

978-3-476-02381-0 Lütteken, Musik der Renaissance
© 2011 Verlag J.B. Metzler (www.metzlerverlag.de)

Laurenz Lütteken
Musik der Renaissance

Kapitel I

Epoche und Begriff

I. Epoche ohne Musik

Die möglichen Verhältnisse, die der Mensch zur Musik einzugehen vermag, haben sich grundlegend geändert mit der Entstehung des musikalischen Kunstwerks. Es ist diese Veränderung eines der hervorstechenden Merkmale des 15. Jahrhunderts. Sicherlich hat es auch vorher kunstvolle, schriftlich aufgezeichnete Musik gegeben. Doch war diese nahezu vollständig an den Vollzug von Riten und von Zeremonien gebunden, an das Fest, in einem ganz und gar bestimmenden Maße, erhalten zudem in Aufzeichnungen, die weitab liegen von der Entstehungszeit. Und sicherlich weisen kräftige Spuren insbesondere zurück in das 14. Jahrhundert: mit seiner neuartigen Notation, die ihrerseits auf Veränderungen des späten 13. Jahrhunderts beruht, einer andersartigen Aufzeichnungsweise und einem erstmals feinnervig verästelten System von Gattungen, in dem nun auch mehrstimmige weltliche Lieder eine entscheidende Rolle gespielt haben. Doch das mit allem Nachdruck die Eigenheiten des Unverwechselbaren in sich tragende, komponierte Kunstwerk ist ein Merkmal des 15. Jahrhunderts. Selbstverständlich handelt es sich dabei nicht um das Resultat eines Gründungsaktes, sondern um das Ergebnis vielfältig verwobener, gleichwohl voneinander unabhängiger, zum Teil langwieriger Prozesse, die folgende Zusammenhänge betreffen: Schrift und Schriftlichkeit, Autorschaft und Professionalisierung, Geschichtlichkeit und historisches Gedächtnis, die Stellung der Musik in einem sich bildenden System der Künste und noch einige andere. Sie alle waren getragen vom Bemühen, die Grenzen des Musikalischen in einer neuen Weise zu bestimmen und auszuschreiten – und sind dabei dennoch nicht auf dieses Musikalische beschränkt. Diese grundlegende Veränderung fällt zusammen mit jener Epoche, die vor allem seit Jacob Burckhardt

›Renaissance‹ heißt.¹ Und doch hat gerade er diesen Zusammenhang zwischen der Epoche und ihrer Musik zwar nicht in Abrede gestellt, aber angezweifelt: in der vollständigen Ausgliederung der Musik, sofern sie sich nicht auf soziale Interaktion beschränken ließ, aus seinem Entwurf. Diese Ausgliederung hat danach die entschiedene Zustimmung Nietzsches gefunden, der glaubte, die Musik sei gleichsam im Koordinatensystem der Zeit verspätet und durch diese Verspätung wesensmäßig ausgezeichnet. Noch Heinrich Bessler, begeisterter Leser Martin Heideggers und für die Gefährdungen des 20. Jahrhunderts mehr als empfänglich, konnte sich zwar, Heideggers Idee einer negativen Ontologie, einer Rückkehr zu den Ursprüngen aufgreifend, beim Blick auf das 15. Jahrhundert höchstes Pathos nicht versagen: Es sei das der »Vermenschlichung« der Musik.² Aber zugleich war er ein scharfer, ja ein unnachgiebiger Kritiker eines umfassenden ›Renaissance‹-Begriffs, dessen Verwendung er in der Musikgeschichtsschreibung für verfehlt hielt.

So ist seit Jacob Burckhardts *Versuch* von 1860 die Lage verworren. Es gibt, wie immer definiert, eine Epoche der ›Renaissance‹, ohne die sogar, im Sinne einer negativen Abgrenzung, die willentlich destabilisierenden Neuansätze der postmodernen Kulturgeschichtsschreibung nicht denkbar wären. Doch die Zugehörigkeit der Musik zu dieser Epoche ist allenfalls auf die Äußerlichkeiten mancher Analogien beschränkt worden; im Innersten gilt sie als zutiefst zweifelhaft. Daran hat sich im 20. Jahrhundert, ungeachtet einer ins Unermessliche gewachsenen Forschung auf beiden Seiten, derjenigen zur ›Renaissance‹ und zur Musik, nicht viel geändert. Nicht einmal in den vielfältig artikulierten grundsätzlichen Zweifeln an der strukturbildenden Kraft von Epochensignaturen, wie sie vor allem in den Foren dekonstruktivistischer Innerlichkeit nicht ohne fröhlichen Lärm proklamiert worden sind, wurde diese Reserve aufgegeben. Die, je nach Lage der Dinge, behagliche oder unbehagliche Annahme, die Musik habe mit den sie umgebenden Wirklichkeiten am Ende nichts oder doch nur viel zu wenig zu tun, blieb ein stabiler Faktor in der Geschichtsschreibung. Wenn es denn überhaupt noch eine ›Renaissance‹ geben sollte, dann bildete die Musik in ihr ein bloßes Akzidenz, das sich allenfalls und nur vage im Umfeld einer weit gefassten Sozialgeschichte, also in die Historiographie kreativer Eliten sinnvoll integrieren ließ, etwa in Peter Burkes *Culture and Society*

1 Jacob Burckhardt: Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch. Basel: Schweighauser 1860.

2 Heinrich Bessler: Bourdon und Fauxbourdon. Studien zum Ursprung der niederländischen Musik. Leipzig: Breitkopf und Härtel 1950, S. 225; zur Kritik am Begriff ders.: Das Renaissanceproblem in der Musik. In: Archiv für Musikwissenschaft 23, 1966, S. 1–10.

in *Renaissance Italy* von 1972. Die Geschichte der ›Renaissance‹ blieb, in merkwürdiger Zufriedenheit mit diesem Widerspruch, eine Geschichte wenn nicht ohne Musik, dann doch, eigentümlich genug, eine Geschichte neben der Musik – und die Geschichte der Musik damit, ob verspätet oder nicht, eine Geschichte ›außerhalb‹ der ›Renaissance‹. In Gustave Reeses epochemachender *Music of the Renaissance* von 1954 kommt der Name Jacob Burckhardts nicht ein einziges Mal vor, und nicht wenige Überblicksdarstellungen, meist als Handbücher konzipiert, verlagern das konzeptionelle Problem in ein unverbindliches Einleitungskapitel, um es dann zumeist pragmatisch, zugunsten einer Geschichte ›neben‹ der ›Renaissance‹, zu lösen. Nur wenige Autoren, insbesondere Ludwig Finscher in seiner *Musik des 15. und 16. Jahrhunderts* von 1989/90, haben Burckhardts Zweifel ausdrücklich hervorgehoben – um sie zu bekräftigen.

So blieb die Herausforderung, die vor allem das musikalische Kunstwerk stellte, in gewissem Sinne unangenommen. Während einerseits die Epoche selbst Gegenstand ungezählter und in den methodischen Ausrichtungen vielfältigster historischer, literar- und kunst-, schließlich kulturgeschichtlicher Annäherungen blieb – und ›Kulturgeschichte‹ meint hier kein innovatives methodisches Modell, sondern die simpel und altertümlich anmutende Annahme, dass die Dinge, die handelnde Menschen zur selben Zeit tun, auf irgendeine Weise miteinander zusammenhängen müssten –, beschränkte sich die Musikgeschichtsschreibung selbstgenügsam entweder auf eine weitgehend dekontextualisierte Kunst- und, nicht selten sogar noch in jüngerer Vergangenheit, Stilgeschichte oder eine lediglich das Äußere betonende Sozialgeschichte. Gerade aber die entscheidende Veränderung durch das musikalische Kunstwerk, wohl die – nach der Entstehung der Musik und der Erfindung der Notenschrift – folgenreichste Weiterung im musikalischen Bewusstsein des Menschen überhaupt, blieb damit eigenartig zusammenhangslos. Die Frage nach der Rolle des Kunstwerks, nach seiner Bedeutung für die Musik insgesamt entkräftet dabei keineswegs andere Fragen: die nach dessen Beschaffenheit und Produktion, nach dessen Präsenz zwischen ›Schrift‹ und ›Aufführung‹, nach dessen Bewältigung im Denken, Handeln und Schreiben, aber auch nach der damit veränderten Bedeutung anderer, nichtschriftlicher oder, was nicht dasselbe ist, ›nicht-kunstvoller‹ Musik im Denken, Handeln und wohl auch Fühlen des Menschen. Diese Fragen jedoch, die immer der Musik an sich gelten, erhalten durch die Existenz des Kunstwerks plötzlich eine neue, eine leitende Perspektive.

Dies wird in der neueren Forschung gerne bezweifelt, gilt das Interesse am Kunstwerk doch als elitär, abgehoben, wirklichkeitsfern. Doch mit dem Kunstwerk hat das musikalische Handeln des Menschen im umfassenden Sinne eine

neue Dimension erlangt, auch in jenen Bereichen, die sich von ihm dezidiert oder unbewusst abgegrenzt haben. Es hat die Dinge komplizierter, beziehungsreicher und bedeutungsvoller werden lassen, weil mit der neuen ›Fallhöhe‹ auch ein neuer Reflexionsgrad verbunden war, und zwar nicht erst der Nachgeborenen, sondern schon der Zeitgenossen. Das Verhältnis des Menschen zur Musik ließ sich damit nach verschiedenen Seiten abgrenzen, es hat, gewollt oder nicht, eine neue Qualität gewonnen. Das, was man Renaissance nennen kann – und die Anführungszeichen zum Begriff sollen fortan unterbleiben –, ist, will man es auf seine Verbindungen zur Musik befragen, in dieser Hinsicht davon tief und nachhaltig geprägt. Die Frage nach der Musik der Renaissance ist, soll sie sinnvoll erscheinen, nicht allein, aber vor allem eine Frage nach der Genese des musikalischen Kunstwerks.

Dies isoliert die Musik, zumindest auf den ersten Blick, erneut, denn zum Beispiel in der Geschichte der Malerei stellt sich diese Frage nicht, jedenfalls nicht in dieser Form, ungeachtet des noch zu erörternden Problems, unter welchen Voraussetzungen ein Vergleich zwischen Musik und Malerei überhaupt zulässig ist. Doch bei genauerem Hinsehen ergeben sich aufschlussreiche Zusammenhänge. Die neue Wirklichkeitserfahrung in der Perspektivdarstellung bei Masaccio oder in der teleskopischen, detailversessenen Ölmalerei bei Jan van Eyck, die veränderte Raumkonzeption bei Leon Battista Alberti, auch die neue Beziehung zwischen Sprache und Wirklichkeit bei Lorenzo Valla sind keine Resultate bloßer ›Konstruktionen‹ späterer Historiographen, sondern erlangen in ihrem Zusammentreffen eine Evidenz, die überdies in der Forschung auf sehr verschiedene Weise kontextualisiert worden ist, jedenfalls nicht mehr pauschal auf Burckhardts »Entdeckung der Welt und des Menschen« reduziert werden kann.³ Der Reflexionsgrad, den das komponierte Kunstwerk markiert, ist bisher nur selten und zögerlich mit derartigen Veränderungen in eine mehr als oberflächliche Beziehung gesetzt worden, obwohl die Fragen nach Wahrnehmung, nach Erfahrung oder nach dem Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit die Musik in gleichem Maße betreffen, sich auch, bis in kleine kompositorische Verästelungen hinein, in ihr erkennen lassen. Es ist dies lediglich eine Frage der Blickrichtung. Selbstverständlich ist die *Communio* aus Guillaume Dufays *Missa Sancti Jacobi* mit ihrer viel diskutierten Fauxbourdon-Struktur keine diskursive Erörterung neuer Wahrnehmungsformen, aber Masaccios Dreifaltigkeitsfresko von 1425 aus Santa Maria Novella zu Florenz ist es ebenso wenig. Und doch scheinen das Bild und der gleichzeitig

³ So die Überschrift von Burckhardts viertem Kapitel; die Formulierung selbst stammt von Jules Michelet (*Histoire de la France au XVIe siècle*. VII. Renaissance. Paris: Chameroit 1855, S. II).

entstandene Messesatz durch ihr neues, auf den Menschen gerichtetes Verhältnis zur Wirklichkeit und damit zur Rolle des Hörers und des Betrachters miteinander zusammenzuhängen. Derartige Zusammenhänge sind bisher nur selten untersucht worden, obwohl die Musik nicht einfach an ihnen partizipiert, sondern sie auf die ihr eigene Weise zur Anschauung zu bringen vermag, mal weniger signifikant geschehen als beispielsweise in der Malerei, mal aber auch sinnfälliger.

Der Versuch, die Musik der Renaissance nicht in eine Kulturgeschichte zu integrieren, sondern als eine Kulturgeschichte eigenen Rechts zu verstehen, schließt nicht nur die streitbare Auffassung ein, die Musik lasse, trotz der langen Kette von Vorbehalten, eine solche Darstellungsform zu. Er ist zudem getragen von der Überzeugung, eine derartige Epochenabgrenzung habe, wenn auch mit zahlreichen Einschränkungen, ihren guten Sinn, sowie vom Willen, dieser ›Epoche‹ damit ihre Musik zurückzugeben. Dies jedoch hat Konsequenzen für das Vorgehen. Die phänomenologische Bestandsaufnahme auffälliger Sachverhalte, die Beschreibung komplizierter Prozesse und punktueller Ereignisse sollte so angelegt und geordnet sein, dass sie die Verbindung zu übergreifenden Zusammenhängen erlaubt, ohne sich in der Sphäre bloßer Analogien zu verlieren. Angesichts des inzwischen erreichten materialen Standes der Forschung erscheint der Augenblick dafür glücklich. Solche Verbindungen betreffen daher nicht allein die Kontexte von Musik, sondern in einem zentralen Sinn die Texte selbst. Gemeint ist damit ein möglichst umfassender Textbegriff, wie ihn das musikalische Kunstwerk in einer zugespitzten Form veranschaulicht. Gerade weil es so schwierig ist, zum Beispiel den ›Text‹ einer Josquin-Chanson zu bestimmen, lassen sich derartige Verbindungen mit einer gewissen Plausibilität herstellen. Denn nicht allein der von wem auch immer gesteuerte Einsatz von Trompetern in einem königlichen Zeremoniell, auch die Fülle kompositorischer Entscheidungen in einer Motette von Heinrich Isaac ist das Resultat von handelnden Individuen der Vergangenheit. Beides verfügt über einen textuellen Charakter, allerdings in einer sehr unterschiedlichen Form von Dichte und Intentionalität. So können auch jene Normen, die selbst komplizierten kompositorischen Entscheidungen zugrunde liegen, nicht die vermeintliche Autonomie einer abstrakten, letztlich ›ahistorischen‹ Materie beanspruchen.

Will man aber die Renaissance als eine Epoche unter substantieller Zugehörigkeit der Musik definieren, so ergibt sich die Frage nach dem, was dabei verhandelt werden soll. Das musikalische Kunstwerk bildet den Fokus der Betrachtung, aber es kann nicht der eigentliche Gegenstand der Geschichte sein. Sonst wäre das Ergebnis wieder eine musikalische Kunstgeschichte. Vielmehr

soll versucht werden, in einer Reihe von signifikant erscheinenden Bedeutungsfeldern den Gegenstand genauer einzukreisen. Um hier schrittweise Klarheit zu gewinnen, ist zunächst nach den zeitlichen und räumlichen Begrenzungen zu fragen, dann nach dem, was innerhalb dieser Grenzen in Betracht gezogen werden muss, was also von ihnen regelrecht zusammengehalten wird. Die erste Grenze, das Ende des hier in Frage stehenden Zeitraums, ist vergleichsweise leicht zu bestimmen. Sie wird markiert durch ein einigermaßen punktuell Ereignis, das jedoch innerhalb kürzester Frist eine normative Sogkraft entfalten konnte: die Erfindung des Generalbasses, also der Monodie gegen 1600. Die damit verbundenen Veränderungen sind beträchtlich. Gehörte zu den Normen des Zeitalters der polyphone, erst drei-, schließlich vier- und mehrstimmige Satz, also die Vorstellung eines Geflechts von (wenigstens im Idealtypus) gleichberechtigten Stimmen – und selbst im Madrigal ist dies nur bedingt suspendiert worden –, so war es neuerdings das Spannungsfeld zwischen Ober- und Bassstimme, also die Verbindung einer kantablen Linie mit einer harmonischen Fortschreitung und damit eine ganz neue kompositorische Denkform. Die Kontexte und Konsequenzen dieses Vorgangs sind später noch zu bedenken, wichtig ist hier zunächst nur, auf den fundamentalen Perspektivwandel hinzuweisen. Kunstvolle Musik war mit einem Mal nicht mehr sublimiert in einem mehrstimmigen, von verschiedenen Personen artikulierten Satz, sondern unmittelbarer Affektträger eines Einzelnen. Diese Wandlung zu einer neuen Darstellung durch Musik, zu einer Identifikation des Musikalischen mit einem singenden Individuum, bildete nicht nur die Grundlage für die wahrscheinlich erfolgreichste Gattungsinnovation der Musikgeschichte, nämlich die Erfindung der Oper. Vielmehr konnte sie nicht ohne Auswirkungen bleiben auf andere Bereiche: die Instrumentalmusik, die nichtschriftliche Musik, die Vorstellung von den Wirkungen durch die Musik, zuletzt die Wahrnehmung von Musik insgesamt. Diese Veränderungen zwischen dem späten 16. und dem frühen 17. Jahrhundert lassen sich, ungeachtet mancher Probleme, als ein Paradigmawechsel im Sinn des von Thomas S. Kuhn vertretenen Konzepts bezeichnen.⁴

Eine vergleichbare Grenze auf der anderen Seite des ›Anfangs‹ zu ziehen, ist viel schwieriger. Eine gewisse Hilfe dabei kann allerdings die Art der Veränderungen um 1600 bieten. Denn die Erfolgsgeschichte des normierten, dann durch die Monodie abgelösten polyphonen Satzes muss irgendwann eingesetzt haben. Dies lässt sich mit einer gewissen Plausibilität für die ersten zweieinhalb Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts behaupten. Tatsächlich ist die mehrstimmige

⁴ Thomas S. Kuhn: *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago, London: University of Chicago Press 1962.

Musik von Anfang an polyphon gewesen, und die Einführung solcher Mehrstimmigkeit im 14. Jahrhundert in das weltliche Lied kann als ein Ereignis von wegweisender Bedeutung gelten. Im frühen 15. Jahrhundert hat sich aber die Auffassung von Polyphonie nochmals entscheidend verändert. Das zeigt sich zunächst an der Faszination, die ein neues Konsonanzdenken ausübte, die Vorliebe für Terzen und Sexten. Ob dieses Phänomen wirklich, wie vor allem zwei Zeitgenossen des 15. Jahrhunderts, nämlich der Chronist Ulrich Richenthal in Konstanz und der Kanoniker Martin Le Franc in Lausanne, bezeugen, englischen Ursprungs gewesen sei, kann durch einen Blick auf die in Italien um und nach 1400 entstandene Musik mit gutem Grund bezweifelt werden. Aber entscheidender als dieses Konsonanzdenken ist der damit offenbar verbundene satztechnische Wandel, in dem das Verhältnis zwischen Konsonanz und Dissonanz neu geregelt worden ist. Der polyphone Satz lebte nicht mehr aus einem mehr oder weniger unbegrenzten Freiraum zwischen zwei definierten konsonanten Fixpunkten, sondern Dissonanzen wurden nun vorbereitet, der polyphone Satz führt also auf sie hin, und sie wurden dann wieder aufgelöst. Das Verfahren ist prozessual. In zwei Motetten von Guillaume Dufay ist dieser Wandel geradezu paradigmatisch abzulesen (Notenbsp. 1a und 1b): *Ecclesie militantis*, eines der ganz wenigen fünfstimmigen Werke vor 1450, wurde 1431 für die Krönung von Papst Eugen IV. in Rom geschrieben und zeigt, wenigstens im Prinzip, die ›alte‹ Faktur, geschuldet vielleicht auch der Herausforderung, die ein fünfstimmiger Satz bildete. *Nuper rosarum flores*, wieder vierstimmig, aber komponiert für denselben Auftraggeber, nämlich als dieser im Jahr 1436, während seines Exils, die Kathedrale von Florenz geweiht hat, zeigt dieses neue, gewissermaßen prozessuale Satzgefüge überdeutlich. Die Gegenüberstellung schon der einleitenden Duette dieser beiden Werke vermag einen musikalischen Wahrnehmungswandel fundamentaler Art zu veranschaulichen; von ihm muss noch ausführlicher gesprochen werden. Er liefert aber zugleich die zweite chronologische Grenze.⁵

So lassen sich die Vorgänge des frühen 15. Jahrhunderts sehr deutlich von bestimmten Ereignissen des 14. Jahrhunderts abgrenzen. Schon in der allgemeinen Renaissance-Forschung sind immer wieder, als Korrektur Burckhardts, ›Spuren‹ im 14. oder 13. Jahrhundert gesucht worden, unter Prägung eigenartiger Begriffe wie ›Protorenaissance‹. Das kann auch für die Musikgeschichtsschreibung gelten, vor allem (aber nicht allein) im Blick auf die oberitalienische Musik des 14. Jahrhunderts. Hier finden sich manche bedeutsame, für

5 Guillaume Dufay: Opera omnia. Hrsg. von Heinrich Besseler. Bd. 1. Motetti. Rom: American Institute of Musicology 1966, S. 46ff. und S. 70ff.

1. Ec - cle - si - æ mi - li - tan - tis,
1. San - cto -

Contratenor
Tenor I
Tenor II

Ro - ma, se - des tri - um - phan - tis Pa - tri sur - sum si - de -
- rum ar - bi - tri - o Cle - ri - co rum pro - pri -

- ra Ta - men cle - ri re - so - nan - tis
- o Chor - do me - di - tan - ti; Ne - quam ge - nus a - tri - o

Beispiel 1a ■ Guillaume Dufay: *Ecclesie militantis* / *Sanctorum arbitrio* / *Bella canunt* / *Ecce* / *Gabriel*, Mensur I–14 (hrsg. von Heinrich Bessler) ■ Die beiden Motetten, im Abstand von nur wenigen Jahren entstanden, verraten schon zu Beginn eine ganz unterschiedliche Faktur. Sie beginnen mit einem Duett der Oberstimmen. Das der älteren, *Ecclesie militantis*, ist kanonisch (ein gewisses Markenzeichen für Dufay) und bleibt wesentlich auf Quint- und Oktavklänge konzentriert, bei Ausschreitung des Oktavraumes. Das der jüngeren, *Nuper rosarum flores*, entfaltet, basierend auf dem Quintrahmen, eine melodisch-klangliche Abschnittsbildung, die dem früheren Werk noch fremd ist.

The image shows a musical score for a motet by Guillaume Dufay. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (Soprano/Alto) with lyrics "I. Nu - - - per ro - sa - -", a Tenor II line with lyrics "I. Nu - - - per ro - sa - -", and a Tenor line with lyrics "Terribilis est locus iste". The second system continues the vocal lines with lyrics "- rum flo - res Ex do - no pon - ti - fi - cis Hi -" and the Tenor line with lyrics "- rum flo - res Ex do - no pon - ti - fi - cis Hi -". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and bar lines.

Beispiel 1b: Guillaume Dufay: *Nuper rosarum / Terribilis est locus iste*, Mensur 1–10 (hrsg. von Heinrich Bessler)

die folgenden Jahrhunderte prägende Eigenarten, die Einbettung der Musik in den städtisch-repräsentativen Kontext, die Ausdifferenzierung von Gattungen, die soziale Profilierung der Figur des ›Komponisten‹ und manche andere. Und doch haben sich die Voraussetzungen für den denkenden und handelnden Umgang mit Mehrstimmigkeit im frühen 15. Jahrhundert derart verändert, dass es angemessen erscheint, hier eine Grenze zu ziehen. Die neuen Wahrnehmungsformen der ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts haben nicht nur den handelnden Umgang mit Musik, sondern auch deren Verständnis geprägt. Damit sollen die Motetten von Guillaume de Machaut oder die Ballate von Lorenzo da Firenze nicht etwa in einen ›Vorhof‹ der Geschichte des Kunstwerks verbannt werden (im Sinne einer ›Protorenaissance‹), das wäre unsinnig genug. Doch erscheint, in der Versuchsanordnung dieses Buches, der fundamentale Wandel bedeutsamer als die Kontinuität. Die musikalische Geschichte des 14. Jahrhunderts ist eine Geschichte eigenen Rechts, sie wäre unter anderen Prämissen zu erzählen. Hier wird sie nur dann, und fallweise, einbezogen, wenn sie für das Verständnis der diskutierten Phänomene unerlässlich erscheint.

Sehr viel schwieriger erweist sich die Frage nach der räumlichen Eingrenzung. Burckhardt hat den Blick, wenn auch aus einer betont europäischen

Perspektive, folgenreich nach Italien gelenkt, unter anderem, um – als ein Ursprungsphänomen des modernen Bewusstseins – den pessimistisch bewerteten Zusammenhang von Gewaltherrschaft und kultureller Blüte hervorzuheben. Johan Huizinga hat dagegen 1919 das Augenmerk nach Norden, vor allem nach Frankreich gewandt, aber, im sprichwörtlich gewordenen Titel vom *Herbst des Mittelalters*, Burckhardts Prämisse von den Ursprüngen des modernen Menschen ausdrücklich in Zweifel gezogen.⁶ Beim Blick auf die Musikgeschichte wird die Situation noch schwieriger, weil sich zum einen die Frage nach Zentrum und Peripherie nicht leicht beantworten lässt. Es gibt im 15. Jahrhundert Zentren – wie Neapel –, von denen fast nichts bekannt ist. Es gibt aber auch Zentren – wie Köln –, bei denen der Verdacht naheliegt, dass das komponierte Kunstwerk gerade nicht zu den protegierten Erscheinungsformen der Musikförderung gehörte. Und es gibt immer wieder zumindest peripher anmutende Kontexte, die mit einem Mal musikgeschichtlich bedeutsam werden konnten wie das schlesische Städtchen Glogau (heute Głogów). Zum anderen sind das gesamte 15. und zumindest Teile des 16. Jahrhunderts von einer hohen Mobilität der komponierenden Elite gekennzeichnet, was hinsichtlich regionaler Abgrenzungen Anlass zur Vorsicht bieten sollte. Dieselbe Vorsicht betrifft auch die engeren Handlungsräume: Städte, Höfe, Kathedralen, Klöster sind Orte sehr verschiedener, zum Teil aber wieder identischer musikalischer Erscheinungsformen, die eine Systematisierung nicht leicht machen. Die internationale Erfolgsgeschichte der musikalischen Institution ›Kapelle‹ ab dem 15. Jahrhundert, auch sie hat ihre Wurzeln in den kurialen Verwaltungsreformen des 14. Jahrhunderts, darf den Blick zudem nicht vorzeitig verengen. Kurzum: eine vorsätzliche räumliche Begrenzung erweist sich als schwierig, die Abgrenzung verschiedener Räume dagegen als sinnvoll. Dabei ist schließlich zu bedenken, dass sich der Horizont im 16. Jahrhundert über Europa hinaus geweitet hat.

Ein immer wieder diskutiertes Problem aller Renaissance-Forschung betrifft zweifellos das Verhältnis zur Antike, das ursprünglich als maßgeblich galt, dann relativiert wurde, in jüngeren Forschungen unter veränderten Voraussetzungen jedoch wieder eine neue Beachtung erlangt hat. In der Musikgeschichtsschreibung ist stets, seit August Wilhelm Ambros, festgehalten worden, dass es keine greifbare musikalische Antike gab, auf die man sich hätte beziehen können.⁷ Dieses Defizit wurde erstmals von Leo Schrade dazu benutzt,

⁶ Johan Huizinga: *Herfsttij der middeleeuwen. Studie over levens- en gedachtenvormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden*. Haarlem: Willink 1919.

⁷ August Wilhelm Ambros: *Geschichte der Musik im Zeitalter der Renaissance bis zu Palestrina*. Breslau: Leuckart 1868 (= *Geschichte der Musik* 3), S. 6.

die Geschichte der Musik schon deswegen aus einer allgemeinen Renaissance-Geschichte auszuklammern, weil es eine wahrnehmbare Antike nur im Musik-schrifttum gegeben habe – dem einzigen Bereich, für den man folglich eine Renaissance reklamieren könne.⁸ Doch unter den Voraussetzungen der wissenschaftlichen Relativierung des Antikenbezugs einerseits und der Bedeutung allgemeiner Wahrnehmungsformen andererseits wird man überlegen müssen, ob das Verhältnis von Antike und Gegenwart nicht doch sehr viel stärker in das musikalische Bewusstsein eingegriffen hat als angenommen – bis hin zum komponierten Kunstwerk selbst. Jedenfalls kommt diesem Bereich, wegen der scheinbar spezifischen Problemlage, eine wichtige Bedeutung zu.

Am wenigsten strittig ist, wie angedeutet, der Bereich einer sozialen musikalischen Wirklichkeit. Schwieriger wird es dann schon, die möglichen Facetten dieser Wirklichkeit zu differenzieren und die Formen der Interaktion mit anderen Bereichen detaillierter zu beschreiben. Das sich formierende System der Künste, in dem der Zwiespalt der Musik zwischen einer Praxis handelnder Menschen und den Bedingungen einer *ars liberalis* nochmals (und überaus produktiv) zugespitzt worden ist, bietet dafür lediglich eine, am Ende vielleicht die wichtigste Voraussetzung. Die musikalischen Eliten, die europaweit (und zuletzt sogar darüber hinaus) agiert haben, bestanden zwar wesentlich aus den komponierenden Sängern, beschränkten sich aber keineswegs auf diese. Es gab auch berühmte Sänger, die nicht komponiert haben, Instrumentalisten aller Art – und darüber hinaus Bereiche, in denen, wie im Falle des Madrigals, literate soziale Eliten in intensiver Weise musikalisch tätig geworden sind, ohne selbst eine musikalische Elite zu bilden. Immerhin, die Herausbildung einer musikalischen Professionalität (und damit die Scheidung vom ›Liebhaber‹) gehört zu den wesentlichen Eigenschaften der Renaissance. Die nicht immer, aber oftmals dahinterstehende Organisationsform ist die der Kapelle, deswegen, weil die Aufführung anspruchsvoller mehrstimmiger Musik stets als kollektive Leistung von mehreren verstanden werden muss. Die kompositorische Individualität, also die Unverwechselbarkeit des musikalischen Kunstwerks ist wesentlich an das Spannungsfeld gebunden, das sich aus diesen kollektiven Organisationsformen ergibt. Und alles dies hat in der Regel Geld, mitunter sehr viel Geld gekostet. Anspruchsvolle Musikkultur, die stets auch den Willen zur Repräsentation verrät, ist immer das Resultat investierten Kapitals. Das betrifft keineswegs nur komponierte Polyphonie, sondern jede musikalische Aktivität.

8 Leo Schrade: Renaissance: The Historical Conception of an Epoch. In: Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft. Fünfter Kongress. Utrecht. 3.–7. Juli 1952. Kongressbericht. Amsterdam: Alsbach 1953, S. 19–32.

Die Geschichte der Musik ist seit dem hohen Mittelalter eine Geschichte der doppelten Schriftlichkeit, des Schreibens von Musik und des Schreibens über Musik, das heißt: des Denkens in und des Denkens über Musik. Dieser Sachverhalt ist keineswegs spannungsfrei, im Gegenteil. Aber die Spannungen sind in hohem Maße produktiv und dynamisch gewesen. Es ist allerdings das Verhältnis zwischen den beiden Arten der Schriftlichkeit in der Renaissance in ein neues Stadium getreten. Damit waren die Spannungen nicht gelöst, aber gleichsam auf einer anderen Ebene angekommen, die es genauer zu beschreiben gilt. Dabei sind sehr verschiedene Kontexte zu bedenken: die musikalische Theoriebildung im engeren Sinne (also im eigenständigen Traktat), aber auch im weiteren Sinn (etwa im Brief), die Auseinandersetzung mit Musik in nichtmusikalischen Kontexten, sogar die Beschreibung von musikalischen Begebenheiten und Ereignissen in Genres wie Chroniken. Die Reflexion über Musik lässt sich jedoch nicht allein als etwas begreifen, was von außen an die Musik herangetragen wird, sie ist auch Gegenstand der Musik selbst. Dies spiegelt sich in einem feinnervigen Gattungssystem, das von den Komponisten als verbindlich angesehen wurde, ohne dass – erstaunlich nur auf den ersten Blick – eine wirklich fundierte Theoriebildung erfolgt ist. Dies ist zugleich die Voraussetzung für die Interaktion der Individuen im Medium der Musik, und zwar über den Gattungsbeitrag, der sich implizit oder, bestenfalls, explizit mit anderen Gattungsbeiträgen auseinandersetzt. Und es ist dies die Voraussetzung für ein komplexes System musikalischer Schriftlichkeit auf sehr verschiedenen Ebenen, das zwar in der Geschichte der Schriftlichkeit eine Sonderform darstellt, aber dennoch nicht von ihr getrennt werden kann.

Eine musikalische Kulturgeschichte der Renaissance muss notwendig den Wahrnehmungsformen gelten. Diese können sich auf sehr allgemeine Art mitteilen, aber auch in den konkreten Entscheidungen des einzelnen Musikwerks. Derartige Formen sind damit nicht bloß an das Akustische gebunden, da anspruchsvolle Musik immer auch eine nichtakustische Existenz im Schriftlichen führt. Gleichwohl sind die Prämissen aller musikalischen Erscheinungen die Zeit als zentrale Dimension von Musik überhaupt und der Raum als der Ort ihrer Verwirklichung im akustischen Ereignis. Beides kann bestenfalls, wie in der isorhythmischen Motette Guillaume Dufays (Zeit) oder in der Mehrchörigkeit Andrea Gabriellis (Raum), sogar expliziter Gegenstand der kompositorischen Auseinandersetzung werden. Beide Bereiche berühren aber die Problematik des Verhältnisses von Text und Kontext auf eine sehr fundamentale Weise, und die komplizierte, willentliche Interaktion beider Bereiche gehört zu den zentralen Charakteristika der Renaissance. Dies betrifft auch den