebildet ist.

²⁰ Vgl. Strohm, Rise, S. 283–287.

²¹ Vgl. auch McDonald, Chapel.



Abb. 4: Darstellung einer burgundischen Kapelle. Jean Mansel, *La Fleur des his-toires* (ca. 1460). Brüssel, KBR, Ms. 9232, fol. 269r (Detail).



Abb. 5: Kaiser Maximilian I., die Messe hörend im Dom zu Konstanz, im Vordergrund die Hofkapelle. Diebold Schilling, *Luzerner Chronik* (1513). Luzern, Korporation Luzern, S 23 fol., S. 472 (Detail).

Burgkapellen waren öfter Aufführungsorte geistlicher Musik, als nach ihren oft engen Raumbedingungen zu vermuten wäre. Enea Silvio Piccolomini preist den Kirchengesang in der Burgkapelle des Bischofs von Passau, Leonhard von Laiming (um 1440) auf der Veste Oberhaus;²² die gotische Georgskapelle ist erhalten (siehe Abb. 6), doch scheint ihre Musik heute verschollen. Anders steht es mit der Burgkapelle der Fürstbischöfe von Trient im Castello del Buonconsiglio, heute *Cappella vecchia* genannt: Für Aufführungen in diesem vergleichsweise düsteren gotischen Privatraum (im Bild mit dem Wappen von Bischof Hinderbach, 1475; siehe Abb. 7) dürfte meinen Forschungen zufolge der bedeutende Codex Trient 93* mit über 200 polyphonen Messensätzen entstanden sein.²³ Sehr klein (obwohl immerhin zweistöckig) erscheint die Burgkapelle der Habsburger im Mitterhof in Innsbruck, die Albrecht Dürers Aquarell (um 1495) vom Innenhof der Burg her darzustellen scheint.²⁴ Hier erklang wahrscheinlich deshalb keine bedeutende Kirchenmusik, weil sie gleich nebenan in der Pfarrkirche St. Jakob von der Chorschule für den Herzog ausgeführt wurde.

²² Vgl. Lhotsky, Aeneas, S. 23f.

²³ Vgl. Strohm, I-TRcap 93.

²⁴ Eine digitale Abbildung des Aquarells ist abrufbar unter <https://musical-life.net/quellen/abb-herzogshof-innsbruck-ducals-court-innsbruck> (letzter Zugriff 12.06.2025).



Abb. 6: Die Georgskapelle (ca. 1400) auf der Veste Oberhaus (Oberhausmuseum), Passau, ca. 1400.



Abb. 7: Cappella vecchia, Castello del Buonconsiglio, Trient. Wandgemälde aus der Zeit von Bischof Johann Hinderbach, 1475, mit seinem Familienwappen im Gewölbe.

4. Überschreitung und Vermittlung

Das Schema von Chor und Kapelle, von öffentlich und privat, war keineswegs strikt symmetrisch; es erlaubte auch als Grundstruktur die Entstehung von Zwischenformen, Überschreitungen und Vermittlungen. Erstens ist zu berücksichtigen, dass der lateinische Kirchengesang schon in seiner monastischen Tradition verschiedene solistische und chorische, dann auch einstimmige und mehrstimmige Formen hatte, die unterschiedliche Raumbedingungen erfüllen konnten. Ohnehin wurden solistische Teile des Kirchenchorals von Spezialisten im Chorraum vorgelesen. Dazu genügte ein Ensemble aus Kantor, einigen Solisten und Orgelpositiv, das als durchschnittliche Kapellmusik gelten darf. Kleinere Chororgeln konnten sowohl den allgemeinen Priesterchor in dessen gemeinsamem Vortrag unterstützen (z.B. durch Hilfe bei Intonationen) als auch gegebenenfalls die im Hochchor auszuführende Polyphonie von Succentor, Assistenten und Knaben begleiten.²⁵ Spätmittelalterliche Bild Darstellungen von kirchlich-musikalischen Zeremonien zeigen meistens fürstliche Kapellen mit einer Sängergruppe in der Mitte vor einem Altar: Es handelt sich aber um Privatkapellen, wie z.B. in der erwähnten Miniatur aus dem Dom von Konstanz.²⁶ Zweitens tendierte das spätmittelalterliche Stiftungswesen zu vielschichtigen Kombinationen der Zeremonien und zur Überschreitung privater Raumgrenzen auch innerhalb der Kirche. Besonders die wohlhabenden Adelsfamilien, Gilden und Bruderschaften bemühten sich, zu ihren Jahrtagen und Totengedächtnissen alle verfügbaren Personen und Kirchenräume einzusetzen und einzuvernehmen, seien es nun der Succentor mit Chorknaben oder der allgemeine Priesterchor, eine kleine oder große Orgel, die Bruderschaftskapelle oder der Hochchor. Die Feiern nahmen oft einen ganzen Tageslauf mit seinen Stundengebete in Anspruch. Eine Stiftung der Barbiersbruderschaft an

²⁵ Wright, *Music*, S. 144–153, beschreibt anhand von Zeugnissen, dass die Langhausorgel von Notre-Dame in Paris zur Unterstützung des allgemeinen Chors herangezogen wurde, trotz ihrer weiten Entfernung vom Hochchor; er räumt andererseits die Möglichkeit einer kleinen Chororgel seit dem späteren 15. Jahrhundert ein (vgl. S. 144).

²⁶ Für weitere Beispiele vgl. Bowles, *Musikleben*, S. 21 und 111–121.

der Brügger Pfarrkirche St. Jakob (28. August 1432) schreibt z.B. Folgendes vor:²⁷

- Am Festtag der Schutzpatrone St. Cosmas und Damian (26. September) wird zur None mit dem großen Geläut geläutet, ebenso am Nachmittag zur Vesper.
- Der allgemeine Priesterchor (*ghemeene choir*) der Kirche singt wie üblich zur ersten Vesper am Vorabend und zur zweiten Vesper am Festtag mit der großen Orgel den Hymnus und das *Magnificat* und geht dabei aus dem Chorraum ins Langhaus (*Voorkerke*) herunter.
- Danach gehen sie mit dem Priester, der die Vesper zelebriert (mit Chorgewand und Weihrauch) in die Bruderschaftskapelle, wo der Priester am Altar vor den Bildern der beiden heiligen Schutzpatrone die Kollekte betet.
- Die Kinder (Chorknaben), falls welche verfügbar seien, singen dazu wie üblich eine Motette.
- Am Festtag singt man die Matutin im Chorraum mit Glockenläuten.
- Wie gewöhnlich singt man an solchen Festtagen im Chorraum mit der großen Orgel und Geläut Prim, Terz und Hochamt, wobei Kyrie und Sequenz mit der Orgel begleitet werden, dazu Non, Vesper und Komplet – alles wie bei einem kleinen Prinzipalfest.
- Kerzen werden auf dem Hochaltar und in drei Kronleuchtern angezündet (nur nicht bei der zweiten Vesper, weil es da nicht üblich ist).
- Der Chorraum wird wie an kleinen Prinzipalfesten *behanghen* (vielleicht mit einem Vorhang).

²⁷ Das Stiftungsdokument ist doppelt erhalten: Rijksarchief Brugge, Charters bleu Nr. 8128 (gesiegelte Urkunde) und Stadsarchief Brugge, St. Jacob, Hs. Nr. 450 (Transkription nach *Registrum sepulturarum novum* des 16. Jh.). Auszug in Strohm, Music, S. 57.

- An den folgenden Wochentagen (mit Ausnahme der Feste von St. Bavo am 1. Oktober und St. Franziskus am 4. Oktober) werden alle Tagzeiten gesungen.
- Auf Kosten der Bruderschaft kann auch am Festtag in der Kapelle das Hochamt mit sechs oder sieben ‚Gesellen‘ des allgemeinen Chors mit der Orgel gesungen werden.

Es lässt sich festhalten, dass sich in solchen Bestimmungen eine Privatisierungstendenz des Klerus und ein Veröffentlichungsbedürfnis privater Auftraggeber in der Mitte begegnen.

Es gibt in solchen Stiftungen dreierlei Elemente, die die architektonischen Raumbedingungen überschreiten, indem sie zwischen Innen und Außen, Privatheit und Öffentlichkeit vermitteln. Diese Vermittlung war m.E. ihr eigentlicher Sinn. Es sind: Prozessionen, Orgelspiel und Glockenläuten. In allen drei verlässt der Klang der Zeremonie die Kirche nach außen, fasst aber auch innerhalb des Kirchenraums verschiedenartige Raumeinheiten zusammen, wie z.B. Hochchor, Langhaus und Seitenkapellen.

Um die Vielzahl von Prozessionen zu verstehen, sollte man sich zunächst die unmittelbare Umgebung einer Domkirche, die Domfreiheit (*cathedral close*), ansehen. Dieser oft von Mauern umfasste Bereich war zugleich eine abstrakte, rechtlich fixierte Raumeinheit.²⁸ Die geweihten und nichtgeweihten Örtlichkeiten in der Domfreiheit, wo Musik erklingen konnte, waren ebenerdig, unterirdisch, architektonisch emporgehoben oder virtuell himmlisch.²⁹ Die unterste Raumebene war die der Gräber, innerhalb der Kirche und auf dem Friedhof, wo viel gebetet und oft auch privatim gesungen wurde. Ganz oben läuteten öffentlich für alle die Glocken. Dazwischen gab es Prozessionen innerhalb der Kirche, vom Chor ins Mittelschiff und zurück, vom Chor in die Seitenkapellen und

²⁸ Er bleibt in der Literatur zu Prozessionen oft unbeachtet. Auch Rathmann-Lutz, Räume, erwähnt die Basler Münsterfreiheit nicht.

²⁹ Vgl. Schwob, Kirchenraum.

zurück, außerhalb um die Kirche, über den Friedhof, zu anderen Kapellen und geweihten Orten, schließlich auch aus der Domfreiheit hinaus durch die Stadt. Begängnisse auf das Grab, um dort für die Seele zu beten, waren die wohl häufigste Prozessionsform. Auf dem Grundplan der Domfreiheit von St. Stephan in Wien beachte man den Friedhof und die (z.T. nachmittelalterlichen) Katakomben (siehe Abb. 8).

Im Stadtpanorama Wiens von 1609 (siehe Abb. 9) sieht man rechts neben St. Stephan die kleine Kapelle von St. Maria Magdalena. Sie stand auf der Ecke des Friedhofs und war das dritte Stockwerk einer historischen Struktur. Das unterste Stockwerk war die heute so genannte unterirdische Virgilkapelle, ursprünglich wohl ein privater Andachtsraum. Den mittleren Stock bildete ein Beinhaus; darüber baute man ebenerdig um 1300 die Magdalenenkapelle, die der einflussreichen Wiener Bruderschaft der Schreiber und Sekretäre gehörte. Seitlich angebaut wurde um 1440 das Kantoreigebäude: Der Gesangsunterricht zu St. Stephan hatte vorher auf dem Lettner der Kirche bzw. im Schulhaus, der ‚Bürgerschule‘, stattgefunden.³⁰ Die Sänger wurden aus dem Schulhaus oder der Kantorei *processionaliter* durch das Kirchentor, das sogenannte Singertor, zu ihren Diensten in die Kirche geführt.

³⁰ Vgl. Strohm, Hermann.

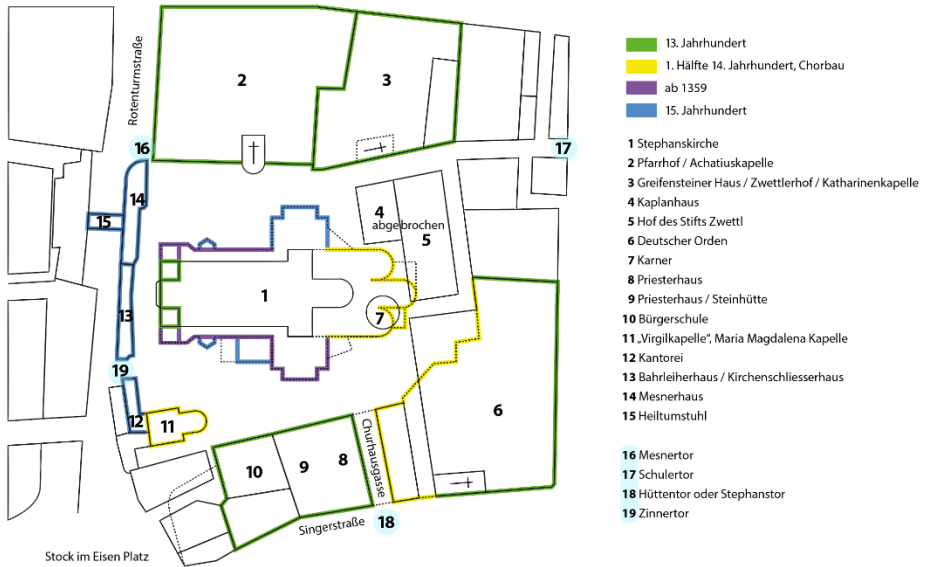


Abb. 8: Wien, St. Stephan mit umgebenden Gebäuden (Domfreiheit). (Schedl, St. Stephan, Abb. 3.)

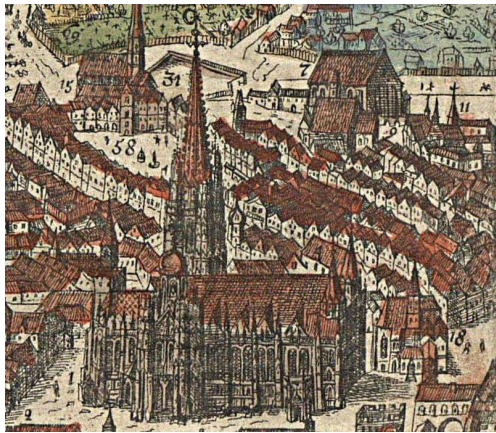


Abb. 9: Ausschnitt einer Stadtansicht Wiens mit St. Stephan, Kantorei und Magdalenenkapelle. Kolorierter Stich, Jacob Hoefnagel, 1609, Wien Museum, Inv. Nr. 31043.

Die breite Straße rechts von der Magdalenenkapelle (heute Stephansplatz) wird von einer Art Torbogen überspannt, der zugleich Eingang in die Domfreiheit gewährt. Es ist der 1483 erbaute ‚Heiltumstuhl‘, auf dem am Sonntag nach Ostern die Reliquien des Stephansdoms gezeigt wurden; er war wichtig in den damaligen Itinerarien von Prozessionen außerhalb der Kirche.

Unmittelbare Umgebungen und Domfreiheiten bedeutender Kirchen sind auch anderswo mit Kapellen, Nebenkirchen, Kantoreien, Fürstenpalästen und Nutzgebäuden architektonisch umfasst und hervorgehoben. Eine niederländische Zeichnung des 15. Jahrhunderts zeigt eine Prozession mit Fahnen, Klerus, Chorsängern, Würdenträgern und Volk – womöglich in Brügge –, die sich durch ein kleines Tor aus einem umgrenzten Dombezirk nach draußen bewegt; man betritt gerade eine Brücke über den Burggraben (siehe Abb. 10).



Abb. 10: Städtische Prozession in Flandern. Schule Rogiers van der Weyden, Mitte 15. Jahrhundert. British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv. No. 1895.9.15.1001.

Das Vorzeigen war ein Hauptzweck stadtweiter Prozessionen, wie der Wiener Stiftbrief Rudolfs IV. erklärt (siehe Anhang): Bei der Fronleichnamsprozession wurden alle verfügbaren Reliquien, Fahnen, Baldachine, 30 Kerzen und zehn Windlichter in der Stadt umhergetragen; an der Prozession teilnehmen mussten alle Pfarrer, Klosterleute, Kapläne, alle Priester sowohl aus der Stadt als auch den Vorstädten. Sie sollten *mit aller Schönesten gezierd, die sie habent*, nach St. Stephan kommen und mit der Prozession umgehen.

Der Gesang allgemeiner Prozessionen richtete sich öfters an die am Weg befindlichen Kirchen und Kapellen: Man sang beim Vorbeigehen Gesänge für deren jeweilige Schutzpatrone.³¹ Die ‚Ansinger‘ der Pfarrschulen (später ‚Kurrende‘ genannt) gingen hingegen in Prozessionen durch die Stadt, um für ihre geistlichen Gesänge weltliches Geld einzusammeln. Nicht Kirchen und Kapellen waren ihr Ziel, sondern die Häuser wohlhabender Bürger.³² Die berühmten Reliefs der Chorbalkone im Dom von Florenz von Donatello und Luca della Robbia werden manchmal als Darstellungen derenigen Aufführungen interpretiert, die sich auf diesen Balkonen abgespielt haben sollen. Donatellos Relief zeigt jedoch eine antike Zeremonie, und Luca della Robbia porträtiert die Sänger bei einer Prozession unter freiem Himmel, wie der betretene weiche Grund beweist.³³ Wir stellen uns Prozessionen heute meist nur als Stadtbegehungen vor; doch gab es auch Prozessionen zu Schiff, auf Wagen oder auf dem Schlachtfeld. Die Prozessionen und Wallfahrten zu geweihten Stätten (etwa zur Reliquienverehrung) erreichten hohe Berge.

Orgeln wurden sowohl privat und intim als auch raumüberschreitend und öffentlich gespielt: Letzteres angeblich schon in Winchester im 10.

³¹ Vgl. Strohm, *Music*, S. 5f., und Saucier, *Johannes*, S. 1–20.

³² Vgl. Gabrielli, *Processions*.

³³ Luca della Robbia, Sängerbalkon (*cantoria*) im Dom von Florenz (1431–1438), siehe https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cantoria_di_luca_della_robbia.JPG (letzter Zugriff 12.06.2025) für eine Abbildung.

Jahrhundert.³⁴ Auch bei der Einweihung der Kirche zu Bages (Katalonien) im Jahre 972 soll die Orgel von weither hörbar gewesen sein, weshalb sie vielleicht außerhalb der Kirchenpforte aufgestellt war.³⁵ Für verschiedene Räume und Zwecke hatte man verschiedene Orgelarten. Die Chororgel – manchmal ein Positiv, manchmal ein großes Instrument an der Chorwand – diente zur Begleitung oder erklang bei bestimmten gottesdienstlichen Gesängen wie Kyrie, Sequenz und Magnificat alternierend mit dem allgemeinen Chor. Innerkirchliche Prozessionen erforderten oft die große Orgel, die dementsprechend an der Wand des Mittelschiffs stehen konnte. Eine solche Langhausorgel war offenbar auch außerhalb des Gebäudes gut hörbar, denn sie begleitete oft einstimmige Choralgesänge von Prozessionen um die Kirche, die alternierend mit den Sängern aufgeführt wurden. Dies erforderte genaue akustische Koordination. Gegen 1400 mehren sich auch Belege solistischen, mehrstimmigen Singens mit der Orgel. Dazu konnte das Kapell-Ensemble von Succentor und Chorknaben mit einer Kleinorgel auf dem Lettner oder einem Balkon eingesetzt werden. Der Organist spielte die Chormelodien aus seinem Orgelbuch, wie vor allem Franz Körndle gezeigt hat.³⁶ Auf diese Weise wurde seit dem späten 14. Jahrhundert vielerorts in der Marienkapelle die samstäbliche polyphone *Missa de Salve* aufgeführt.

Glocken sind unabdingbar zur Raumüberschreitung und Veröffentlichung. Sie sind hörbar auch für die Menschen, die ihr Klangsignal nichts angeht. Der etisch zuhörende Tourist mag fühlen, vom Glockenläuten in einen gemeinsamen Raum miteinbezogen zu werden; dem emischen Gemeindemitglied oder Klosterinsassen hingegen wird Zugehörigkeit dadurch bewusst, dass ihm die Glocke seiner Pfarre bzw. deren besonderes Signal etwas Bestimmtes mitteilt. Die

³⁴ Vgl. McKinnon, *Organ*, S. 4–19. Abdruck und Übersetzung der vom Cantor Wulfstan stammenden Beschreibung der Orgel von Winchester bei Holschneider, *Organa*, S. 139–144.

³⁵ Vgl. Owen/Williams, Art. „Organ“, IV.4.

³⁶ Vgl. Körndle, *Orgeln*.

Totenglocke wurde an den einzelnen Kirchen oder Klöstern geläutet; jedoch war ihr besonderer Klang wohl weithin erkennbar. Während der Pestepidemie in Wien im Jahr 1436 befahl Herzog Albrecht V. dem Bürgermeister, an allen Kirchen das Läuten der Totenglocke zu verbieten, da es den Menschen Furcht einflöße.³⁷

An zwei wichtige Veröffentlichungsarten soll noch erinnert werden. Erstens waren bedeutende Kirchtürme der Stadt mit Glocken, aber auch Schlaguhren, Turmtrompetern und Hornwerken (Orgeln) besetzt, die nicht der Kirche, sondern dem Stadtrat unterstanden und von diesem finanziert wurden. Die betreffenden akustischen Signale, zusammen mit jenen von den Wachttürmen der Stadtmauern und den Mitteilungen umhergehender Ausschreier, bezogen sich auf die Tageszeiten, auf weltliche Ereignisse und Regelungen ebenso wie auf Gottesdienste. Auch geistliche Turmmusik war schon im Spätmittelalter bekannt; in Brügge spielten seit den 1480er Jahren die Stadttrompeter vom Rathausturm geistliche Motetten. Zweitens gab es den Brauch, während der Gottesdienste innerhalb der Kirche, z.B. während der Wandlung, die Glocken zu läuten, so dass stadtweit mitgebetet werden konnte. Zu Festlichkeiten wurde gleichzeitiges Glockenläuten und Singen an verschiedenen Orten von der weltlichen Obrigkeit koordiniert und bezahlt. Zur Feier eines Sieges über die Taboriten im Jahre 1438 entlohnte der Wiener Stadtrat 26 Knechte für das Freudenläut, das demnach in sechs bis sieben Kirchen gleichzeitig erklingen sein muss, und als im Jahre 1417 das Konstanzer Konzil Papst Martin V. erwählt hatte, wurden angeblich in allen Wiener Kirchen die Glocken geläutet und zwei Tage lang feierliche Dankmessen zelebriert. Unter dem Jubel der Gläubigen sei in einer einzigen Kirche allein an acht verschiedenen Orten gleichzeitig das *Te Deum* gesungen worden, unter Teilnahme „jeder Art musikalischer Instrumente“.³⁸ Die Basler Visitatoren

³⁷ Vgl. Strohm, Anlässe.

³⁸ [...] *in una ecclesia simul in octo locis cantabatur Te deum laudamus humanis vocibus, iuncto omni genere musicalium instrumentorum*; Sommerfeld, Sermonen, S. 324. Vgl. Niederkorn-Bruck, Ansprache, S. 76, Nr. 52.

hätten sich da mit Grausen gewendet – doch ist der Bericht des Nikolaus von Dinkelsbühl wohl als enthusiastische Übertreibung zu verstehen, wie sie seinem akademischen Rang als Theologieprofessor gebührte.

Was Kirchenmusik und Raum sonst miteinander verbunden haben mag, hat ein Humanist des 15. Jahrhunderts beobachtet. In seinem Werk *Profugiorum ab aerumna libri tres* (um 1440) erzählt Leone Battista Alberti, wie einige Freunde in ihrem heimatlichen Dom von Florenz umhergehen und sich unterhalten. In dieser stillen Atmosphäre hören sie unversehens einen kirchlichen Gesang, ohne die Sänger sehen zu können. Man hört griechische Worte: das gregorianische Kyrie einer Messfeier. Der älteste der Freunde, Agnolo Pandolfini, beschreibt das Gefühl von Ehrfurcht und Andacht, das ihm diese reinen und echten Töne einflößen. Es sei das Gegenteil der Aufregung und Verwirrung durch Musikhören, die Platon kritisiert habe.³⁹ Obwohl diese kleine Erzählung auch zur traditionellen Diskussion der Effekte der Musik beiträgt, hat Alberti die Erzählebene eines Kirchenraums gewählt, um in der Kombination von Raum und Stille, Klang und Hören eine Art menschlichen Glückszustand zu beschreiben.

Anhang: Herzog Rudolfs Vorschriften für die Gottesdienste an St. Stephan

Aus den Stiftbriefen Erzherzog Rudolfs IV. für die Kapitelkirche St. Stephan zu Wien, 1363 und 1365 (nach Strohm, Musik im Gottesdienst):

Die Jahrtagsstiftung Rudolfs IV. von 1363 sieht drei tägliche Messen (Ämter) auf den Hauptaltären des Kapitels vor: eine Marienmesse am Morgen auf dem Marienaltar, ein Hochamt auf dem Fronleichnamsaltar über der fürstlichen Grablege (im Mittelchor) und die Messe des Tages auf dem Fronaltar (Hochaltar). Die Zeremonien – Öffnung der Altarbildtafeln, Ausstellung der Heiltümer, Anzünden von Kerzen, Prozession mit

³⁹ Vgl. Leon Battista Alberti, *Profugiorum* (ed. Cecil Grayson), S. 107f. Vgl. dazu Strohm, *Musik erzählen*, S. 123f.

Fahnen, Kreuz und Windlichtern, Glockenläuten – waren nach dem Fest-rang differenziert; an den Festen derjenigen Heiligen, die in der Kirche bestattet waren, sollte die Orgel zu Vesper und Hochamt spielen und mit der großen und kleinen Glocke geläutet werden. An Weihnachten, Ostern, Pfingsten, Allerheiligen, Kirchweih, Fronleichnam gab es mehr Kerzen (allein 24 auf dem Herzogsgrab). Man musste alles Heiltum (Reliquien) auf den Altar stellen und *überall die kirchen zieren mit der schönsten gezierd so si habent*. Alle Tagzeiten (Stundengebete) sowie die tägliche Messe sollte man *singen in der Orgel*, und man sollte zur Messe läuten mit allen Glocken, *so man schönste mag*. Am Fronleichnamstag wurden alle verfügbaren Reliquien, Fahnen, Baldachine, 30 Kerzen und zehn Windlichter in der Stadt umhergetragen; an dieser Prozession teilnehmen mussten alle Pfarrer, Klosterleute, Kapläne, alle Priester sowohl aus der Stadt als auch den Vorstädten, einschließlich der Deutschherren von St. Johann, der Heiliggeister und Spitaler. Sie sollten *mit all irer Schönesten gezierd, die sie habent*, nach St. Stephan kommen und mit der Prozession umgehen.

Im großen Stiftbrief vom 16. März 1365 (zur Unterscheidung vom kleinen Stiftbrief desselben Datums) werden die Pflichten und Gehälter der Ausführenden sowie die zugrundeliegenden Besitzrechte genauer aufgeschlüsselt. Hauptzweck der gesamten Stiftung blieb das Totengedächtnis für den Herzog und seine Familie. Eine besondere Pfründe diente zur Entlohnung der Priester mit Speise und Trank, *dass sie den Jahrtag unseres Todes begehien*.

Dazu kamen Kleiderordnungen, die Festlegung der Standorte der Priesterschaft in der Kirche und die Verteilung der Messen auf Probst, Chorherren und Kapläne. Das Quantitative war von großer Bedeutung: Der Dechant musste darauf achten, dass in der Kirche täglich insgesamt 51 Messen gesungen oder gesprochen wurden, wovon keine ausgelassen werden durfte. Sicher wurde die Mehrzahl nur gesprochen. Jedoch gab es auch Vorschriften für Gesang und Orgel. Am Ende der Tagzeiten, die *mit lauter und hoher Stimm* zu singen waren, sollte *mit einem hellen Gesang*

eine Marianantiphon erklingen, die nach Vesper, Mette und Non die Antiphon *Salve regina* war. Auch die drei täglichen Messen auf den Hauptaltären sollten mit *lauter und hoher Stimm* gesungen werden. Für die Messen wurde die Mitwirkung von Schülern verlangt: 24 bei zwei täglichen Hochämtern, mindestens 13 bei den anderen Hochämtern und Vespern. Die *Meister, Studenten und Schuller* (nämlich der Bürgerschule und der Universität) hatten an den Prozessionen von acht Hauptfesten teilzunehmen: Weihnachten, Ostern, Pfingsten, Allerheiligen, Allerseelen, Mariae Scheidung (Himmelfahrt), Fronleichnam und dem herzoglichen Jahrtag. Hier musste *der Schullmeister der grossen Schull mit ganzer Universtitaet [...] bey sein und helfen zu singen und umzugehen*. Wichtig war dem Stifter, dass alle dabei waren, einschließlich der soeben gestifteten Universität. Die Beteiligung der Universitätsmitglieder an den Prozessionen war gleichsam Teil der Stiftung selbst.

Die Pflichten des Kantors umschreibt der Stiftbrief folgendermaßen:

Er soll auch innhaben die Orgell und damit orden[tlichen] göttlichen Dienst zu begehnen und achten, dass das Gesang zu göttlichen Dienst ordentlichen, gänzlichen und löblichen vollbracht werde, so man immer pest und schenst mag, wann des unser Erlöser, der allmächtig Gott wohl werth ist, und soll auch die Prozesse richten und ordnen, dass die allzeit ordentlichen vollbracht werde.

Bei den Prozessionen unterscheidet der Stifter genau zwischen solchen, die in der Kirche bleiben, und solchen, die *in die Statt* gehen.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

Gedruckte Quellen

Leon Battista Alberti, Profugiorum ab aerumna libri tres, in: Leone Battista Alberti, Opere volgari, hrsg. von Cecil Grayson, Bari 1966, Bd. 2.

Handschriften

Wien, Erzbischöfliches Diözesanarchiv (A-Wda), Acta Capituli 1446–1551, Cod. II.

Trient, Archivio diocesano (I-TRcap), Codex 93*.

Literatur

Baumann, Dorothea, Music and Space in the Renaissance, in: Kompositionen für hörbaren Raum. Die frühe elektroakustische Musik und ihre Kontexte, hrsg. von Martha Brech/Ralph Paland, Bielefeld 2015, S. 45–65.

Bowles, Edmund A., Musikleben im 15. Jahrhundert, Leipzig 1977 (Musikgeschichte in Bildern III/8).

Clauss, Martin/Mierke, Gesine/Krüger, Antonia (Hrsg.), Lautsphären des Mittelalters: Akustische Perspektiven zwischen Lärm und Stille, Wien u.a. 2020 (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 89).

Fink, Monika/Gstrein, Reiner/Mössmer, Günter (Hrsg.), Musica privata. Die Rolle der Musik im privaten Leben. Festschrift zum 65. Geburtstag von Walter Salmen, Innsbruck 1991.

Gabrielli, Giulia, Children's Processions in Tyrol, in: Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich, <https://musical-life.net/essays/childrens-processions-tyrol> (2023) (letzter Zugriff 12.06.2025).

Holschneider, Andreas, Die Organa von Winchester. Studien zum ältesten Repertoire polyphoner Musik, Hildesheim 1968.

Körndle, Franz, Orgeln in mittelalterlichen Stadtkirchen, in: Musik in der mittelalterlichen Metropole: Räume, Identitäten und Kontexte der

- Musik in Köln und Mainz, ca. 900–1400. Tagungsbericht Mainz/Köln Oktober 2014, hrsg. von Fabian Kolb, Kassel 2016, S. 325–352.
- Lhotsky, Alphons, Aeneas Silvius in Österreich, Basel/Stuttgart 1965 (Vorträge der Aeneas-Silvius-Stiftung an der Universität Basel 5).
- McDonald, Grantley, The Court Chapel of Maximilian I, in: Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich, <https://musical-life.net/node/3720> (2019) (letzter Zugriff 12.06.2025).
- McKinnon, James W., The Tenth-Century Organ at Winchester, in: The Organ Yearbook 5 (1974), S. 4–19.
- Mostowlansky, Till/Rota, Andrea, Art. „Emic and Etic“ (2020), in: The Open Encyclopedia of Anthropology, <http://doi.org/10.29164/20emicetic> (letzter Zugriff 12.06.2025).
- Neuheuser, Hanns Peter, *Mundum consecrare*. Die Kirchweihliturgie als Spiegel der mittelalterlichen Raumwahrnehmung und Weltaneignung, in: Virtuelle Räume. Raumwahrnehmung und Raumvorstellung im Mittelalter. Akten des 10. Symposiums des Mediävistenverbandes, Krems, 24.–26. März 2003, hrsg. von Elisabeth Vavra, Berlin u.a. 2005, S. 259–279.
- Niederkorn-Bruck, Meta, Ansprache des Nikolaus von Dinkelsbühl, in: Musik im mittelalterlichen Wien. Sonderausstellung vom 18. Dezember bis 8. März 1987 hrsg. von Adelbert Schusser (Historisches Museum der Stadt Wien 103), Wien 1987, S. 76, Nr. 52.
- Owen, Barbara/Williams, Peter, Art. „Organ“, in: Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44010> (letzter Zugriff 12.06.2025).
- Rathmann-Lutz, Anja, Liturgische Räume zwischen Stadt und Konzil, in: Music and Culture in the Age of the Council of Basel, hrsg. von Matteo Nanni, Turnhout 2014, S. 285–301.
- Salmen, Walter, Vom Musizieren in der spätmittelalterlichen Stadt, in: Das Leben in der Stadt des Spätmittelalters. Internationaler Kongress Krems an der Donau. 20. bis 23. September 1976, hrsg. von Heinrich Appelt, Wien 1980, S. 77–88.

- Saucier, Catherine, Johannes Brassart's Civic Motet: Voicing the Biblical Topography of Medieval Liège, in: *Acta musicologica* 85 (2013), S. 1–20.
- Schedl, Barbara, *St. Stephan in Wien. Der Bau der gotischen Kirche (1200–1500)*, Wien u.a. 2018.
- Schwob, Ute Monika, *Der Kirchenraum als Schauplatz religiöser Riten*, in: *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*, <https://musical-life.net/kapitel/der-kirchenraum-als-schauplatz-religioeser-riten> (2016) (letzter Zugriff 12.06.2025).
- Sommerfeldt, Gustav, *Zwei politische Sermonen des Heinrich von Oyta und des Nikolaus von Dinkelsbühl (1388 und 1417)*, in: *Historisches Jahrbuch* 26 (1905), S. 318–327.
- Strohm, Reinhard, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford 1985.
- Strohm, Reinhard, *The Rise of European Music 1380–1500*, Cambridge 1993.
- Strohm, Reinhard, *Musik erzählen. Texte und Bemerkungen zur musikalischen Mentalitätsgeschichte im Spätmittelalter*, in: *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento*, hrsg. von Sandra Dieckmann, Hildesheim 2007 (*Musica mensurabilis* 3), S. 109–125.
- Strohm, Reinhard, *Die Brügger Messenstiftung Marias von Burgund und ihre Bedeutung für die Habsburger*, in: *Jahrbuch der Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft* 17 (2009), S. 47–260.
- Strohm, Reinhard, *Musik im Gottesdienst: Wien*, in: *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*, <https://musical-life.net/essays/musik-im-gottesdienst-wien> (2016) (letzter Zugriff 12.06.2025).
- Strohm, Reinhard, *Reformierende Dienstordnungen an St. Stephan*, in: *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*, <https://musical-life.net/kapitel/reformierende-dienstordnungen-st-stephan> (2016) (letzter Zugriff 12.06.2025).
- Strohm, Reinhard, *Die Klang-Aura der Stadt*, in: *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*, <https://musical-life.net/essays/die-klang-aura-der-stadt> (2017) (letzter Zugriff 12.06.2025).

- Strohm, Reinhard, Regelmäßige und besondere Anlässe des Glockenläutens, in: Die Klang-Aura der Stadt, in: Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich, <https://musical-life.net/essays/die-klang-aura-der-stadt> (2017) (letzter Zugriff 12.06.2025).
- Strohm, Reinhard, I-TRcap 93: Eine zentrale Sammlung europäischer Messenmusik, in: Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich, <https://musical-life.net/essays/i-trcap-93-eine-zentrale-sammlung-europaeischer-messenmusik> (2018) (letzter Zugriff 12.06.2025).
- Strohm, Reinhard, Berufsmusiker und Gesellschaft, in: Musiker in der Stadt, in: Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich, <https://musical-life.net/essays/musiker-der-stadt> (2020) (letzter Zugriff 12.06.2025).
- Strohm, Reinhard, Hermann Edlerawer und der Kantoreibau, in: Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich, <https://musical-life.net/kapitel/hermann-edlerawer-und-der-kantoreibau> (2016) (letzter Zugriff 12.06.2025).
- Vavra, Elisabeth (Hrsg.), Virtuelle Räume. Raumwahrnehmung und Raumvorstellung im Mittelalter. Akten des 10. Symposiums des Mediävistenverbandes, Krems, 24.–26. März 2003, Berlin u.a. 2005.
- Wright, Craig, Music and Ceremony at Notre Dame of Paris 500–1550, Cambridge 1989.

Bildnachweise

- Abb. 1: <https://musical-life.net/quellen/abb-das-jungste-gericht-fig-last-judgment> (letzter Zugriff 29.07.2025). Gemeinfrei.
- Abb. 2: <https://musical-life.net/quellen/abb-kirchweihprozession-mit-gesang-0> (letzter Zugriff 29.07.2025). Gemeinfrei.
- Abb. 3: Schedl, St. Stephan, S. 301, Abb. 15. (FWF-Projekt P28541).
- Abb. 4: <https://uurl.kbr.be/1822292>. Gemeinfrei.
- Abb. 5: <https://www.e-codices.ch/de/kol/S0023-2/472>. Gemeinfrei.
- Abb. 6: © Oberhausmuseum Passau; Foto: pedagrafie.
- Abb. 7: © Museo provinciale d'arte, Castello del Buonconsiglio, Trento.
- Abb. 8: Schedl, St. Stephan, S. 290, Abb. 3 (FWF-Projekt P28541).
- Abb. 9: <https://musical-life.net/quellen/abb-kantorei-und-magdalenenkapelle-fig-cantorey-and-st-magdalenes-chapel> (letzter Zugriff 02.08.2025). Gemeinfrei.
- Abb. 10: © The Trustees of the British Museum.