

über die Semantik klassisch-romantischer Instrumentalmusik recht eigentlich erst in Gang gebracht. Vor allem durch diese Impulse – mehr als durch die Ergebnisse im Detail, so imposant sie in ihrer Summe auch sind – wird Goldschmidts Arbeit in der Musikwissenschaft weiterwirken.

Um einen von Natur aus (auch im Sozialismus) trägen Wissenschaftsbetrieb auf unbetretene und von methodologischen Fallgruben gesäumte Pfade zu lenken, bedarf es einer mehr als gewöhnlichen Energie. Goldschmidt hat diese Energie gehabt und ganz in den Dienst an der Sache gestellt, und in dieser Unbedingtheit, in der die Biographie hinter der wissenschaftlichen Arbeit verschwindet, war er ein großer Gelehrter in einer aussterbenden Tradition. Mit seiner Energie und seinem (so gar nicht baslerisch wirkenden) explosiven Temperament hat er es seinen Freunden manchmal nicht leicht gemacht, aber sie sind immer seine Freunde geblieben. Wer ihn etwas näher kennenlernen konnte, hat über alle politischen und wissenschaftlichen Gegensätze hinweg einen sehr liebenswerten Menschen kennenlernen dürfen.

Der Quellenwert von Giannozzo Manettis *Oratio* über die Domweihe von Florenz 1436 für die Musikgeschichte

von Sabine Žak, Oberursel

Fünfeinhalb Jahrhunderte sind vergangen, seit S. Maria del Fiore, die Kathedrale von Florenz, durch Papst Eugen IV. geweiht worden ist. Außer der üblichen Überlieferung sind zwei besondere Zeugnisse von diesem Ereignis erhalten: Dufays Domweihmotette *Nuper rosarum flores*¹ und des Humanisten Giannozzo Manetti *Oratio* über das Fest. Die Entdeckung dieses Textes für die Musikwissenschaft durch Franz Xaver Haberl liegt inzwischen fast ein Jahrhundert zurück², und seit die einschlägigen Stellen von ihm publiziert wurden, sind sie überall dort anzutreffen, wo von der Musik des 15. Jahrhunderts die Rede ist, insbesondere bei Dufays Domweihmotette. Die Beurteilung von Manettis Aussagen ist verschieden; sie reicht vom unkritischen Wörtlichnehmen jeder rhetorischen Phrase bis zu der knappen Feststellung, daß der Text unbrauchbar sei, weil er über rhetorische Phrasen nicht hinausgehe. Deshalb scheint es an der Zeit zu sein, die ganze *Oratio* einmal auf ihren Quellenwert hin zu prüfen und diejenigen Textstellen, die sich mit Musik befassen, genauer zu betrachten.

¹ Ausgabe: G. Dufay, *Opera omnia, CMM VIII*, in der älteren Edition von G. de Van (1948) Nr. 11 mit Abdruck der einschlägigen Manetti-Stellen; in der Neuausgabe durch H. Besseler 1966 Nr. 16, ohne diesen Text. Literatur s. in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980; David Fallows, *Dufay (The Master Musicians)*, London 1982; in beiden sind weitere Ausgaben aufgeführt.

² Franz Xaver Haberl, *Bausteine für Musikgeschichte III, Die Römische „Schola cantorum“ und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1888, S. 34; vollständiger Abdruck *Iannozii Manetti oratio ad clarissimum equestris ordinis virum Angelum Acciaiolium de secularibus et pontificalibus pompis in consecratione basilicae Florentinae habitis* nach Bibl. Vat. Ms. Vat. lat. 2919, hrsg. von Eugenio Battisti, als Anhang zu *Il mondo visuale delle fiabe*, in: *Archivio di Filosofia* 1960, S. 291–320, Text S. 310–320.

Nachdem Brunelleschis Kuppel geschlossen war, wurde der neugebaute Dom S. Maria del Fiore 1436 geweiht am Fest der Verkündigung Mariae, am 25. März. Die Weihe ist häufig bezeugt, denn sie war durch die Teilnahme des Papstes wie durch den großen Aufwand besonders spektakulär. Manche Chronisten beschränken sich auf einen einzigen Satz, der allein die Tatsache der Weihe festhält; andere werden ausführlicher, dann beschreiben sie meist den prächtigen Laufsteg, der dem feierlichen Einzug des Papstes und der anderen Teilnehmer diene, oder sie berichten über die Rittererhebung des höchsten Repräsentanten der Stadt, des Gonfaloniere di giustizia, sie war in den Gottesdienst eingefügt. Über die Musik jedoch sagt keiner etwas außer Manetti, deshalb ist es unumgänglich, bei der Textkritik zunächst einmal von den übrigen Dingen auszugehen, die zwar mit Musik nichts zu tun haben, aber anhand anderer Quellen nachprüfbar sind, wenn auch die Untersuchung zuletzt auf die Musik bei der Domweihe hinauslaufen wird. Immerhin ergibt sich dadurch ein deutlicheres Bild von den Vorgängen, zu denen die Musik gehörte.

Der Autor, Giannozzo Manetti, entstammte einer angesehenen Florentiner Familie von Kaufleuten und Bankiers. 1396 wurde er geboren; mit Eifer und Erfolg widmete er sich nach dem Tode seines Vaters den humanistischen Studien und lernte nicht nur Latein und Griechisch, sondern auch Hebräisch und Syrisch. Er übersetzte die hebräischen Psalmen ins Lateinische, schrieb historiographische Werke, vor allem aber bevorzugte er die literarische Gattung der *oratio*, der Prunkrede, auch dann, wenn sie nicht zum mündlichen Vortrag, sondern nur zum Lesen bestimmt war. Zu seiner Zeit war er ein hochgeschätzter Rhetor, der seine Ansprachen nach allen Regeln der Kunst aufzusetzen und zu schmücken wußte. Uns mutet dieser sprachliche Pomp oft befremdlich an, Manetti aber entsprach damit dem Geschmack und den Erwartungen seiner Zeitgenossen und wurde gerade wegen seiner rhetorischen Fähigkeiten mit ebenso ehrenvollen wie politisch schwierigen Gesandtschaften betraut, denn auch an fremden Höfen wurde er geschätzt und anerkannt. In seiner Vaterstadt bekleidete er ziemlich kontinuierlich öffentliche Ämter; nach seiner Verbannung durch die Medici 1453 fand er bereitwillig Aufnahme am päpstlichen Hof Nikolaus' V. und später bei König Alfons von Neapel, wo er 1459 starb³.

Vespasiano da Bisticci hat zwei Lebensbeschreibungen seines berühmten Landsmannes verfaßt – daneben gibt es weitere –⁴, und eine Statue des bedeutenden Humanisten schmückte einst die Fassade des Florentiner Doms. Sie wurde später als Apostelfigur in einer Nische aus imitiertem Marmor im Innern des Doms aufgestellt, und zwar unmittelbar neben einem Fresko des Apostels Taddeus, des einzigen, der übriggeblieben war von den zwölf Aposteln, die Lorenzo di Bicci für die Domweihe von Florenz 1436 an die Wände

³ Arnaldo della Torre, *Storia dell' accademia Platonica di Firenze*, Florenz 1902; Emilio Santini, *Firenze e i suoi „oratori“ nel quattrocento*, Mailand 1922, bes. S. 98ff. u. S. 167–176; Mario Emilio Cosenza, *Biographical and Bibliographical Dictionary of the Italian Humanists*, Bd. 3, Boston 1962, S. 211ff.; Lauro Martines, *The Social World of the Florentine Humanists 1390–1460*, London 1963, bes. S. 131–137 u. S. 176–190; Heinz Willi Wittschier, *Giannozzo Manetti. Das Corpus der orationes (Studi italiani 10)*, Köln und Graz 1968.

⁴ Vespasiano da Bisticci, *Le vite, edizione critica*, hrsg. von Aulo Greco, Bd. 1, 1970 (darin die *Vita di messer Giannozzo Manetti*), Bd. 2, 1976 (darin der *Comentario della vita di messer Giannozzo Manetti*), hrsg. vom Istituto nazionale di studi sul Rinascimento; weiteres bei Wittschier (wie Anm. 3), S. 7ff. – *Manettis Vita* von Naldo Naldi (Muratori, *Rerum Ital. scriptores* XX, S. 529–608) ist im wesentlichen nur eine Überarbeitung von Bisticci.

gemalt hatte, so berichtet Richa 1757⁵. Inzwischen sind diese beiden Zeugen von der Domweihe in Florenz nicht mehr erkennbar⁶, nur für die Musikwissenschaft ist Manetti ein Apostel geblieben.

Angelo (oder Agnolo) Acciaiuoli, dem Manetti sein Werk über die Domweihe gewidmet hat, stammte wie Manetti aus einer alten Florentiner Familie, die nicht nur im Handel, sondern auch in der Politik tätig war. Mit Manetti war er befreundet und verschwägert, er gehörte zu dem Kreis von Gelehrten, die sich regelmäßig in Manettis Haus trafen, denn er war in jungen Jahren von Giannozzo Manetti in den humanistischen Wissenschaften unterwiesen worden⁷. An der Domweihe hat er selbst teilgenommen; Manetti hat seinen Text also keineswegs geschrieben, um einen Abwesenden zu unterrichten; was er bieten will, ist kein sachlicher Bericht, sondern eine *oratio*⁸, d. h. ein rhetorisches Kunststück, dessen Inhalt – „de secularibus et pontificalibus pompis in consecratione basilicae Florentine habitis“⁹ – der Anlaß ist zu größter sprachlicher Prachtentfaltung. Eine „arte in propria lode“, also zu seinem eigenen Ruhm, nennt Manetti selbst eine briefliche Lobrede, die er geschrieben hat¹⁰.

Diese Kunst wußte man im Florenz der damaligen Zeit wohl zu schätzen, und es gab häufig Gelegenheit, sie anzuwenden. So mußte beispielsweise alle zwei Monate einer der neuernannten Prioren eine *protestatio de iustitia* halten; inhaltlich konnten sich diese Reden über die Gerechtigkeit nicht weit voneinander unterscheiden, Abwechslung war nur durch die Einkleidung möglich¹¹.

So folgt auch Manettis *Oratio* über die Domweihe allen Regeln der Redekunst. Am Anfang des Textes steht, wie üblich, die Beteuerung, der Autor habe das Werk nur deshalb geschrieben, weil er sich den dringenden Bitten seines geliebten Freundes nicht habe entziehen können, ohne ihn zu kränken. Seinen Text werde er mit Gottes Hilfe so kurz wie möglich fassen; beim Entwurf seines Bildes wolle er dem Vorbild der Alten folgen¹². Nach mehr als einer Seite Einleitung kommt er zur Sache, nämlich zur Festlegung des Termins für die Weihe anlässlich der Vollendung des Kuppelbaues.

Proportionen und Form des Kirchengrundrisses schildert Manetti dergestalt, daß er sie in Beziehung setzt zu den Proportionen des menschlichen Körpers: In die lange Ausdehnung von den westlichen Türen bis in die Vierung könnten sich Beine und Rumpf erstrecken, darüber bis zum Chorabschluß Hals und Kopf; die Arme wären in die nördlichen und südlichen Chöre ausgebreitet. Wollte man nach diesen Maßstäben den Grundriß rekonstruieren, so hätte das Ergebnis nur sehr entfernte Ähnlichkeit mit dem tatsächlichen Befund.

⁵ Giuseppe Richa, *Notizie storiche delle chiese Fiorentine*, Florenz 1757, Bd. 6, S. 119.

⁶ Vielleicht gehört die Figur Manettis zu den Statuen, deren Originale heute im Dommuseum gezeigt werden. Sie befand sich nach Richa neben der Büste Giotto's.

⁷ Della Torre (wie Anm. 3); Santini (ebda.), bes. S. 181, Cosenza (ebda.), Bd. I, S. 22f., Curzio Usurgieri della Berardenga, *Gli Acciaiuoli di Firenze nella luce dei loro tempi*, 2 Bde., Florenz 1962 (*Biblioteca storica Toscana* XII), Bd. 2, S. 512ff., Martines (wie Anm. 3); *Dizionario biografico degli Italiani*, Rom 1960, Bd. I, S. 77; Bisticci (wie Anm. 4), Bd. II, S. 285–308.

⁸ Über die *oratio* als literarische Gattung s. Charles Sears Baldwin, *Renaissance Literary Theory and Practise*, New York 1939, S. 39–41, Heinrich Lausberg, *Handbuch der Rhetorik*, 2 Bde., München 1960, I, S. 131f.

⁹ So in der Überschrift von Ms. Vat. lat. 2919.

¹⁰ Bisticci (wie Anm. 4), I, S. 497.

¹¹ Santini (wie Anm. 3), S. 90ff., Wittschier (ebda.), S. 59ff.

¹² Zu dieser Topik s. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern und München⁵1965, S. 94f., S. 479; Leonid Arbusow, *Colores rhetorici*,²1963, S. 97.

Aber so wenig Manettis Angaben nach Maß und Zahl mit der Wirklichkeit übereinstimmen, so sehr entsprechen sie der damaligen Kunsttheorie: daß nämlich der menschliche Leib durch die vollkommensten Maßverhältnisse bestimmt ist und daß es diese natürlichen Proportionen in der Kunst nachzuahmen gilt¹³. In diesem Sinne zieht Manetti den folgerichtigen Schluß, die Kirche könne überhaupt nicht schöner sein, da sie doch diesem Ideal der Vollkommenheit entspricht.

In den Ausdrücken höchster Bewunderung betrachtet er dann den Aufbau der Kuppel, die höher ist als die höchsten Gebäude der Welt und durch deren Fenster die göttliche Glorie hereinscheint, er schildert die Pfeiler und die drei Chöre mit ihren je fünf Kapellen. Das Ganze scheint mehr ein Werk Gottes als Menschenwerk zu sein¹⁴, man kann es den sieben Weltwundern an die Seite stellen, und wenn schon die Athener den Ruhm ihres großen Architekten Philo der Nachwelt überliefert haben, so besteht für die Florentiner nicht weniger Grund, auf ihr bewundernswürdiges und aufwendiges Gebäude stolz zu sein, zumal es auch von den Fremden als ein Kunstwerk bestaunt wird¹⁵.

Dies alles sind rhetorische Wendungen und Vergleiche, in denen Christliches und Antikes in den üblichen Topoi aneinandergereiht sind, wie die Redekunst es verlangt¹⁶, und so setzt sich das weiter fort. Der hölzerne Laufsteg ist tausend Schritte lang – wobei die Zahl „tausend“ für Größe und Vollkommenheit steht, nicht für ein genaues Maß¹⁷. Im Zug sind die weltlichen Würdenträger in „Talare“ und „Purpurtogen“ gekleidet, so prächtig, daß sie Könige zu sein scheinen. Noch viel bewunderungswürdiger aber sind die geistlichen Würdenträger, sie scheinen mehr der himmlischen als der weltlichen Hierarchie anzugehören, die Kardinäle sind den Aposteln zu vergleichen, und der Papst, der ernsthaft einherschreitet, ist so sehr mit Gold und Edelsteinen geschmückt, daß er den Zuschauenden Gott selbst zu sein scheint. Nicht mehr die *ecclesia militans*, sondern die *ecclesia triumphans* bietet sich dem Auge dar, und was die Römer an Trophäen und alle anderen Völker aller Zeiten jemals an Triumphzügen aufgeboden haben, dem ist diese unglaublich staunenswerte Pracht würdig an die Seite zu stellen.

Mit diesen Unüberbietbarkeitstopoi¹⁸ soll die Aufzählung rhetorischer Redewendungen abgebrochen werden – natürlich ließe sie sich bis zum Ende des Textes fortsetzen. Aber das Besprochene genügt wohl als Vergleichsmaterial für die Musikstellen, die später zu betrachten sind. Wir sehen in Manetti den getreuen Schüler Ciceros und Quintilians, deren Schriften in seiner Bibliothek vertreten waren¹⁹, und wenn er sich am Schluß seines Werkes für die Armseligkeit der Darstellung mit seiner Unfähigkeit entschuldigt, so ist diese herkömmliche Demutsformel²⁰ besonders wirkungsvoll angesichts von Manettis anerkannt-

¹³ Curtius (wie Anm. 12), S. 541f. Dieses wie das folgende wird von Manetti genauso wieder angewandt, um in der Vita Nikolaus' V die Peterskirche zu kennzeichnen (Muratori, *Rer. Ital. scriptores* III, S. 934ff., bes. S. 936ff.).

¹⁴ Curtius (wie Anm. 12), S. 527 (Gott als Bildner).

¹⁵ Ebda., S. 174f.

¹⁶ Ebda., S. 83, 222, 226, 367ff. (Vermischung von Heidnischem und Christlichem).

¹⁷ Ebda., S. 494ff., Arbusow (wie Anm. 12), S. 103f.

¹⁸ Ebda., S. 89ff., Curtius (wie Anm. 12), S. 171ff., 174f.

¹⁹ Santini (wie Anm. 3), S. 79ff., Giuseppe M. Cagni, *I Codici vaticani palatino-latini appartenuti alla biblioteca di Gianozzo Manetti (1396-1459)* (*Bibliophilia* La. 62, disp. 1), Florenz 1960. Cicero ist mit 16 Titeln besonders häufig in Manettis Bibliothek vertreten.

²⁰ Curtius (wie Anm. 12), S. 93f., Arbusow (ebda.), S. 104f.

tem Rang als Rhetor; seine Viten bestehen zum größten Teil aus der Aufzählung der Wunder seiner Beredsamkeit.

Wenn wir nun bei Manettis Text die rhetorische Einkleidung beiseite lassen, ergibt sich folgender Inhalt. Nach Vollendung der Kuppel bitten die Florentiner den Papst, die Kirche zu weihen; beide Seiten betreiben eifrig die Vorbereitungen. Es folgt die Beschreibung des Kircheninneren und der Kuppel sowie der Ausschmückung für den festlichen Tag: Die Wände des Langschiffes und der Vierung bedecken kostbare Tücher, dazwischen hängen Schilde mit den päpstlichen Wappen. Die Altäre in den Kapellen und der Hochaltar unter dem Zentrum der Kuppel sind reich geschmückt mit goldenen und silbernen Gefäßen, auf dem Hauptaltar prangt die Goldene Rose, die der Papst am Sonntag zuvor der Kirche verliehen hatte. Des Papstes Thron überragt weit die Sitze der übrigen; sie sind um den Altar herum angeordnet. Eine hölzerne, drei Schritt über den Boden erhöhte Brücke führt von der Papstresidenz S. Maria Novella bis zum Dom, auch sie ist reich geschmückt mit kostbaren Tüchern.

Zur festgesetzten Stunde holen die Prioren der Stadt den Papst ein, dann bewegt sich die feierliche Prozession zur Kirche. Nach einem kurzen Gebet vor dem Hauptaltar begibt sich der Papst zu seinem Thronszitz, ein Kardinal geht zum Altar, um den Gottesdienst zu feiern.

Während das geschieht, ertönt Musik; eine große Schar von Häftlingen zieht herein, sie werden durch den Papst gesegnet und in die Freiheit entlassen. Darauf erhebt sich der Gonfaloniere di giustizia, der seinen Platz zu Füßen des Papstes hat, und empfängt vom Papst die Ritterwürde. Währenddessen wird ein anderer bedeutender Kardinal auf einem Tragthron erhöht durch die Kirche getragen, um die Kreuze an den Apostelbildern, die kurz zuvor an die Wände gemalt worden waren, zu salben. Der Papst weiht schließlich den Altar und birgt die Reliquien in ihm. Dann setzt sich die Messe fort mit Wandlung und Elevation, bei der wieder Musik erklingt. Zum Abschluß wird ein Ablass verkündet, und der Papst kehrt in seinen Palast zurück. – So weit Manetti.

Versucht man nun, die sachliche Richtigkeit des Textes anhand anderer Quellen zu prüfen, so ergeben sich erstaunliche Unstimmigkeiten. Es wurden schon Beispiele dafür genannt, daß Manetti um des Eindrucks der Vollkommenheit willen manche Vergleiche und Bilder gebraucht, die das Tatsächliche überhöhen und leicht verschieben, ohne es doch im Wesentlichen zu verfälschen; für den Kundigen waren die rhetorischen Ausschmückungen leicht auf ihren Wirklichkeitsgehalt zu reduzieren. Es gibt aber auch Veränderungen an den Fakten, die sich mit den Forderungen der Rhetorik nicht ohne weiteres erklären lassen.

Da ist zunächst die Einteilung des Zuges zur Kirche. Manetti beschreibt mit aller Deutlichkeit, daß die Prozession zweigeteilt war, und zwar so, daß die städtischen Würdenträger mit ihrem Gefolge und mit den Gesandten in einer eigenen und abgeschlossenen Gruppe vor dem Papst mit seinem Gefolge einherschritten. Innerhalb jeder Abteilung stellt er die Anordnung so dar wie üblich, d. h. daß der niedrigere Rang vor dem höheren seinen Platz hatte.

Die Gruppe der „*seculares pompe*“ wird – nach Manetti – angeführt von Spielleuten mit Instrumenten in der Hand, dann folgen schön gekleidete Jünglinge, Unterbeamte mit silbernen Stäben, das Gefolge der Vornehmen, am Ende die Magistrate der Stadt mit den Abgesandten fremder Mächte. Nach einem kleinen Abstand kommen die „*pontificales*

dignitates“, und damit in diesen Zwischenraum, der die beiden Gruppen trennt, niemand hineingelangt, gehen darin päpstliche Bedienstete mit silbernen Stäben. Ihnen folgen Professoren des römischen und kanonischen Rechts, anschließend Mitglieder des päpstlichen Haushalts (*cubiculare*), dann Bischöfe, Erzbischöfe, Patriarchen, Kardinäle, zum Schluß der Papst zwischen zwei Kardinälen; ein „*egregius ecclesie prelatus*“ trägt ihm die Schleppe.

Diese Zweiteilung ist von Manetti trotz der wortreichen Schilderung von Einzelheiten klar und mit besonderer Betonung zum Ausdruck gebracht, sie hat nur einen Fehler: Sie stimmt nicht mit der damaligen Wirklichkeit überein. Sie wäre in dieser Form auch sehr befremdlich, denn der Dombau war ein Werk der ganzen Kommune von Florenz, seit hundertvierzig Jahren unter lebhafter Beteiligung der gesamten Bürgerschaft fortgeführt, und zwar unter Aufsicht der Magistrate, nicht der bischöflichen Behörden²¹. Und nun sollten die Vertreter dieser Kommune zum Abschluß des Werkes bei einem so herausragenden Ereignis an einer untergeordneten Stelle, nämlich vor allen Geistlichen und Kurialen gehen, und das in ihrer eigenen Stadt?

Das wäre bei einer solchen Gelegenheit ganz unüblich gewesen, und betrachtet man die Aufzeichnungen des Francesco Giovanni, dann sieht die Sache auch anders aus. Der Autor gehört zu denen, die von der Kommune dem Papst entgegengeschickt worden waren²², im Festzug bei der Kirchenweihe ging er bei den Florentiner Honoratioren mit²³, das Notariatsinstrument für die Ritterweihe hat er als Zeuge unterschrieben²⁴. Er mußte es also genau wissen. In seinem *Diario* zählt er völlig schmucklos die Reihenfolge beim Einzug auf²⁵; danach gab es nicht zwei Abteilungen, sondern kirchliche und weltliche Würdenträger gingen, nach Rang geordnet, in einem einzigen Zug, wie das auch sonst bei Einholungen oder ähnlichen Gelegenheiten in Florenz und andernorts üblich war²⁶. Die Geringeren, die den Anfang gebildet haben müssen, interessieren ihn nicht, die läßt er weg; er beginnt mit den bedeutendsten Prälaten, darunter Bischöfe und Erzbischöfe, nach ihnen die Gesandten auswärtiger Regierungen, danach „*noi due a due*“, dann die Kardinäle und schließlich der Papst, dem der kaiserliche Gesandte die Schleppe trägt; auf dem Rückweg tat dies der neu zum Ritter erhobene Gonfaloniere di giustizia. Daß dieses Amt der vornehmste Laie versah, war üblich, und so war es auch sonst in Florenz gehandhabt worden²⁷; es ist

²¹ Cesare Guasti, *Santa Maria del Fiore*, Florenz 1887; ders., *La cupola di Santa Maria del Fiore*, Florenz 1857; Walter und Elisabeth Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, 3 Bde. Frankfurt 1941–1951, Wolfgang Braunfels, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*, Berlin¹1979; W. Braunfels u. R. Dammann, *Der Dom von Florenz* (= *Architektur und Musik* 1), Olten 1964.

²² Auszüge aus dem *Diario* des Francesco di Tommaso Giovanni sind als Ergänzung mit abgedruckt im *Diario Fiorentino di Bartolommeo del Corazza*, hrsg. von G. O. Corazzini, in: *Archivio storico italiano* 1894 (Ser V, t. 14), S. 233–298, insbes. S. 286. – Francesco Giovanni war auch beauftragt, zusammen mit anderen im Oktober 1435 ein Fest zu Ehren des Francesco Sforza zu organisieren (ebda., S. 290), er mußte sich also in zeremoniellen Dingen auskennen.

²³ Ebda., S. 292.

²⁴ Domenico Maria Manni, *I sigilli antichi*, Bd. 7, Florenz 1791 S. 133.

²⁵ Francesco Giovanni (wie Anm. 22), S. 292.

²⁶ Beispiele bei Corazza (wie Anm. 22), S. 257, 259, 271ff., 285, 286; Richard C. Trexler, *The Libro ceremoniale of the Florentine Republic by Francesco Filarete and Angelo Manfidi*, Genf 1978 (*Travaux d'Humanisme et Renaissance* 165), S. 75f., Bernhard Schimmelpfennig, *Die Krönung des Papstes im Mittelalter, dargestellt am Beispiel der Krönung Pius' II.*, in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* 54, 1974, S. 192–270, hier S. 223f. Einzüge in eine Stadt (G und H), um 1400; vgl. den Rangstreit zwischen Priestern und Kardinälen in Florenz 1515, zitiert bei John Shearman, *The Florentine „Entrata“ of Leo X, 1515* (in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 38 [1975], S. 136–153), S. 152 mit Anm. 56.

²⁷ Corazza (wie Anm. 22), S. 258, 298; vgl. Joh. Burckard, *Liber notarum (Rerum Italicarum scriptores, nuova edizio 32,1)*, S. 128 (Rom 1485), S. 273, 467, 600; Kaiserkrönungsordines (wie Anm. 77), S. 177

auffallend, daß Manetti die Zweiteilung so strikt durchführt, daß er selbst diesen Laien aus der Umgebung des Papstes verbannt und statt seiner einen Prälaten die Schleppe tragen läßt.

Die Richtigkeit der Angaben von Francesco Giovanni über die Zugordnung wird bestätigt von Cambi, der noch die Besonderheit hinzufügt, der Papst habe bei dieser Gelegenheit das kostbare Pluviale und die Mitra getragen, die ihm bei seinem Einzug in die Stadt die Florentiner geschenkt hatten²⁸. Beide Berichterstatter sagen nichts über Spielleute und das übrige Gefolge am Anfang des Zuges; trotzdem ist es nicht ausgeschlossen, daß sie beteiligt waren; da sie ohnehin an die Spitze gehörten, erschienen sie vielleicht nicht weiter erwähnenswert.

Den Ablauf der besonders herausragenden Ereignisse in der Kirche schildern Francesco Giovanni und Cambi in der Reihenfolge, daß der Papst zunächst den Altar weiht, dann den Gonfaloniere di giustizia zum Ritter erhebt; nach dem Credo der Messe werden die Häftlinge dargebracht²⁹. Das ist genau die Anordnung, die nach einem Blick in die Pontificalien zu erwarten ist: Ehe man eine Messe an ihm lesen kann, muß der Altar geweiht sein³⁰; eine Rittererhebung gehört vor die Messe oder vor das Evangelium³¹; die „offerta“ der Häftlinge ist Teil des Offertoriums. Manetti aber hat diese Abfolge gerade umgekehrt; nach ihm ist die Reihenfolge: Gefangenendarbringung – Rittererhebung – Altarweihe. Ehe man eine Erklärung dafür finden kann, muß man sich die Vorgänge genauer ansehen.

Die von Manetti an die erste Stelle gerückte Darbringung von Häftlingen ist ein Florentiner Brauch, der sich seit 1281 nachweisen läßt. Weihnachten, Ostern und am Johannestag – unter außergewöhnlichen Umständen auch an einem anderen Fest – wird eine bestimmte Zahl von Straf- und Schuldgefangenen nach genauer Erörterung im Rat ausgewählt; sie ziehen in feierlicher Prozession, Mitren mit ihren Namen auf den Häuptern, von den Gefängnissen zum Battistero, angeführt von drei Trompetern. Am Hauptaltar von S. Giovanni lassen sie ihre Mitren zurück und ziehen dann zum Palast des Podestà, um ihre Namen aus der Liste der Verurteilten streichen zu lassen³².

²⁸ *Istorie di Giovanni Cambi*, hrsg. von J. da San Luigi (in: *Delizie degli eruditi Toscani*, Bd. 20, 1770), S. 208; Übergabe des Geschenks: Corazza (wie Anm. 22), S. 285; Francesco Giovanni (ebda.), S. 286.

²⁹ Nur Cambi hat den vollständigen Ablauf von Altarweihe, Ritterweihe, Gefangenendarbringung; er ist auch am genauesten bei den Zeit- und Zahlangaben, bis hin zu den Spesen (wie Anm. 28, S. 209f.). Francesco Giovanni (wie Anm. 22, S. 292) hat nur die Ritterweihe nach der Konsekration, ebenso Rinuccini (*Ricordi storici di Filippo di Cino Rinuccini*, hrsg. von G. Aiazzi, Florenz 1840, S. LXXI) und das vom Notar ausgestellte „publicum documentum“ über die Rittererhebung (abgedruckt bei Manni, *I sigilli antichi*, wie Anm. 24, S. 130).

³⁰ Michel Andrieu, *Le Pontifical Romain au Moyen Age*, 4 Bde., 1938–1941 (*Studi e Testi* 86–88, 99), Bd. 3, *Pontifikale* des Guilelmus Durandus, Kirchweihe S. 455–478; *Pontifikale* des Giovanni Barozzi (Ms. Rom, Bibl. Vat., Vat. lat. 1145), fol. 76v–107r. Zu dieser Handschrift Bernhard Schimmelpfennig, *Die Zeremonienbücher der römischen Kurie im Mittelalter* (= *Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom* 40), Tübingen 1973, S. 133ff., 338ff., 433ff.; Marc Dykmans, *Le pontifical romain révisé au XV^e siècle* (= *Studi e Testi* 311), Vatikanstadt 1985, S. 67ff.

³¹ Bei Durandus (wie Anm. 30), L. I, XXVIII, S. 447f., wird der Ritter geweiht „priusquam dicatur evangelium“. Im *Pontifikale* des Barozzi (wie Anm. 30) wird vor dem Evangelium nur das Schwert – u. U. auch die Waffen – geweiht, „deinde proceditur in missa“, nach ihrem Ende Umgürtung, Eid usw. (fol. 63r–63v). Im *Ceremoniale* des Augustinus Patricius Piccolomini von 1488 ist der Ritterweiheordo eingegliedert in eine Herzogserhebung; vor dem Beginn der Messe wird der Kandidat zum Ritter erhoben, vor dem Evangelium zum Herzog (Marc Dykmans, *L'œuvre de Patrizi Piccolomini ou le Cérémonial Papal de la première Renaissance*, Vatikanstadt 1980–1982, 2 Bde. [= *Studi e Testi* 293], S. 294), Bd. 1, S. 125. – Rittererhebung vor der Messe des Ostersonntags 1435 durch Eugen IV. in Florenz s. Corazza (wie Anm. 22), S. 289.

³² Robert Davidsohn, *Geschichte von Florenz* Bd. IV, 1, 1927, S. 341f. – *Statuti della Repubblica Fiorentina*, hrsg. von Romolo

Am Johannestag gehörte dieser Vorgang zu dem großen und aufwendigen Fest, bei dem die Stadtoberhäupter von Florenz und der abhängigen Orte, alle Zünfte und Vereinigungen ein Kerzenopfer zum Altar des Täufers, des Stadtpatrons, bringen mußten. Es war dies ein ausgesprochener Akt der Selbstdarstellung der Herrschaft von Florenz³³. Aus diesem Zusammenhang war die Gefangenendarbringung bei der Kirchenweihe herausgelöst, aber zur Selbstdarstellung von Florenz mochte sie auch hier gehören, und daß es, wie Cambi sagt, nach dem Credo geschah, d. h. zum Offertorium, ist liturgisch sinnvoll; vor allem aber wurde gerade das Offertorium häufig zur Selbstdarstellung eines weltlichen Herrn innerhalb der Messe benutzt, dafür gibt es viele Beispiele³⁴, und es war zu erwarten, daß auch bei der Domweihe etwas derartiges geschah.

Die Rittererhebung, die Manetti als nächstes beschreibt, hatte in Florenz eine ganz besondere Funktion und ein dementsprechendes Zeremoniell entwickelt, die eng verknüpft waren mit dem Leben der Kommune³⁵. In dem Stadtstaat dieser Zeit hatte die Ritterwürde nichts mehr zu tun mit der ursprünglichen Wehrhaftmachung eines Kämpfers, sondern sie war zur Ehrung eines hervorragenden Bürgers geworden, selbst wenn dieser nur die Feder und nicht das Schwert zu führen wußte, und mit ihren Rittern ehrte die Stadt sich selbst³⁶.

Im 14. Jahrhundert hatte sich die Gewohnheit herausgebildet, im Rat zu beschließen, wer zum Ritter erhoben werden sollte; man setzte ihm eine bestimmte Summe für die gewaltigen Aufwendungen aus, die mit der neuen Würde verbunden waren; diese wurde zum großen Teil in der Form eines Gewandes und Helms mit den Wappen der Stadt am Festtage feierlich überreicht. Weiter wurde im Rat ein *sindaco* gewählt, der im Namen der Kommune die Zeremonie leitete und das Schwert umgürtete, sowie zwei weitere Teilnehmer zum Befestigen der goldenen Sporen³⁷. Der Festakt vollzog sich vor dem Palazzo Pubblico in Anwesenheit des Magistrats und mit Trompetenschall. Hinterher mußte der neue Ritter in S. Giovanni ein Opfer darbringen und die Honoratioren der Stadt zu einem Festmahl in ein öffentliches Gebäude laden³⁸.

Die Voraussetzung zu allem war, daß er der Stadt einen Treueid geschworen hatte³⁹, und wenn jemand von einem auswärtigen Herrn zum Ritter erhoben worden war, so mußte seine neue Würde doch erst in Florenz bestätigt und mit dem angemessenen Zeremoniell gefeiert werden, sonst wurde sie nicht anerkannt⁴⁰.

Das Ganze war also eine Angelegenheit der Kommune von Florenz und gehörte zu ihrer Repräsentation; die Rittererhebung bei der Domweihe machte davon in der Sache keine

Caggese, Bd. 1 (Florenz 1910), *Statuto del Capitano del Popolo (1322–1325)*, L. V, c. I, S. 217, *De modo et forma offerendi carceratos communis Florentie* (vgl. c. LX); *Statuta populi et communis Florentiae*, 3 Bde., Freiburg 1778–83, Statut von 1415, L. I. rubr. 84, S. 106f., „[] cum tribus tubis more solito []“

³³ Cesare Guasti, *Le feste di San Giovanni Batista in Firenze*, Florenz 1908; Goro Dati, *Istoria di Firenze dall' anno 1380–1405*, Florenz 1735, S. 84–89; *Il Bel San Giovanni e le feste patronali di Firenze descritte nel 1475 da Piero Cenni*, in: *Rivista d'Arte* 6 (1909), S. 185–227

³⁴ Sabine Žak, *Fürstliche und städtische Repräsentation in der Kirche*, in: *Musica Disciplina* 38 (1984), S. 248–258, Florenz S. 249.

³⁵ Gaetano Salvemini, *La dignità cavalleresca nel Comune di Firenze*, in: *Opere di Gaetano Salvemini* 1 (= *Scritti di storia medievale* II), 1896, ND 1972.

³⁶ Ebda., S. 121, 125f., 147f.

³⁷ Ebda., S. 156, 159, 161ff.

³⁸ Ebda., S. 159, 161

³⁹ Ebda., S. 157, 192.

⁴⁰ Ebda., S. 149f. – Auch die Ratsprotokolle, mit denen 1416 Agnolo Acciaiuolos und 1452 Manettis Ritterwürde bestätigt wurde, sind erhalten; Acciaiuolo hatte sie in jungen Jahren vom König von Neapel, Manetti sehr spät von Papst Nikolaus V erhalten (ebda., S. 197, 198).

Ausnahme, nur in der Form durch die Beteiligung des Papstes; die Verlegung in die Kirche war schon seit 1418 gebräuchlich geworden⁴¹. So wurde denn auch ganz in der herkömmlichen Weise die Rittererhebung des Giuliano Davanzati, zu der Zeit Gonfaloniere di giustizia, im Stadtrat beschlossen⁴².

Am Festtage wurde er dann mit dem Schwert umgürtet von Gismondo Malatesta (dem Signore von Rimini) und vom kaiserlichen Gesandten; Podestà und Capitano von Florenz befestigten ihm die Sporen, und der Papst selbst heftete ihm das *fermaglio*, ein goldenes Kreuz als Zeichen der Ritterwürde, an die Brust. Diese genauen Einzelheiten sind am vollständigsten der Notariatsurkunde zu entnehmen, die ein vom Kaiser autorisierter Notar verfaßt hat mit außerordentlich vielen und außerordentlich wohltönenden Worten, der ungewöhnlichen Feierlichkeit entsprechend⁴³.

Den Florentinern war offenbar die Rittererhebung ihres Gonfaloniere di giustizia die wichtigste von allen Zeremonien; selbst Cambi bricht ganz gegen seine Gewohnheit plötzlich in viele Worte aus angesichts dieser großen Ehre in Anwesenheit der ganzen Kurie, so vieler fremder Herren, der Magistrate von Florenz und all des Volkes – so ehrenvoll ist noch nie jemand zum Ritter gemacht worden⁴⁴. Das alles ist in unbeholfenen Worten gesagt, während das Notariatsinstrument in gewähltem Humanistenlatein „huius Urbis [. . .] decus clarissimum“ viel feiner, aber im selben Sinne ausdrückt⁴⁵.

Bei Manettis Schilderung des Vorgangs klingt der Tenor etwas anders: Nach ihm hat nicht die Kommune, sondern der Papst beschlossen, den Namen der Florentiner durch die Rittererhebung ihres höchsten Würdenträgers zu ehren; der Papst ist es, der die Insignienübergabe dem Signore von Rimini und dem kaiserlichen Gesandten als den beiden vornehmsten Laien überträgt – den beiden „digniores“ stand dieses Amt nach den Pontifikalien zu⁴⁶. Die Mitwirkung des kaiserlichen Gesandten haben Cambi und Francesco Giovanni übergegangen; bei Manetti dagegen werden die beiden Repräsentanten des Stadtreiments nicht erwähnt, obwohl auch ihre Mitwirkung etwas Ungewöhnliches war⁴⁷, und damit geht bei ihm die Besonderheit verloren, daß bei diesem festlichen Akt die drei höchsten Amtsträger der Stadt, Gonfaloniere di giustizia, Podestà und Capitano, vereint waren.

Auf die Rittererhebung läßt Manetti die Altarweihe folgen; er ist der einzige, der diesen Vorgang eingehender schildert. Nur diesen Teil der Kirchenweihe hatte der Papst selbst übernommen, die übrigen langwierigen Riten waren dem Kardinal Orsini übertragen, der damit, wie wir von Cambi wissen, schon morgens gegen halb vier Uhr angefangen hatte, während sich der Papst mit seinem Gefolge erst gegen halb acht Uhr, eingeholt von den

⁴¹ Ebda., S. 161 mit Anm. 35, S. 163; vgl. auch Corazza (wie Anm. 22), S. 244; Filarete (wie Anm. 26), S. 91

⁴² Salvemini (wie Anm. 35), S. 189.

⁴³ Notariatsinstrument (wie Anm. 24).

⁴⁴ Cambi (wie Anm. 28), S. 209.

⁴⁵ Notariatsinstrument (wie Anm. 24), S. 131

⁴⁶ Patrizi (wie Anm. 31) 1488, S. 125: „accingitur eodem gladio per duos nobiliores milites presentes“; Durandus (wie Anm. 30), Ordo XXVIII Nr. 12: „Tunc nobiles astantes imponunt sibi calcaria, ubi hoc fieri mos est“ – Vgl. Burckard (wie Anm. 27), Gonfaloniere-Erhebung, Bd. I, S. 128ff.

⁴⁷ Notariatsinstrument (wie Anm. 24), S. 131: „Dextrum autem pedem, non secus quam usus consueverit, aureo calcare annexit Florentine Urbis clarissimus Praeses, aut vel Potestas, ut nostro utar vocabulo: At sinistrum sinistro armavit calcare is, quem Praesidem Capitaneum Florentini populi aperuimus. Que quidem omnia ita gesta sunt, ne ab hominum memoria usquam decident, sed huius Urbis sit decus clarissimum []“

Honoratioren, auf den Weg zur Kirche machte; die Messe las der Kardinal Marcus Condulmer, ein Neffe des Papstes, und währenddessen fuhr der Kardinal Orsini noch fort, die Kreuze an den Apostelbildern der Wände zu salben⁴⁸. Wie der Papst „mit seinen heiligen Händen“ den Altar selbst weiht durch Salbung, Inzensieren, Gebete, wie er die Reliquien im Altar birgt, das beschreibt Manetti ausführlich, und er zeigt sich in liturgischen Dingen wohlunterrichtet bis hin zu der Einzelheit, daß der Papst seine Hände nach der Salbung mit frischem Brot reinigt, ehe der Signore von Rimini ihm zur Handwaschung das Wasser reicht, auch das nach den *ordines* eine Aufgabe des Vornehmsten⁴⁹. Möglicherweise hat Manetti für die Niederschrift dieser Dinge ein Ceremoniale oder Pontifikale zu Rate gezogen, eine häufig geübte Praxis in ähnlichen Fällen.

Legt man sich nun noch einmal die Frage vor, warum Manetti wohl die Reihenfolge umgekehrt und die Altarweihe an den Schluß verlegt hat, dann sieht es so aus, als habe er die Steigerung gesucht: Die Altarweihe durch den Papst ist in seiner Darstellung der Höhepunkt, der krönende Abschluß; danach ist ausführlich nur noch von der bewegenden Musik bei der Elevation die Rede, sie scheint ihm die Musik des Himmels zu sein.

Überblickt man nun noch einmal Manettis ganzen Text, dann ist vor allem auffällig, wie sehr die Stadtherrschaft von Florenz gegenüber dem Papst mit seinen Kurialen zurücktritt. Besonders einschneidend ist die Veränderung der Prozessionsordnung, die in dieser Gestalt das Kirchenregiment der Stadtherrschaft so deutlich überordnet. Manetti muß sich dessen ganz bewußt gewesen sein, denn in zeremoniellen Dingen war er empfindlich; als ihm am Hof König Alfons' von Neapel ein geringerer Platz als den Genuesen bei der Fronleichnamsprozession zugewiesen wurde, verließ er mit den Seinen die Prozession und ließ sich auch durch des Königs Boten nicht zurückrufen, bis man ihm und damit Florenz die vorrangige Stelle zugebilligt hatte⁵⁰; hier erwies er sich also auf die Ehre seiner Vaterstadt sehr bedacht.

Bei seiner Schilderung der Domweihe ist der kirchliche Teil des Zuges für ihn bewunderungswürdiger und prächtiger noch als die Abteilung der Florentiner, aber so hingebungsvoll er auch Gold, Edelsteine und Perlen an der päpstlichen Kleidung aufzählt⁵¹ – daß die Florentiner dem Papst diese Gewänder geschenkt hatten, das sagt er nicht. Bei Manetti ist der Papst der Initiator der Ritterweihe, die Altarweihe durch ihn bildet den Höhepunkt der Feier. Diese Eigentümlichkeit wird besonders deutlich im Vergleich mit dem ganz gegensätzlichen nüchternen Selbstbewußtsein, das aus der Ausdrucksweise von Francesco Giovanni spricht: „facemo consacrare a papa Eugenio 4 la chiesa di Santa Maria del Fiore“ (wir ließen vom Papst die Kirche weihen), so fängt seine Niederschrift der Ereignisse dieses Tages an; das ist dieselbe Formulierung wie für den Auftrag zum Bau des Laufstegs: „facemo fare una via“⁵².

⁴⁸ Cambi (wie Anm. 28), S. 208f., vgl. Rinuccini (wie Anm. 29), S. LXXI.

⁴⁹ Bernhard Schimmelpfennig, *Die Zeremonienbücher der römischen Kurie im Mittelalter* (= *Bibl. d. Dt. Hist. Inst. in Rom* 40), Tübingen 1973, Sammlg. B, Bindo Fesulani, a. 1377, LIII, 15: „Et aqua portetur sibi per nobiliorem, qui erit in capella“ (Palmsonntag); vgl. ebda. L, 8; Patrizi (wie Anm. 31), S. 357

⁵⁰ Bisticci (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 493 (a. 1444).

⁵¹ Eugen IV. wußte dergleichen zu schätzen; für das Konzil ließ er sich eine ganz besondere Tiara anfertigen, schwer von Gold, Edelsteinen und Perlen, mit Figuren und Ornamenten von Ghiberti, wiewohl er in seiner privaten Lebensweise bescheiden war (L. Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, ⁵⁻⁷1925, S. 364).

⁵² Francesco Giovanni, bei Corazza (wie Anm. 22), S. 292.

Bei Manetti fallen andererseits verschiedene Einzelheiten auf, die für seine Vertrautheit mit kurialen Gepflogenheiten sprechen. Er kennt die kurialen Ämter und weiß sie in ihrer Rangfolge richtig einzuordnen; daß er die Kardinäle „Apostel“ nennt⁵³, ist nicht Rhetorik, sondern kurialer Sprachgebrauch der Zeit, der rechtlich relevant ist und mit der fortschreitenden Zentralisation der Kirche auf Rom zusammenhängt⁵⁴, ebenso der geringere Platz der Patriarchen gegenüber den Kardinälen in der Prozession⁵⁵, das ist eine Neuerung, die Eugen IV. selbst eingeführt hat⁵⁶.

Manetti's genauer Kenntnis kirchlicher Gebräuche steht eine merkwürdig unpersönliche Ausdrucksweise bezüglich der Teilnehmer gegenüber: „unus romane ecclesie cardinalis“ begibt sich zum Altar, um die Messe zu feiern, „alter et magnus Romane ecclesie cardinalis“ salbt von seinem Tragthron aus die Apostelbilder – die Namen wissen wir von den anderen Chronisten. Außer beim Papst gibt Manetti in seiner *Oratio* überhaupt keine Namen wieder; Brunelleschi wird nicht einmal an der Stelle genannt, wo man es als selbstverständlich erwarten sollte, nämlich im Vergleich mit dem griechischen Architekten Philo⁵⁷, und der Gonfaloniere di giustizia, Giuliano Davanzati, tritt nur mit seiner Amtsbezeichnung in Erscheinung.

Das alles verstärkt den Eindruck, daß die Domweihe, obwohl von Manetti datiert und lokalisiert, zu einem Idealbild stilisiert worden ist, losgelöst von Ort und Zeit als Beispiel vorbildlicher Vollkommenheit, und daß diesem Zweck die konkreten Einzelheiten untergeordnet sind. Dieses Vorgehen war zu der Zeit eine gängige Praxis; die Historiographen benutzten oft historische Fakten als *exempla*, um christliche und kommunale Tugenden darzustellen; zu dem Zweck konnten auch Tatsachen, die Autor und Zuhörern bekannt waren, entsprechend dem bestehenden Plan verändert oder ausgelassen werden⁵⁸. Manetti hat offenbar für ein kuriales Publikum, vielleicht für Eugen IV. selbst, geschrieben, da der Papst so sehr in den Mittelpunkt des Bildes gerückt ist. Daß die Adressaten der *Oratio* nicht vornehmlich in Florenz zu suchen sind, erweist auch die Erklärung bei der Erwähnung des Gonfaloniere di giustizia, „das ist bei uns das höchste Amt“; einem Florentiner hätte man das nicht zu sagen brauchen.

Manetti's *Oratio* über die Domweihe ist also keineswegs ein spontan niedergeschriebener Bericht, sondern ein sprachliches Kunststück; nicht der unmittelbare Eindruck, sondern sorgfältige Planung liegen dem Text zugrunde⁵⁹. Sein Quellenwert besteht nicht in einer getreuen Schilderung der Ereignisse, wie sie eigentlich gewesen sind, sondern in der Darstellung eines rhetorisch überhöhten Idealbildes, entworfen aus der Kenntnis kurialer Vorstellungen und Gebräuche; diesem Zweck entsprechend sind die Einzelheiten verändert

⁵³ In der Beschreibung des Zuges, oben S. 5.

⁵⁴ Bernhard Schimmelpfennig, *Das Papsttum*, Darmstadt 1984, S. 216.

⁵⁵ Ders., *Krönung des Papstes* (wie Anm. 26), S. 227

⁵⁶ Patrizi, *Ceremoniale* (wie Anm. 31), S. 461

⁵⁷ Wie sehr Manetti den Architekten Brunelleschi schätzte, zeigt ein anderes Werk; Brunelleschi ist für ihn „architectorum omnium nostri temporis facile princeps, magnum vel potius maximum florentine edis fornicem illum admirabilem nullis lignorum ferorumve armamentis, incredibile dictu, fabricatus est!“ (*De dignitate et excellentia hominis*, hrsg. von Elizabeth R. Leonard, Padua 1975, S. 59).

⁵⁸ Andrew P. McCormick, *Toward a Reinterpretation of Goro Dati's Storia di Firenze*, in: *The Journal of Medieval and Renaissance Studies* 13 (1983), S. 227–250.

⁵⁹ Anders Wittschier (wie Anm. 3), der den Text als „simpl“ bezeichnet, aus einem spontanen Mitteilungsbedürfnis heraus entstanden (S. 57).

und angeordnet worden. Florenz ist die glänzende Kulisse für das Auftreten Eugens IV. und der Kurie⁶⁰.

Damit haben wir eine Basis gewonnen, um die wohlbekanntesten Stellen über Musik erneut zu betrachten. Insgesamt sind es drei Passagen mit unterschiedlichen Aussagen.

Zunächst erwähnt Manetti in einem Satz, daß an der Spitze des Zuges zur Kirche bei den „seculares pompe“ Instrumentalisten gingen, in prächtige Gewänder gehüllt, und zwar „tubicinum fidicinumque ac tibiae ingens ordo, singuli quidem tubas, fides, tibias sua manibus instrumenta portantes“. Ob außer Trompetern und Holzbläsern wirklich auch Spieler von Saiteninstrumenten mitgingen oder ob diese Aussage nur einem Bedürfnis nach Vollständigkeit in der Formulierung entspringt, ist schwer zu sagen; üblich war es um diese Zeit nicht mehr⁶¹.

Auffällig ist, daß Manetti hier nichts vom Klang der Instrumente sagt, ganz im Gegensatz zu den wortreichen Schilderungen des Klangeindrucks an späteren Stellen. Hier stellt Manetti nur fest, daß die Musiker ihre Instrumente in der Hand trugen. Es gibt Beispiele dafür, daß Spielleute zwar in einem Zug mitgingen, einfach deshalb, weil sie zu einem prächtigen Aufzug gehörten, daß sie aber nicht spielten; so berichtet Ulrich von Richental von einer Prozession in Konstanz, an der ebenfalls ein Papst beteiligt war; es handelt sich um den *Possesso* des neugewählten Papstes Martin V. im Jahre 1417. Die päpstlichen Sänger, die „stätkeklisch sungen“, gingen vor dem Pferd mit der Monstranz; beim gemeinen Volk dagegen gingen „all prusuner und pffifer. Sy pffifotend und prusunotend aber nit“⁶². Wenn die Musik einer Gruppe schwieg, um nur die andere hören zu lassen, dann bedeutete das eine besondere Ehrerweisung⁶³, und es ist möglich, daß Manetti, entsprechend der Tendenz der ganzen *Oratio*, gerade diesen Tatbestand zum Ausdruck bringen wollte, indem er die städtischen Musiker ihre Instrumente nur in der Hand tragen läßt.

Die eindrucksvolle rhetorische Einkleidung bei der Schilderung der Musik innerhalb der Kirche hat bis in die moderne Musikwissenschaft hinein ihre Wirkung getan. Die Rhetorik besteht, wie auch an anderen Stellen des Textes, im Vergleich mit den höchsten Vorbildern, seien sie christlich, wie die singenden Engel, seien sie heidnisch-antik, wie die Sirenen und Orpheus⁶⁴. Wie formelhaft das alles ist, kann man gut erkennen, wenn man eine Schilderung Manettis von einem Festmahl in Venedig als Vergleich heranzieht; als sich dort

⁶⁰ Zu einer anderen Form von Panegyrik s. Elisabeth Schröter, *Der Vatikan als Hügel Apollons und der Musen. Kunst und Panegyrik von Nikolaus V bis Julius II.*, in: *Römische Quartalsschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 47 (1980), S. 208–240.

⁶¹ Im 14. Jahrhundert hört die Begleitung festlicher Züge mit Saiteninstrumenten auf; nur in kirchlichen Prozessionen bleibt sie noch erhalten (Sabine Žak, *Musik als ‚Ehr und Zier‘ im mittelalterlichen Reich. Studien zur Musik im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell*, Neuss 1979, S. 258. 128ff.). – Am Wortlaut ist nicht zu zweifeln; er stimmt in allen Vatikanischen Handschriften überein. – Vgl. Anm. 129.

⁶² Ulrich von Richental, *Chronik des Konstanzer Konzils (Aulendorfer Handschrift)*, hrsg. von Richard Buck, Tübingen 1882 (= *Bibl. des litt. Vereins Stuttgart* 158), S. 128f.

⁶³ Beispiele für das Schweigen der Trompeten als Ehrerweisung. Olivier de la Marche, *Mémoires*, hrsg. von Henri Beaune u. J. Arbaumont, 4 Bde., Paris 1883–1888, Bd. 1, S. 273f. „[] et sonnoient les clairons du Roy à l’abordée. Mais les trompettes du duc de Bourgoigne ne sonnerent. depuis qu’il veit les enseignes du Roy des Romains.“ (Besançon 1442). – Vgl. ebda., S. 276. Jeanne Marix, *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne*, Straßburg 1939, S. 32; Burckard (wie Anm. 27), Bd. 2, S. 486.

⁶⁴ Vgl. zum Orpheus-Topos: Konrad Ziegler, *Orpheus in Renaissance und Neuzeit*, in: *Form und Inhalt, Otto Schmitt zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Hans Wentzel, Stuttgart 1950, S. 239–256; August Buck, *Der Orpheus-Mythos in der italienischen Renaissance* (= *Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln* 15), Krefeld 1961; Klaus Heitmann, *Orpheus im Mittelalter*, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 45 (1963), S. 253–294; John Block Friedman, *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge/Mass. 1970.

die jungen Leute nach dem Essen damit vergnügten, „gallicas cantilenas“ zu singen, da schienen auch diese – nach Manetti – den Zuhörern „celestes et quasi angelici cantus“ zu sein⁶⁵.

„Musica movet affectus“, das wußte natürlich auch Manetti, und er bietet deshalb alles auf, um die Affekte den Zuhörern oder Lesern zu vermitteln. Um beim Publikum ein bestimmtes Gefühl hervorzurufen, empfahl die Rhetorik als Kunstgriff, daß der Redner sich selbst in die gewünschte Stimmung versetzen müsse, um aus der eigenen Bewegung heraus die Hörer mitzureißen, und es gab sogar bestimmte Übungen, um sich in die verschiedenen Affekte zu versetzen⁶⁶. Was ursprünglich für die mündliche Rede gedacht war, überträgt Manetti auch auf die schriftliche, und dementsprechend steigert er sich im letzten Abschnitt bis zu der Aussage, diese Musik, die vom Himmel zu kommen schien, habe ihn so ergriffen, daß er die Wonnen des ewigen Lebens zu genießen glaubte.

Das alles schließt natürlich nicht aus, daß Manetti wirklich ergriffen war, sicher ist nur: So oder ähnlich mußte er schreiben, das verlangte die literarische Gattung, und das erwarteten seine Leser, selbst dann, wenn er unmusikalisch, taub oder gar nicht dabei gewesen wäre⁶⁷.

Auch den Aussagen der dritten Stelle, die von der Musik bei der Elevation erzählt, sollte man mit Vorsicht begegnen: Daß „die ganze Kirche widerhallte“ vom vielstimmigen Gesang und vom Zusammenklang der Instrumente, kann ein Lautstärketopos sein, der zur Schilderung eindrucksvoller Musik gehörte und nicht dazu bestimmt sein muß, wörtlich genommen zu werden⁶⁸.

Läßt man nun die Rhetorik beiseite und sucht darunter nach konkreten Aussagen, dann erweist sich die zweite Stelle als besonders interessant. Sie ist allerdings nur schwer in den Ablauf einzuordnen, weil Manetti die Reihenfolge der Ereignisse im Gottesdienst umgestellt hat. Nach ihm ertönt die Musik, deren Eindruck er nun beschreibt, zum Anfang der Zeremonien, nachdem der Papst eingezogen ist, vor dem Altar gebetet hat und nun seinen Thronstuhl einnimmt, während der Zelebrant sich zum Altar begibt. Mit dem einleitenden „interea“ kann man sich wohl auch den weiteren Verlauf des Gottesdienstes vorstellen, ungeachtet dessen, daß dieser – entgegen Manetti – mit der Altarweihe anfang, denn es ist offenbar etwas für die gesamte Musik dieses Festes Zutreffendes, was Manetti hier zum Ausdruck bringen will.

⁶⁵ Arnaldo della Torre, *Storia dell'accademia Platonica di Firenze*, Florenz 1902, S. 282f., Anm. Weitere Beispiele dieser Art bei Alberto Gallo, *Il Medioevo*, Bd. 2 (= *Storia della Musica a cura della Società Italiana di Musicologia* 2), S. 71, 74. Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel*, Bern und München 1962; theologisch gesehen in der Meßinterpretation des Durandus: „In praefationibus [. . .] conveniunt homines et Angeli ad concinendum praeconia Regi: unde et alta et delectabili voce cantatur [. . .]“ (Guilelmus Durandus, *Rationale divinarum officiorum*, Antwerpen 1570, IV, 23, S. 148).

⁶⁶ Lausberg, *Rhetorik* (wie Anm. 8), Bd. 1, S. 141 ff., bes. S. 145.

⁶⁷ Auch im Mittelalter bestehen die Aussagen über Musik im wesentlichen in der Schilderung ihrer Wirkung auf die Zuhörer (Herbert Riedel, *Musik und Musikerlebnis in der erzählenden deutschen Dichtung*, Bonn 1959, *Abhandlungen zur Musik- und Literaturwissenschaft* 12, S. 196).

⁶⁸ Fol. 7r: „in cuius quidem sanctissimi corporis elevatione tantis armoniarum simphoniiis, tantis insuper diversorum instrumentorum consonationibus omnia basilice loca resonabant, ut angelici ac prorsus divini paradisi sonitus cantusque demissi celitus ad nos in terris divinum nescio quid ob incredibilem suavitatem quandam in aures nostras insusurrare non inmerito viderentur Quocirca eo tempore tantis equidem voluptatibus potitus sum ut beata vita frui hic viderer in terris; quod utrum ceteris astantibus acciderit non plane scio, de me ipse idoneus testis sum.“ (Bibl. Vat., Pal. lat. 1603, zitiert nach de Van [wie Anm. 1]); Žak, *Ehr und Zier* (wie Anm. 61), S. 7ff., bes. S. 21, – vgl. unten bei Anm. 126.

Der Inhalt dieses Abschnitts besagt, daß der Gesang so schön war wie der von Engeln und Sirenen und daß so ergreifend Instrumente gespielt wurden, wie nur Orpheus und Timotheus es konnten; aber es wird hier so wenig wie in der nächsten Stelle ein einziges Instrument beim Namen genannt. Das Wichtigste und Interessanteste aber ist, daß Manetti mit nachdrücklicher Betonung hervorhebt, daß Gesang und Instrumentalmusik nur getrennt erklangen.

Der ganze Abschnitt wird durch den folgenden, in der Mitte stehenden Satz in zwei Hälften geteilt: „Interdum vero, ubi consuete canendi pause fiebant, usque adeo iocunde suaviterque personabatur, ut ille mentium stupor, iam ex suavissimarum symphoniarum cessatione sedatus, rursus vires ob admirabiles sonos resumere videretur“; d. h., wenn der Gesang an den gewohnten Stellen schwieg, dann wurde so herzerfreuend und süß gespielt, daß die Ergriffenheit, die sich gerade durch das Aufhören der vielstimmigen Gesänge gelegt hatte, von staunenerregenden Klängen wieder wachgerufen wurde⁶⁹.

Dieser Satz hält in Manettis Text die Vokal- und die Instrumentalmusik auseinander⁷⁰; in der ersten Hälfte des Abschnitts, vor diesem Satz, spricht er nur vom Singen, denn er verwendet als Termini für die Erzeugung der Musik ausschließlich die Wörter *vox* und *canere* mit ihren Ableitungen: *concinere*, *cantare*, *cantus*. Im zweiten Teil dagegen, nach dem zitierten Satz, steht ausschließlich *sonare* mit verwandten Wörtern, wie *personare*, *sonus*; aus dem letzten Abschnitt läßt sich noch die eindeutige Wendung „diversorum instrumentorum consonationes“ dazunehmen; hier ist also von Instrumentalmusik die Rede. Diese bewußte terminologische Trennung ist um so auffälliger, als Manetti sogar die legendären Vorbilder in das Schema eingepaßt hat: Die Engel begehen den Festtag nur mit Gesang, obwohl Manetti natürlich wußte, daß sich unter ihnen zahlreiche Instrumentalisten befinden; Orpheus dagegen wird nur als Meister im Instrumentenspiel herangezogen, obwohl er doch auch als Sänger seinen Zauber ausgeübt hatte. Am Ende des Abschnitts werden „cantus“ und „soni“ nebeneinandergestellt: Gesänge, Klänge, Düfte und Schönheit des Schmucks erfreuen alle Sinne des Menschen⁷¹.

Manettis Text läßt aber auch deutlich die Mehrstimmigkeit sowohl beim Gesang wie bei der Instrumentalmusik erkennen; bei den Menschenstimmen heißt sie „symphonia“, wofür

⁶⁹ Žak (wie Anm. 61), S. 207f. zum Gebrauch von „dulcis“ in der Musikschilderung.

⁷⁰ Fol. 6r: „Interea tantis tamque variis canoris vocibus quandoque concinebatur, tantis etiam symphoniis ad celum usque elatis interdum cantabatur, ut angelici ac divini cantus nimirum audientibus apparerent adeoque audientium aures mira variarum vocum suavitate titillabantur ut multum admodum ceu de syrenum cantibus fabulantur obstupescere viderentur quod in celis etiam quotannis hac ipsa solemnissima die qua principium humane salutis apparuit ab angelis fieri non impie crediderim ut diem festum celebrantes suavissimis cantibus vehementius indulgerent. Interdum vero, ubi consuete canendi pause fiebant, usque adeo iocunde suaviterque personabatur, ut ille mentium stupor iam ex suavissimarum symphoniarum cessatione sedatus, rursus vires ob admirabiles sonos resumere videretur. Quod nonnulli gravissimi auctores Tymoteum Orpheumque, prestantissimos omnium personandi magistros, fecisse memorie prodiderunt, ut alter sua varia armonia (6v) ad quemcunque animi motum homines converteret, alter vero (quod mirabilis est), ob incredibilem quandam armonie suavitatem, lapides et arbores ceteraque id genus omnia, partim animata, partim vero inanimata, incredibile dictu ad se pertraheret. Ita per hunc modum fieri videbatur, ut omnes paulo humaniores sensus nostri, partim suavissimos cantus dulcissimosque sonos audientes, partim varios ac redolentes vapores olfacientes, partim denique admirabilia omnia ornamentorum genera conspicientes, varie hilarescerent.“

⁷¹ Vgl. den Wortlaut dieses Satzes mit einer Stelle aus Manettis *De dignitate et excellentia hominis*, hrsg. von Elisabeth R. Leonard, Padua 1975 (= *Thesaurus mundi* 12), S. 114: „Quantis namque homo voluptatibus capiatur, partim ex certa [. . .] pulchrorum corporum visione, partim ex sonorum et symphoniarum et rerum insuper magnarum variarumque auditione, partim ex florum et similium odororum olfatione, partim ex diversa dulcium epularum suaviumque vinorum degustatione [. . .]“; ein früheres Beispiel für das Nebeneinander von *cantare* und *sonare* aus der 1. Hälfte des 14. Jh. ist die Definition der *Musica* von Pietro Alighieri: „colei che canta e suona a misurato“ (A. Gallo, wie Anm. 65, S. 61).

es später viele Beispiele aus der päpstlichen Kapelle gibt⁷², bei den Instrumenten „consonatio“.

In der Terminologie, mit der Manetti den Gesang von der Instrumentalmusik unterscheidet, folgt er genau dem Wortgebrauch, wie er damals in Florenz üblich war und sich durch viele Zeugnisse belegen läßt: Die Sänger, ob geistlich oder weltlich, werden in den verschiedensten Florentiner Quellen dieser Zeit *cantores* genannt⁷³, die Instrumentalisten dagegen *sonatores*, das gilt für den Organisten von S. Maria del Fiore⁷⁴ genauso wie für die städtischen Spielleute⁷⁵. Wenngleich im allgemeinen Sprachgebrauch die Wörter *canere* und *sonare* auch damals wechselseitig gebraucht werden konnten – ebenso wie man in unserer Sprache eine Geige ‚singen‘ und eine Stimme ‚klingen‘ lassen kann –, so sind sie doch offensichtlich bei Manetti an dieser Stelle in einem ganz spezifischen Sinne gemeint, da er sie vor und nach dem trennenden Einschnitt so säuberlich auseinanderhält, vor allem aber, weil er in dem Satz selbst deutlich genug erklärt, daß Stimmen und Instrumente nicht zusammen, sondern nur unabhängig voneinander erklangen.

Es schält sich also hier unter aller Rhetorik ein klares Zeugnis für die A-cappella-Praxis der päpstlichen Kapelle heraus, als eine Besonderheit der Kurie von Manetti wichtig genommen. Daß es wirklich die päpstlichen Kantoren waren, die vom Einzug des Papstes an den Gesang übernahmen, ist Bisticcis *Vita Eugens IV.* zu entnehmen; sie standen auf der Epistelseite neben dem Altar, dem Thron des Papstes gegenüber⁷⁶, das war offenbar der übliche Platz für die Sänger in dieser Zeit⁷⁷.

Über die päpstliche Kapelle wissen wir noch nicht allzu viel⁷⁸. Die Zahl der Sänger betrug zur Zeit des Pontifikats Eugens IV. durchschnittlich zehn⁷⁹, so auch 1436; von 1435 bis 1437

⁷² Richard Sherr *The Singers of the Papal Chapel and Liturgical Ceremonies in the Early Sixteenth Century. Some Documentary Evidence.* in *Rome in the Renaissance. The City and the Myth.* New York 1982, S. 249–264. „symphonia“ als Mehrstimmigkeit verschiedentlich in den Anmerkungen: S. 31, 32, 37, 39 („symphonizantium chorus“), 40.

⁷³ Frank A. d’Accone. *A Documentary History of Music at the Florentine Cathedral and Baptistery during the 15th century* (Harvard University Dissertation 1960), bes. S. 71 ff., Giovanni Villani, *Cronaca*, hrsg. von J. Montier u. F. Gherardi Dragomanni, Florenz 1844, L. XI, cap. 114, S. 342. „e in quella mattina in san Giovanni cadde un palchetto che v’era fatto di costa al coro, che v’erano suso tutti i cantatori cherici che uficiavano alla festa []“ (a. 1340); Luigia Cellesi, *Documenti per la storia musicale di Firenze.* in: *Rivista musicale italiana* 34 (1927), S. 579–602; ebda. 35 (1928), S. 554 ff., S. 554. „cantor cantilenarum“

⁷⁴ Frank d’Accone (wie vor. Anm.): *Belle arti. Opuscoli descrittivi e biographici di Cesare Guasti.* Florenz 1874, S. 259. „Antonius Bartolomei sonator cepit sonare“ (Probespiel auf der Orgel 1448).

⁷⁵ Cellesi (wie Anm. 73), 1927, S. 584. „Sonitores Palatij teneantur ire cum bannitore et sonent quando bannitur, quod tabula Sancte Marie in Pruneta ducatur Florentiam“ (Trompeter 1466); S. 597. „sonatores cornamusalum“ (1384); 1928, S. 575. „sonator ceramelle et tube tortuose“ (1445) u. a. – D’Accone (wie Anm. 73), Doc. Nr. 115, 117, 119, 128, 141 u. a., Statuten von Florenz 1415 (wie Anm. 32), Bd. 2, S. 542.

⁷⁶ Bisticci (wie Anm. 4), Bd. 1, *Vita di Eugenio IV P P.*, S. 15 f. „Era la sedia del papa da lato dove si dice il Vangelo. et da l’altro lato istavano i cantori []. Cantó la mattina il papa la messa pontificale secondo la loro consuetudine.“ (In Wirklichkeit hat der Papst nur den Altar geweiht, nicht die Messe gelesen.)

⁷⁷ Vgl. Kaiserkrönungsordo XXIV entstanden in der Mitte des 15. Jahrhunderts im Umkreis der Kurie: „Primicerius autem et scola cantorum in choro prope altare decantent introitum. Kyrieleison []“ (Reinhard Elze, *Die Ordines für die Weihe und Krönung des Kaisers und der Kaiserin, Monumenta Germaniae historica, Fontes iuris germanici antiqui IX*, Hannover 1960, S. 148; vgl. S. 143).

⁷⁸ Bernard Guillemin, *La cour pontificale d’Avignon (1309–1376)*, Paris 1967 (*Bibliothèque des Écoles françaises d’Athènes et de Rome*), S. 360 ff. über die Kapelle; Bernhard Schimmelpfennig, *Die Organisation der päpstlichen Kapelle in Avignon*, in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* 50, 1971, Adalbert Roth, „Primus in Petri aede Sixtus perpetuae harmoniae cantores introduxit“ *alcuni osservazioni sul patronato musicale di Sisto IV.* Referat vom Convegno *Un pontificato ed una città. Sisto IV* in Rom 1984 (im Druck); ders., *Zur „Reform“ der päpstlichen Kapelle unter dem Pontifikat Sixtus IV (1471–1484)*, Referat vom *Ersten Symposium des Mediaevistenverbandes in Tübingen 1984. Zusammenhänge, Einflüsse, Wirkungen. Versuch einer Bestandsaufnahme* (im Druck), Helmut Hucke, *Die Musik in der Sixtinischen Kapelle bis zur Zeit Leos X.*, Referat vom selben Symposium.

⁷⁹ Martin Schuler, *Zur Geschichte der Kapelle Papst Eugens IV.* in: *AMI* 40 (1968), S. 220–227; Roth, *Reform* (wie vorige Anm.).

gehörte Dufay zu ihnen. Sie sangen aber nicht nur polyphone Kompositionen, denn ihre Hauptaufgabe bestand darin, in den Gottesdiensten, die in Anwesenheit des Papstes, in seltenen Fällen von ihm selbst gefeiert wurden, den gregorianischen Gesang zu übernehmen, gelegentlich auch bereichert durch improvisierte Mehrstimmigkeit⁸⁰.

Die Öffentlichkeit dieser Gottesdienste war allerdings wie in Avignon so später in Rom sehr eingeschränkt, selbst die *missae publicae* fanden kaum noch außerhalb des Papstpalastes statt, und dementsprechend waren im wesentlichen nur Kuriale und Gesandte dabei anwesend, zu besonderen Anlässen außerdem noch Mitglieder des römischen Klerus und die Häupter der Stadt⁸¹. Entsprechend verhielt sich auch Eugen IV. in Florenz; er verließ während seines langen Aufenthaltes dort nur selten seine Residenz in S. Maria Novella; bei besonderen Gelegenheiten nahmen vornehme Florentiner an seinen Gottesdiensten teil⁸², aber über die Musik dabei wissen wir nichts.

Die Orgel ist dasjenige Instrument, das am frühesten Eingang in den Gottesdienst gefunden hat und am längsten vorherrschend blieb⁸³, aber die Zeugnisse über die Verwendung oder Nichtverwendung einer Orgel im Papstgottesdienst sind äußerst dürftig. Am Ende des 9. Jahrhunderts bat Papst Johannes VIII. den Bischof von Freising in einem Brief um eine Orgel und um einen Organisten „ad instructionem musicae disciplinae“, also nicht für den Gottesdienst⁸⁴. In den Zeremonienbüchern vom Ende des 12. Jahrhunderts findet sich die Bestimmung für den Gründonnerstag: „Ipse vero die scola cum ceteris omne divinum sine organo canit officium“⁸⁵; hier wird „organum“ einfach „Mehrstimmigkeit“ heißen, vor allem, da wir für 1204 ein Zeugnis dafür haben, daß der Papst über *discantores* verfügte⁸⁶.

⁸⁰ Sherr. *Singers* (wie Anm. 72), die Vorträge von Huckle und Roth (wie Anm. 78); Helmut Huckle, *Functions of Music in the Cappella Sistina*, Vortrag vom 16. *International Congress on Medieval Studies in Kalamazoo* 1981 (Bericht darüber, vor allem über das Symposium *The Cappella Sistina up to 1530* von H. Huckle in *Mf* 34 [1981], S. 472 f.). Nach Nicolai wird der Gregorianische Gesang an geringeren Festtagen „und überhaupt da angewandt, wo eine große Menge Worte in möglichst kurzer Zeit gesungen werden müssen.“ (wie Anm. 173, S. 59; dort auch über improvisierte und komponierte Mehrstimmigkeit zu seiner Zeit). Vgl. T. Ward. *The Polyphonic Office Hymn and the Liturgy of 15th Century Italy*, in: *Mus. Disc.* 26, (1972), S. 161–188; M. Bent, 'Resfacta' and 'Cantare super Librum', in: *JAMS* 36 (1983), S. 371–391

⁸¹ B. Schimmelpfennig, *Die Funktion der Cappella Sistina im Zeremoniell der Renaissancepäpste*, Vortrag in Kalamazoo 1981 (wie Anm. 80); ders., *Papsttum* (wie Anm. 54), S. 269; ders., *Die Funktion des Papstpalastes und der kurialen Gesellschaft im päpstlichen Zeremoniell vor und während des Großen Schismas*, in: *Genèse et débuts du grand schisme d'occident* (= *Colloques internationaux du Centre National de la recherche scientifique* 586), Avignon 1978, S. 317–328.

⁸² Bisticci (wie Anm. 4), S. 21, – Corazza (wie Anm. 22), S. 287, 288 (S. 256–272 über Martin V in Florenz 1420); Cambi (wie Anm. 28), S. 207

⁸³ Dietrich Schuberth, *Kaiserliche Liturgie. Die Einbeziehung von Musikinstrumenten, insbesondere der Orgel, in den frühmittelalterlichen Gottesdienst*, Göttingen 1968 (= *Veröffentlichungen der Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung* 17); S. Žak, *Fürstliche Repräsentation* (wie Anm. 34); Helmut Huckle, *Über Herkunft und Abgrenzung des Begriffs „Kirchenmusik“*, in: *Renaissance-Studien. Helmuth Osthoff zum 80. Geburtstag*, hrsg. von Ludwig Finscher, Tutzing 1979.

⁸⁴ Schuberth (wie vor Anmerkung), S. 104 f.

⁸⁵ So Cencius (1192) und Albinus (1189) über den Gründonnerstagsgottesdienst in S. Giovanni im Lateran (sonst bildete der Gründonnerstag gewöhnlich die festliche Ausnahme in der Musikbeschränkung der Fastenzeit). Vgl. dazu den österlichen Gesang beim Festmahl des Papstes am Ostersonntag: „Cantores autem ex precepto domini pontificis cantant sequentiam que sit conveniens Pasche, modulatis organis“ (Benedikt, um 1140). *Le Liber Censuum de l'Eglise Romaine*, hrsg. von Paul Fabre u. Louis Duchesne, 3 Bde., Paris 1889–1952 (*Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome*), Bd. I, S. 295, Bd. II, S. 130, 153; zur Datierung und Geltung dieser Ordines s. Reinhard Elze, *Der Liber Censuum des Cencius*, in: *Bulletino Archivio Paleografico Ital.* N. S. 2/3, Rom 1956/57 I, S. 251–270, ND in: R. Elze, *Päpste, Kaiser und Könige in der mittelalterlichen Herrschaftssymbolik*, hrsg. von B. Schimmelpfennig und L. Schmutge, London 1982; Schimmelpfennig, *Zeremonienbücher* (wie Anm. 49), S. 6–17; vgl. Žak, *Ehr und Zier* (wie Anm. 61), S. 220. Organumsingen in St. Peter am Ende des 12. Jahrhunderts: Die Antiphon *Christus factus est pro nobis obediens* vom Ende des Gründonnerstagsgottesdienstes „cantamus simul tantum et sine organum“ (Stephen van Dijk, *The Ordinal of the Papal Court from Innocent III to Boniface VIII*, Freiburg 1975, S. 225).

⁸⁶ „In dominica Cantate discantoribus domini pape tal.“, so lautet der Eintrag in dem Reiserechnungsbuch des Bischofs Wolfger,

Am Ende des 13. Jahrhunderts ist wieder Mehrstimmigkeit erkennbar durch den Katalog der Bibliothek unter Bonifaz VIII. von 1295, überliefert durch spätere Kopien; darin finden sich u. a. Bücher mit Werken der Notre-Dame-Schule⁸⁷. Es ist dieselbe Zeit, in der sich beim deutschen und beim böhmischen König das besondere Interesse an der Hofkapelle und an ihrer mehrstimmigen Musik zeigt⁸⁸, vielleicht in Anlehnung an die Sainte Chapelle in Paris und vielleicht auch im Zusammenhang mit der *Ars nova*. Während des 14. Jahrhunderts bestand reges Interesse für die neue Musik an der Kurie in Avignon, vor allem unter dem musikverständigen Clemens VII., aber das alles scheint mehr seinem persönlichen Lebensstil angehört zu haben⁸⁹; was in der *Capella maior* gesungen wurde, wissen wir nicht⁹⁰.

Aus einem Zeremonienbuch, das nach 1403 entstanden ist, haben wir nun einen Beweis für die Verwendung der Orgel im päpstlichen Gottesdienst: „Sciendum est, quod a dominica in septuagesima inclusive usque ad pascha, quando agitur de tempore, non debent pulsari organa in capella pape, die Iovis in cena domini excepto“⁹¹, d. h., daß von der Vorfastenzeit bis Ostern in der päpstlichen Kapelle keine Orgel gespielt werden soll, außer am Gründonnerstag und außer an besonderen Festen. Der Sinn dieser Einschränkung ist einleuchtend: Da Musik ein Ausdruck der Freude ist, soll in Zeiten der Buße und Trauer die Liturgie in schlichter Form gesungen werden, das wird schon im 9. Jahrhundert ausgesprochen und bleibt als Prinzip weiterhin in Geltung⁹², auch an der Kurie⁹³. Aus dieser Einschränkung ist klar erkennbar, daß zu anderen Zeiten im Kirchenjahr in der päpstlichen Kapelle Orgel gespielt wurde; ob sie den Gesang begleitete oder ob beide voneinander unabhängig waren, das kann man dieser Stelle nicht entnehmen.

Das zitierte Zeremonienbuch ist weder in Rom noch in Avignon zu lokalisieren, denn es entstand unter dem Gegenpapst Benedikt XIII. während der Zeit seines unstillen Herumziehens und wurde erst in der Mitte des 15. Jahrhunderts in Rom benutzt⁹⁴. Es bleibt also noch unklar, ob und wie weit das Orgelspiel vor dem Papst während seiner öffentlichen Gottesdienste auch an der Römischen Kurie um 1400 in Übung gewesen ist; man darf es aber vermuten, denn Würdenträger in angefochtener Stellung pflegen es mit dem Zeremoniell besonders genau zu nehmen als Demonstration ihrer Rechtmäßigkeit.

Zahlreiche Sänger der päpstlichen Kapelle stammten aus dem Norden⁹⁵, und es ergab sich daraus die Verbindung mit Cambrai, wo die Polyphonie und das Singen ohne Orgel ein besonderes und herausragendes Zentrum hatten⁹⁶. Manetti ist der erste – soweit wir das im

der Walther von der Vogelweide mit einem Mantel beschenkt hat (Hedwig Heger, *Das Lebenszeugnis Walthers von der Vogelweide. Die Reiserrechnungen des Passauer Bischofs Wolfer von Erla*, Wien 1969, S. 94); zur Zurückhaltung gegenüber Instrumentalmusik an der Kurie s. Žak, *Ehr und Zier* (wie Anm. 61), S. 222.

⁸⁷ Peter Jeffery, *Notre Dame Polyphony in the Library of Pope Boniface VIII.*, in: *JAMS* 32 (1979), S. 118–124.

⁸⁸ Žak, *Ehr und Zier* (wie Anm. 61), S. 240f.

⁸⁹ Ursula Günther, *Zur Biographie einiger Komponisten der Ars subtilior*, in: *AfMw* 21 (1964), S. 172–199; A. Roth, *Reform der päpstlichen Kapelle* (wie Anm. 78), Anm. 20.

⁹⁰ Schimmelpfennig, *Päpstliche Kapelle in Avignon* (wie Anm. 78), S. 80f., 84, 93f., 102, 106; Roth, *Reform der päpstlichen Kapelle* (wie Anm. 78).

⁹¹ Schimmelpfennig, *Zeremonienbücher* (wie Anm. 49), S. 301 (Sammlung C, entstanden 1403/1408).

⁹² Žak, *Ehr und Zier* (wie Anm. 61), S. 22f.

⁹³ S. oben bei Anm. 85 und unten bei Anm. 99.

⁹⁴ Schimmelpfennig, *Zeremonienbücher* (wie Anm. 49), S. 126ff.

⁹⁵ Das trifft schon für das 14. Jahrhundert zu; Literatur s. Anm. 78.

⁹⁶ Roth, *Reform der päpstlichen Kapelle* (wie Anm. 78); Craig Wright, *Performance Practices at the Cathedral of Cambrai 1447–1550*, in: *MQ* 64 (1978), S. 295–328.

Augenblick wissen –, der diese Art des Gesanges als kurialen Brauch bezeugt, ohne daß sich erkennen ließe, ob das als etwas Neues galt oder als eine überkommene Gewohnheit der päpstlichen Kapelle.

Sein Zeugnis wird bestätigt – wenn auch nicht mit der selben Deutlichkeit – durch einen anderen Florentiner Humanisten, Lapo da Castiglione, der seit 1436 als Sekretär im Dienst der Kurie stand. Sein *Dialogus super excellencia et dignitate curie Romane supra ceteras policias et curias antiquorum et modernorum contra eos qui Romanam curiam diffamant* ist ein Panegyricus in Dialogform, geschrieben 1438 während des Konzils in Ferrara⁹⁷. Sein Inhalt hält, was der Titel verspricht, wenn auch dem modernen Leser die Vorwürfe besser einleuchten als ihre Widerlegung. Die Kurie ist geschildert als Hort von Tugend und Wissenschaft, als Pflegestätte höchster Religiosität in den vollkommensten und prunkvollsten Gottesdiensten, denen der Papst auf erhöhtem Thron beiwohnt, umrahmt vom Kardinalskollegium als „decus et ornamentum“ und von den übrigen kirchlichen Rängen, „ac divini illi himni ac psalmi disparibus variisque vocibus decantantur; quis est tam inhumanus, tam barbarus, [. . .] cuius non aures incredibili cantus suavitate et armonia mulceantur?“ Es gibt auf der Welt kein schöneres, größeres, göttlicheres Schauspiel⁹⁸. Auch hier ist es die Musik, die den Gottesdienst besonders eindrucksvoll macht; nur von der Mehrstimmigkeit des Gesanges, nicht von Instrumentenspiel ist die Rede bei dieser Schilderung unüberbietbarer Pracht des Papstgottesdienstes.

Der Zeremonienmeister de Grassis wiederholt 1505 die alte Forderung nach Einfachheit der Musik während der Fastenzeit; die Orgel erwähnt er nicht mehr, das ist nun nicht mehr nötig, er spricht nur von der Mehrstimmigkeit des Gesanges, die während dieser Zeit zu unterbleiben hat. Außerdem aber heißt es nun: „[. . .] et pifari, ac tubae, et tibiae Castelli cessant“⁹⁹.

Diese Bläser sind die Militärmusiker der Engelsburg, in der die Truppen des Papstes stationiert waren; Spielleute gehörten nicht zu den *officiales palatii apostolici*¹⁰⁰. Welche Rolle ihre Musik innerhalb des Papstpalastes spielte, läßt sich bisher nur aus einer Erwähnung von 1499 erahnen: Am Vorabend des Allerheiligenfestes, als die Vesper gefeiert werden sollte, waren die drei Aulen vor der Cappella Sistina und deren Vorraum bis zum Gitter von einer dichtgedrängten Menge gewappneter Soldaten angefüllt, so daß sie den Zugang zur Kapelle behinderte, „tubicinarum quoque, sonatorum et musicorum multi erant in diversis locis sonantes et laudantes“¹⁰¹, d. h., die Soldaten hatten ihre Musiker mitgebracht, aber nur in die Vorräume¹⁰²; die Kapelle durften die Soldaten nicht

⁹⁷ Richard Scholz, *Eine humanistische Schilderung der Kurie aus dem Jahre 1438*, in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* 16 (1913), S. 108–153; dazu ders., *Eine ungedruckte Schilderung der Kurie aus dem Jahre 1438*, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 10 (1912), S. 399–413.

⁹⁸ Scholz, *Humanistische Schilderung* (wie vor Anm.), S. 124f.

⁹⁹ Sherr, *Singers* (wie Anm. 72), Anm. 36.

¹⁰⁰ Burckard 1489 (in der Handschrift Vat. lat. 5633, fol. 146r) anlässlich der Frage, welche „officiales palatii apostolici“ von einem neu kreierten Kardinal zu beschenken seien. „De tubicinis et aliis musicis nihil dico, quia non sunt de foro nostro.“ (Sie wurden aber auch beschenkt, s. unten Anm. 110). Diese wichtige Stelle verdanke ich Herrn Adalbert Roth, Rom.

¹⁰¹ Burckard (wie Anm. 27), Bd. 2, S. 171, Schimmelpfennig, *Funktion der Cappella Sistina* (wie Anm. 81), Anhang II, 10 b.

¹⁰² Schimmelpfennig, ebda., Anhang I,5 über das „cancellum“ und I, 6–8 über die Aulen. Niels K. Rasmussen, *Maiestas Pontificia. A Liturgical Reading of Etienne Dupérac's Engraving of the Capella Sistina from 1578*, in: *Analecta Romana Instituti Danici* 12 (1983), S. 109–148. – Katharina Steinke, *Die mittelalterlichen Vatikanpaläste und ihre Kapellen*, Vatikanstadt 1984 (= *Studi e documenti per la storia del Palazzo apostolico vaticano* 5).

betreten¹⁰³. Mochten die Instrumente ihrer Bläser auch noch so sehr durch die Räume hallen – über ein Zusammenspiel mit den Sängern ist damit nichts gesagt¹⁰⁴, ebensowenig über ein Blasen während des Gottesdienstes; sie blieben außerhalb des Raumes, den die Zeremonienmeister der Zeit als *capella* bezeichneten¹⁰⁵. Es bleibt zu fragen, ob es sich hier um etwas Neues handelt oder um etwas Gewohntes und ob die Bläser nur vor und nach dem Gottesdienst spielten oder auch währenddessen; es war im 15. Jahrhundert vielfach üblich, daß bei Prozessionen und Einzügen Spielleute mitgingen, nach dem Einzug in die Kirche aber nicht mehr spielten¹⁰⁶.

Als Beteiligung am Papstgottesdienst ist dieses Blasen jedenfalls nicht betrachtet worden, denn zu Beginn des 16. Jahrhunderts sagt Kardinal Caietan, daß – als Erinnerung an die instrumentenlosen Gottesdienste früherer Zeiten – in der Römischen Kirche vor dem Papst keine Orgel benutzt werde, und von anderen Instrumenten redet er deshalb nicht, weil er ohnehin ausschließlich die Orgel als Kircheninstrument in Betracht zieht¹⁰⁷. Unberührt davon ist natürlich das Instrumentenspiel in anderen Räumen des Papstpalastes; zu seiner

¹⁰³ Ceremoniale des Patrizi (wie Anm. 31), S. 465. „Servientes armorum stant circa ostium cancelli capelle, intus et extra, servantes ostium, quamvis antiquis temporibus nullo pacto intrabant capellam, sed extra cancellum stabant omnes. Sed non est multum inconveniens quod duo ex eis sint intus, dummodo contineant se apud ostium et non discurrant per capellam.“ Vgl. Rasmussen (wie Anm. 102), S. 121f. u. 141f.

¹⁰⁴ Erst für das Jahr 1625 ist ein Zeugnis für das Zusammenwirken der Kapellsänger mit den „tromboni di Castello“ bekannt, nicht für den Gottesdienst, sondern für die päpstliche Tafel (Hucke, *Musik in der Sixtinischen Kapelle*, wie Anm. 78, bei Anm. 30). Was Burckard (wie Anm. 27) um 1500 über den Einsatz von Spielleuten beim öffentlichen Auftreten des Papstes und seiner vornehmen Besucher berichtet, gleicht dem, was in dieser Zeit auch sonst üblich ist, wobei nicht nur Trompeten eine Rolle spielen, sondern auch Querflöten und Trommeln, die charakteristischen Instrumente der Landsknechte (s. Žak, *Ehr und Zier*, wie Anm. 61, S. 304), entsprechend der Zunahme des militärischen Gepräges in festlichen Zügen, auch in denen des Papstes, wobei das tatsächliche Ausmaß an den zeremoniellen Vorschriften nicht einmal ablesbar ist, beim Krönungszug Sixtus' IV. 1484 ist die Beteiligung der Trompeter wie der Fahnen des Kastells S. Angelo nur aus der Liste der benötigten Gegenstände, nicht aus der Zugordnung zu ersehen (Burckard, wie Anm. 27, Bd. 1, S. 59f., 79ff.). – Musiker finden sich in feierlichen Zügen (ebda., S. 59, 645, Bd. 2, S. 175, 212, 238, 431, 486), bei der Begrüßung eines Zuges (Bd. 2, S. 205f., 311, 486); Trompeten blasen bei der Reliquienzeigung bei der Andreaskapelle (Bd. 1, S. 131) und begleiten den öffentlichen Ausruf in Rom (Bd. 1, S. 180), Bd. 2, S. 179ff., 306, 309); Trompeter und Spielleute des Papstes werden ehrenvoll beschenkt (Bd. 2, S. 71), vgl. Anm. 100, 110.

¹⁰⁵ Patrizi, wie Anm. 103, und ebda., Bd. 2, S. 338, 358: „extra cancellum“ werden die liturgischen Gewänder gewechselt, dann „intrans capellam“ Patrizi hebt in seinem Vorwort ausdrücklich hervor, daß er sich der Ausdrucksweise bedienen wolle, die an der Kurie geläufig und damit für die Betroffenen verständlich sei, ohne Rücksicht auf die klassische Latinität (Bd. 1, S. 8). – Vgl. Burckard (wie Anm. 27), Bd. 1, S. 140, 297 – 1573 schreibt Mucantius in Anspielung auf die Verlegung des Gitters: „[...] cum hodie capella sit ampliata et multo longior facta quam olim esset“ (zitiert bei Ernst Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle*, 4 Bde., München 1901, Bd. 1, S. 161, Anm.). – Bei der Sakramentsprozession des Gründonnerstags wird der Baldachin benutzt „ab extra cancellum capelle majoris usque ad ostium minoris capelle“ (Burckard, wie Anm. 27, Bd. 1, S. 140). – Zu den verschiedenen Bedeutungen von *capella* s. Schimmelpfennig, *Funktion der Cappella Sistina* (wie Anm. 81).

¹⁰⁶ Žak, *Fürstliche Repräsentation* (wie Anm. 34), bei Anm. 3, 8, 46, 49, 51

¹⁰⁷ „[...] tempore divi Thomae [i. e. Thomas von Aquin] Ecclesia non utebantur organis. In cuius signum, adhuc Romana Ecclesia coram Summo Pontifice non utitur“ Abgedruckt als Kommentar zu Thomas' *Summa* in der Leoninischen Ausgabe (*Opera omnia*, Rom 1882ff.), S. 296; vgl. Žak, *Ehr und Zier* (wie Anm. 61), S. 202 u. 222. – Vgl. unten Anm. 176. – Im November 1520 wünschte die Herzogin von Bari, Schwester König Ferrantes von Neapel, bei ihrem Rombesuch eine feierliche Messe mit Gesang in der Cappella Sistina zu hören. Paps Leo X., der sich zu dieser Zeit nicht in Rom aufhielt, gewährte ihr diese Bitte – zum Leidwesen des Zeremonienmeisters, denn Frauen sollten die päpstliche Kapelle nicht betreten. Sie war von ihrem Gefolge umgeben, der Bischof von Caserta aus dem Königreich Neapel las die Messe, die Kardinäle wurden sorgfältig ferngehalten, „et Missa per cantores elegans et mirabilis fuit per cornua musicalia, quae divina videbantur, ita ut omnes de novo modo miraremur et stuperemus“ (de Grassis, *Diarien*, Ms. Vat. lat. 12418, fol. 285v). Dies ist also kein Beispiel für Instrumentengebrauch im Papstgottesdienst, sondern es handelt sich um einen ganz außergewöhnlichen Privatgottesdienst in der Cappella Sistina, ohne Papst, ohne Kardinäle, und es ist fraglich, ob es die päpstlichen Kantoren waren, die dabei gesungen haben, denn sie sollten – sofern sie nicht zur Begleitung des Papstes außerhalb Roms waren – an diesem Festtag (dedicatio basilicae apostolorum Petri et Pauli) vollzählig in der Messe in St. Peter sein (Sherr, wie Anm. 72, S. 253). Herrn Adalbert Roth, Rom, danke ich herzlich für die Übermittlung des gesamten Textes, der erst in seinem ganzen Zusammenhang die Musikstelle richtig einzuordnen erlaubt.

Zeit stand eine Orgel in der *guardaroba*¹⁰⁸; in diesem Raum wurde bei Gelegenheit Komödie gespielt¹⁰⁹. Auch sonst liebten die Päpste musikalische Unterhaltung wie andere große Herren¹¹⁰, und ebenso boten sie ihren Gästen die angemessene Musik¹¹¹. Das alles betrifft die Zeit um und nach 1500.

Es muß nun noch kurz eine Schrift über das Konzil von Florenz 1438/39 erwähnt werden, weil sie als Zeugnis für laute Instrumentalmusik im päpstlichen Gottesdienst herangezogen wurde¹¹². Sie ist geschrieben von einem Mönch Simeon aus Suzdal im Inneren Rußlands; der Autor erweist sich als ein zorniger Gegner der Kirchenunion; diese Einstellung spricht aus jedem seiner Worte. Bei seiner Schilderung des großen Gottesdienstes am 6. Juli 1439 in S. Maria del Fiore in Florenz, in Anwesenheit des Papstes und des griechischen Kaisers, holt er einen alten Vorwurf der Ostkirche gegen die Westkirche hervor, indem er berichtet, der Papst sei mit Hochmut, Anmaßung, Trompeten, Pfeifen und Trommeln hereingezogen; bei der Elevation spielt er an auf die Instrumente des Götzendienstes im Alten Testament und später auf den Tanz um das Goldene Kalb. Das alles soll nur hinführen zu seiner Schlußfolgerung: So schlimm haben es selbst Juden und Heiden nicht getrieben, mit solchen Götzendienern kann ein Rechtgläubiger unmöglich Gemeinschaft haben¹¹³. Das sind nur einige Mosaiksteine aus seinem Schreckbild der Westkirche, seine Formulierungen sind nicht dazu bestimmt, wörtlich genommen zu werden, das zeigt der Vergleich mit anderen

¹⁰⁸ H. W. Frey (wie Anm. 110) in: *Mf* 9 (1956). Ausgaben für Orgelausstattung S. 142 (1517/1518 „organo di guardaroba“) u. 145 (1524, 1516). Zur „guardaroba“ als Aufbewahrungsort für Nützliches und Kostbares s. Ch. L. Frommel, *Der Römische Palastbau der Hochrenaissance*. 3 Bde., Tübingen 1973, Bd. 1, S. 78. Über Orgeln als Einrichtungsgegenstand der „sala grande“ eines Palastes ebda., S. 69f., beides in Beziehung gebracht zum Appartamento Borgia im vatikanischen Palast bei Ursula Paal, *Studien zum Appartamento Borgia im Vatikan*, Phil. Diss. Stuttgart 1981, S. 165 u. 169.

¹⁰⁹ Frommel (wie vor Anm.), Bd. 1, S. 78; Alessandro Luzio, *Isabella d'Este e il sacco di Roma*, Mailand 1908, S. 115: Am 5. Februar 1526 hat Isabella d'Este bei der Papstmesse mit der nachgeholt Lichtmeßfeier zugesehen und will auch die „salvarobba del papa“ besichtigen. „[...] e finito il manzare, si fece musica de viole, voci e clavacimbalo, fra tanto che si mise in ordine una comedia, la qual fu recitata in la ditta salvarobba [...]“

¹¹⁰ Die 1204 bezeugten „discantores“ (oben Anm. 86) müssen nicht der Kapelle, sie können auch der Privatmusik angehört haben. – Salimbene über einen Minoritenmitbruder namens Vita: „[...] melior cantor de mundo tempore suo in utroque cantu, scilicet firmo et fracto. Vocem habebat gracilem sive subtilem et delectabilem ad audiendum [...]. Coram episcopis, archiepiscopis, cardinalibus et papa cantabat, et libenter audiebatur ab eis [...]“. Vox eius magis pertinebat ad cameram quam ad chorum. Pluries exivit Ordinem et pluries rediit [...] et quando redire volebat, semper parcebat ei papa Gregorius nonus [...] propter dulcedinem cantus sui“ (Gregor IX., 1227–1241). Salimbene de Adam, *Cronica*, hrsg. v. G. Scalia, 2 Bde., Bari 1966 (*Scrittori d' Italia* 232 u. 233). Bd. 1, S. 266–268; vgl. Bd. 1, S. 44 (Innozenz III.) (= *MGH SS XXXII*, S. 183f.). Für das 14. Jahrhundert U. Günther, *Ars subtilior* (wie Anm. 89); vgl. oben bei Anm. 87 und 89. 1498 gibt ein neuernannter Kardinal nicht nur den Trompetern des Kastells und der Leibwache ein Geldgeschenk nach seinem Antrittsbesuch beim Papst, sondern auch „tribus mimis sive jocularioribus hispanis sonatoribus“ (Burckard, wie Anm. 27, Bd. 2, S. 71). – Zu den späteren „musici secreti“ s. A. Pirro, *Leo X and Music*, in: *MQ* 21 (1935), S. 1–16; H.-W. Frey, *Regesten zur päpstlichen Kapelle unter Leo X. und zu seiner Privatkapelle*, in: *Mf* 8 (1955), S. 58–73; 9 (1956), S. 46–57, 139–156, 411–419. – Es ist bei diesem Material zu berücksichtigen, daß nicht jeder der bezahlten oder beschenkten Musiker in päpstlichen Diensten gestanden haben muß (manche Eintragungen lassen deutlich erkennen, daß es nicht der Fall ist) und daß nicht jede „Begabung“ unmittelbar mit einer Dienstleistung in Zusammenhang stehen muß; vgl. dazu Heinrich W. Schwab, *Die Anfänge des weltlichen Berufsmusikertums in der mittelalterlichen Stadt. Studie zu einer Berufs- und Sozialgeschichte des Stadtmusikantentums*, Kassel 1982 (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* 24), S. 60f., s. oben bei Anm. 100. – Zur Privatmusik: Hucke, *Cappella Sistina* (wie Anm. 78); Roth, *Sisto IV* (ebda.); bei Anm. 47 über den griechischen Organisten Isacco Argiropulo.

¹¹¹ Isabella d'Este (wie Anm. 109) und ebda. S. 114: Der Papst läßt den berühmten Lautenisten Francesco da Milano kommen „con due compagni che fecero musica con dui liuti et uno violone“, ebenfalls für Isabella d'Este.

¹¹² Vladimir Fédorov, *Des Russes au concile de Florence, 1438–1439*, in: *Hans Albrecht in memoriam*, hrsg. von W. Brennecke u. H. Haas, Kassel 1962, S. 27ff.

¹¹³ *Simeonis Suzdalensis narratio de concilio*, S. 66f., 97f. in der kritischen Ausgabe mit lateinischer Übersetzung und Kommentar (*Concilium Florentinum. Documenta et scriptores* 11, *Acta Slavica*, Rom 1976).

Berichten über dieses gut bezeugte Ereignis, denn sie lassen nur Gesang erkennen¹¹⁴, selbst dann, wenn der Autor die Art, wie die Lateiner singen, ganz unpassend findet und ihnen womöglich gern den Makel der Instrumentalbegleitung angehängt hätte¹¹⁵; denn Mehrstimmigkeit und Instrumente waren und sind in der Ostkirche verpönt¹¹⁶. Die Schriften des Simeon sind interessant für die Konzilsgeschichte, aber für die Geschichte der abendländischen Kirchenmusik sind sie nicht zu brauchen.

Nach diesem Blick auf die musikalischen Gepflogenheiten bei Papstgottesdiensten darf man annehmen, daß die Instrumentalmusik bei der Kirchweihe in Florenz nicht von der päpstlichen Kapelle ausging, sondern von der Kommune. Das ist auch aus einem anderen Grund zu erwarten: Dieses Fest war nicht allein eine Sache der Kurie, sondern ganz wesentlich eine Angelegenheit der Stadt Florenz, die seit mehr als einem Jahrhundert den Kirchenbau finanziert und entsprechend darüber verfügt hatte, unter großer Anteilnahme der gesamten Bürgerschaft, aber ohne erkennbare Einwirkung des Bischofs¹¹⁷; das Domkapitel wurde nur gelegentlich vor den Entscheidungen der Domopera angehört¹¹⁸. Der Erzbischof von Florenz, Giovanni Vitelleschi, war auch bei der Weihe nicht beteiligt, weil er, seinen Talenten und Neigungen folgend, zu dieser Zeit als Kriegsherr durch den Kirchenstaat zog, um ihn dem Papst zu unterwerfen. Die Stadt Florenz aber war präsent, sowohl in den beteiligten Würdenträgern wie in der zuschauenden Menge des Volkes, sie zeigte sich in den eingefügten Zeremonien, die mit einer Kirchweihe nichts zu tun haben, und entsprechend mußte sie sich akustisch darstellen. Das ist das einzige, was wir mit Sicherheit wissen; in welchen konkreten Formen das geschah, dafür sind wir auf Vermutungen angewiesen, eine gewisse Vorstellung läßt sich jedoch gewinnen durch die Betrachtung kirchenmusikalischer Bräuche in Florenz, soweit sie mit dem Dom in Verbindung stehen.

Der Neubau war kurz vor 1300 beschlossen und begonnen worden, die Patronin sollte nicht mehr wie früher die heilige Reparata, sondern Maria „del Fiore“ sein. Die alte Kirche S. Reparata, die von dem größeren Nachfolgebau umfaßt wurde, tat aber weiter ihren Dienst, zuletzt vielleicht nur noch in der Krypta, deren Reste bis heute erhalten sind. Zur Zeit der Weihe war der Neubau ohnehin noch nicht fertig, der Zeitpunkt dafür war durch die bevorstehende Abreise des Papstes diktiert, und die vielen Tücher und Teppiche, mit denen nach Manetti das Kircheninnere behängt war, dienten wahrscheinlich auch zum Verbergen unfertiger Teile.

¹¹⁴ Z. B. *Diarium Geminiani Inghirami* (er ist „auditor sacri palatii“), S. 36f. (*Concilium Florentinum, Documenta et scriptores* III, 2 *Fragmenta protocollis*, hrsg. von Georg Hofmann, Rom 1951); vor allem aber die *Peregrinatio metropolitae Isidori ad concilium Florentinum*, geschrieben von einem Beamten aus dem Gefolge des Bischofs von Suzdal (*Conc. Flor.* 11, *Acta slavica*), S. 30ff., in deutscher Übersetzung von Günther Stökl in: *Europa im 15. Jahrhundert (Byzantinische Geschichtsschreiber 2)*, Graz 1954, darin IV: Reisebericht eines unbekannteren Russen (S. 167). Dieser Bericht ist insofern besonders vertrauenerweckend, als er liebevoll die erstaunlichen Besonderheiten des fremden Landes registriert, darunter immer wieder die ungewohnte Verwendung von Trompeten; die Beschreibung dieses Gottesdienstes enthält jedoch keinerlei Hinweis auf Instrumente.

¹¹⁵ *Les „Mémoires“ du Grand Ecclésiastique de l'Église de Constantinople Sylvestre Syropoulos (Concilium Florentinum, Documenta et scriptores 9, Rom 1971)*, S. 498–501, bes. S. 499.

¹¹⁶ E. Benz, H. Thurn u. C. Floros, *Das Buch der heiligen Gesänge der Ostkirche*, Hamburg 1962, S. 146ff.

¹¹⁷ W. Braunfels u. R. Dammann, *Der Dom von Florenz (Architektur und Musik 1)*, Olten 1964; W. Braunfels, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*, Berlin⁴1979, S. 154 u. 173.

¹¹⁸ Cesare Guasti, *Santa Maria del Fiore. La costruzione della chiesa e del campanile*, Florenz 1857 (z. B. Nr. 476, Februar 1416, Entscheidung über das Hauptfest).

Der Beschluß zum Neubau war deshalb getroffen worden, weil die Kirche S. Reparata „disorrevole alla nobiltà di Firenze“ geworden war¹¹⁹, und während der Baugeschichte wurde immer wieder der Beginn eines neuen Abschnitts mit besonderer Feierlichkeit und entsprechender Musik begangen, mit Gesang, Glocken, Orgel, zuletzt auch mit Trompeten.

1296 war der Grundstein gelegt worden durch einen päpstlichen Legaten in Anwesenheit vieler Bischöfe, von Podestà und Capitano und der übrigen Magistrate und vieler Kleriker, „con grande solennitate“¹²⁰. 1334 weihte der Bischof von Florenz den Grundstein des Campanile, wieder in Anwesenheit von vielen Geistlichen, der Stadtoberhäupter und des Volkes, mit einer großen Prozession¹²¹. 1357 begann man mit einer Feier zur Vesperzeit die Grube für das Fundament des ersten Pfeilers auszuheben unter Beteiligung des Priors, der Kanoniker und Kapläne, der Dombaumeister, „chon molto trionfo di champane d’orghani e di chanti“. Die Grundsteinlegung des ersten Pfeilers beging man kurz darauf, wieder zur Vesper, ganz wie am Anfang eines Kirchenbaues: Der Bischof von Narni weihte den Stein, in den ein Kreuz und die Jahreszahl 1357 eingehauen waren, und legte mit ihm das Fundament für den ersten Pfeiler. Der Bischof war umgeben von seinen Geistlichen und seiner „familia“, aus Florenz waren die am Bau beteiligten Meister anwesend, die Kanoniker, alle Kapläne, viele Priester und Kleriker, alle mit Kerzen in den Händen, „con grande triunfo di chanti e di suono di champane d’orghani e trombe“¹²². Der Ordo für die Grundsteinlegung sieht als Gesang u. a. den Hymnus *Veni creator spiritus* vor¹²³.

Nach drei Grundsteinlegungen für diese eine Kirche konnte man es natürlich nicht bei einer einzigen Weihe belassen. Am 31. August 1436, also ein knappes halbes Jahr nach der Domweihe, war die Kuppel fertig bis auf die Laterne, und das wurde wieder gefeiert. Am Morgen zelebrierte der Bischof von Fiesole ein Hochamt im Dom, dann umschritt er die Kirche mit einer großen Prozession von Klerikern, von Mitgliedern der Domopera und allen Meistern und Handwerkern des Dombaus und mit einer großen Menge Volk, dann zogen alle zusammen hinauf in die Kuppel, dort oben wurde ein feierliches *Tedeum* gesungen, der Bischof segnete die Kuppel, es brannten viele Kerzen, alle Glocken läuteten, selbst die vom Stadtpalast. Danach gab es im Garten bei der Baustelle ein großes Fest für die Meister und Handwerker, mit zwei großen Bütten voll Makkaroni, viel Brot und Wein¹²⁴. Das war also ein Fest für diejenigen, die mit ihrer Hände Arbeit den Bau errichtet hatten; bei der Domweihe im März waren sie nicht in Erscheinung getreten. In den Rechnungsbüchern sind nicht nur die Ausgaben für die Nahrungsmittel und die Geistlichen verzeichnet, sondern auch für Trompeter und Pfeifer¹²⁵; man könnte überlegen, ob die Bläser nur für das Fest bezahlt wurden, aber nach den weiteren Zeugnissen dürfen wir doch annehmen, daß sie auch in der Prozession geblasen haben.

¹¹⁹ Chronik des Coppo Stefani, *Rerum italicarum scriptores* 30, 1, S. 73.

¹²⁰ Giovanni Villani (wie Anm. 73), L. VIII, c. 9, (Bd. 2, S. 16).

¹²¹ Giovanni Villani (wie Anm. 73), L. XI, c. 12 (Bd. 2, S. 232).

¹²² Guasti, *S. Maria del Fiore* (wie Anm. 118), S. 95 u. 98.

¹²³ *Pontifikale* des Durandus (wie Anm. 30), S. 451ff.

¹²⁴ Corazza (wie Anm. 22), S. 293f., Guasti, *Cupola* (wie Anm. 21), S. 100; Cornel von Fabriczy, *Filippo Brunelleschi, sein Leben und seine Werke*, Stuttgart 1892, S. 97 Anm. (*Diario di Ser Reccho Spinelli notaio*).

¹²⁵ Guasti, *Cupola* (wie Anm. 21), S. 90f., Nr. 261 (Ausgaben der Domopera).

Viel feiner war wieder die Weihe des Zenobiusaltares in der zentralen Kapelle des Ostchores von S. Maria del Fiore mit der Reliquientranslation dorthin. Sie fand im Mai 1439 statt, also zur Zeit des Konzils, als die Stadt erfüllt war von einer großen Zahl geistlicher und weltlicher Herren aus der West- und Ostkirche, und viele von ihnen nahmen an dem Ereignis teil, darunter der Despot Demetrius, der Bruder des griechischen Kaisers; ihnen allen war wieder ein festliches Gestühl, geordnet nach Rang und geschmückt mit Teppichen, in der Kirche bereitet. Der Papst war nicht dabei; dieser Gottesdienst lag ganz in der Hand des Bischofs und der Kanoniker.

Den Höhepunkt bildete die Translation der Zenobiusreliquien von ihrem alten Platz in der Krypta von S. Reparata unter dem Boden von S. Maria del Fiore. Sechs Bischöfe trugen den Behälter auf ihren Schultern, ihnen folgte der Erzbischof von Florenz, sie waren umgeben von den Kanonikern, und so brachten sie die Gebeine an ihren neuen Platz „cum Canticis, et totius Populi iubilo, Organisque et Tibiis, atque diversis Musicorum generibus Dei laudem per totam Ecclesiam resonantibus“. Auch in dieser Messe gab es eine feierliche Offertoriumprozession der Häupter der Stadt und der vornehmsten Bürger, sie brachten, nach Rang geordnet, in einem festlichen Zug dem Heiligen brennende Kerzen dar, wie das auch bei anderen Gelegenheiten üblich war. Dann wurden die Gebeine in dem neuen kunstvollen Reliquienschrein von Ghiberti dem Altar eingefügt¹²⁶.

Daß an Blasinstrumenten hier nur „tibiae“ genannt sind, hat nichts weiter zu bedeuten, damit konnten auch Trompeten gemeint sein¹²⁷; es waren hier gewiß die üblichen städtischen Musiker beteiligt, Trompeter und Holzbläser, wie an den übrigen Festen und wie es aus den Rechnungsbüchern des Doms für andere Gelegenheiten zu erkennen ist¹²⁸. Die Stadt unterhielt damals eine ganze Anzahl von Spielleuten, vornehmlich Bläser; von ihnen wurde verlangt, daß sie nie anders als mit der angemessenen Würde auftraten, „prout requirit magnificentia communis Florentiae, cuius signa portant et quam repraesentant“; sie trugen das Lilienwappen auf ihrem Gewand. Ihre Hauptaufgabe bestand darin, die städtischen Würdenträger bei ihrem öffentlichen Auftreten zu begleiten¹²⁹.

Die Ausgabenbücher des Doms geben darüber Aufschluß, daß die Stadtpfeifer am Anfang des 15. Jahrhunderts an zwei Kirchenfesten im Jahr eingesetzt wurden; es waren nicht die höchsten Feste des Kirchenjahres, sondern es waren die höchsten Feste für Florenz, an denen die Stadtpatrone gefeiert wurden, Maria und Johannes. Das erste war ein Marienfest. Als Hauptfest für S. Maria del Fiore war zunächst Mariae Verkündigung

¹²⁶ Aufgezeichnet von dem Subdiakon Giovanni Tortelli Aretino, abgedruckt bei Giuseppe Richa, *Notizie storiche delle chiese Fiorentine*, Bd. 6, Florenz 1757 S. 205–207 Arnaldo Cocchi, *Le Chiese di Firenze dal Secolo IV al Secolo XX*, Bd. 1. Quartiere di S. Giovanni, Florenz 1903, S. 257 – Bezahlung der Sänger verzeichnet bei F. d'Accone, *The Singers of San Giovanni in Florence during the 15th Century*, in *JAMS* 14 (1961), S. 307–358, S. 351

¹²⁷ Žak, *Ehr und Zier* (wie Anm. 61), S. 311f.

¹²⁸ Frank d'Accone, *Music at the Florentine Cathedral* (wie Anm. 73), besonders die Übersicht über die Eintragungen.

¹²⁹ Nach den Statuten von 1415 sollte die Stadt folgende Musiker in ihren Diensten halten 3 *pifferi* und 7 *trombettini*, deren Instrumente aus Silber sein mußten; weiter 6 *tubatores* mit silbernen Instrumenten, einen Trommel- oder Paukenschläger (*naccharinus*), einen Beckenschläger (*cemmamellarius*); ihre Gewänder waren mit Wappen der Kommune versehen und ihre Instrumente mit Fähnchen; sie mußten die städtischen Würdenträger bei ihren öffentlichen Auftritten begleiten. Außerdem gab es noch einen *cantor de cantionibus moralibus* und einen *miles curialis*, die von der Stadt angestellt waren (*Statuta populi et communis Florentiae a. 1415*, Druck in drei Bänden Freiburg 1778–83, Bd. 2, S. 514, L. V, tr I, rubr XV: S. 541ff., L. V, tr I, rubr XL). – Vgl. dazu Cellesi (wie Anm. 73); d'Accone (ebda.); Žak (wie Anm. 61), Register s. v. „Florenz“; T. McGee, „*Alla Battaglia*“ *Music and Ceremony in Fifteenth-Century Florence* (*JAMS* 36 [1983], S. 287–302).

(25. März) festgelegt und in den Jahren 1416 und 1417 gefeiert worden, entsprechend wurden die Trompeter und Pfeifer am 25. März bezahlt¹³⁰. Der Zeitpunkt für das Hauptfest erwies sich jedoch als ungünstig, weil er häufig in die Fastenzeit fiel, deshalb wurde die Verlegung auf *Mariae Lichtmeß* (2. Februar) beschlossen¹³¹, und dementsprechend finden sich die Abrechnungen für Trompeter und Pfeifer in den folgenden Jahren im Februar¹³². Die Zahl der Bläser ist nicht durchgängig gleich, es sind etwa drei Trompeter und drei Holzbläser.

Der zweite Anlaß ist das große Johannesfest am 24. Juni. Bei dieser Gelegenheit spielten die Bläser bei zwei feierlichen Prozessionen zur Kerzendarbringung, an der Vigil vor dem Zug der Stadtoberhäupter, die ihre brennenden Kerzen nach S. Giovanni brachten, am nächsten Tag bei der Prozession der städtischen Pfarreien und der unterworfenen Orte, die als Zeichen ihrer Abhängigkeit dem Heiligen und der Stadt Florenz ihre Kerzen darbringen mußten. Beides diente der Selbstdarstellung der Stadt, wenn auch auf verschiedene Weise¹³³. Das Geld für die Kerzen der Magistrate – je nach Rang waren sie verschieden schwer – wurde der Stadtkasse entnommen; nach dem großen und aufwendigen Zug hat man das Wachs in S. Giovanni registriert, wieder verkauft und den Erlös für den Kirchenbau benutzt, so schrieben die städtischen Statuten es vor¹³⁴. Gewiß wäre es viel einfacher gewesen, das Geld in einer Lade vom Rathaus in die Domopera zu tragen, und auch alle anderen hätten, statt Kerzen zu bringen, Geld schicken können, aber dann wäre die Herrschaft, die Pracht und Herrlichkeit von Florenz nicht sichtbar geworden, sie mußte aber auch hörbar werden durch die Mitwirkung von Trompetern und Pfeifern.

Daß die Bläser bei solchen Gelegenheiten innerhalb der Kirche geblasen hätten, steht in den Rechnungsbüchern nur bei *Mariae Lichtmeß*¹³⁵; das hängt sicher damit zusammen, daß bei diesem Fest die Lichterprozession nicht von außen in die Kirche zog, sondern die Kerzen wurden während des Gottesdienstes geweiht und verteilt, dann erst bewegte sich ein Zug durch die Kirche oder um die Kirche¹³⁶. Die Teilnahme der Stadtoberhäupter und der Vorstände der Artes war auch bei diesem Fest verpflichtend, denn es war ja das Hauptfest von S. Maria del Fiore.

Der Überblick über den Einsatz der Stadtpfeifer bei den Kirchenfesten von Florenz zeigt, daß sie nur in Verbindung mit Prozessionen in die Kirche gekommen sind, entweder von draußen in die Kirche hinein oder um die Kirche herum oder innerhalb der Kirche. Daraus ergibt sich, daß sie nicht zur Kirchenmusik gehörten, sondern eine unabhängige Funktion

¹³⁰ D'Accone (wie Anm. 73), doc. 115 u. 119.

¹³¹ Wie Anm. 118.

¹³² Frank d'Accone (wie Anm. 73), doc. 125, 132, 135, 138, 141, 143, 144, 153 (bis 1438).

¹³³ Lit. s. oben Anm. 33; – Žak, *Ehr und Zier* (wie Anm. 61), S. 117, dies., *Fürstliche Repräsentation* (wie Anm. 34), bei Anm. 68ff., bes. bei Anm. 71

¹³⁴ *Statuti della Repubblica Fiorentina*, hrsg. von Romolo Caggese, Bd. 2, Statuto del Podestà dell'anno 1325, Florenz 1921, S. 303, 304, 310 (Beteiligung der Stadtpfeifer) u. 395; S. 378 Offerta für S. Reparata; Guasti, *S. Maria del Fiore* (wie Anm. 118), Nr. 465 (a. 1412).

¹³⁵ Frank d'Accone (wie Anm. 73), z. B. doc. 141, Bezahlung für 4 Trompeter und 3 Pfeifer, „sonorono in chiesa per la festa di S. M. Chandelaiia“ (5. Febr. 1425); vgl. doc. 144.

¹³⁶ Filarete (wie Anm. 26), S. 72; Corazza (wie Anm. 22), S. 267, 288 (beides Papstgottesdienste in S. Maria Novella); Dom Filippo Tamburini, *Le céremonial Apostolique avant Innocent VIII* (= *Bibliotheca Ephemerides Liturgicae, sectio historica* 30), Rom [1966], S. 95–97; *Caeremoniale episcoporum, iussu Clementis VIII novissime reformatum*, Venedig 1600, fol. 89vff.

hatten, wie es zu dieser Zeit auch andernorts häufig der Fall war¹³⁷. Sie wurden nur dann eingesetzt, wenn ein ganz besonders herausragendes Fest gefeiert wurde, verbunden mit einem Element städtischer Repräsentation.

Das alles trifft auf die Kirchenweihe 1436 zu, und deshalb hat Manettis Angabe, daß Spielleute den Zug eröffneten, viel Wahrscheinlichkeit für sich. Ob sie dabei bliesen oder in ehrfurchtsvollem Schweigen verharrten, muß dahingestellt bleiben.

Sicher mußten die Trompeter blasen, als nach dem Credo, also zum Offertorium, die vierzehn Häftlinge herangeführt wurden, „um die Feierlichkeit zu erhöhen“¹³⁸. Nach dem städtischen Statut von 1415 mußte dieser Zug vom Gefängnis zur Kirche von drei Trompetern „more solito“ geleitet werden¹³⁹. Das ist hier wie in ähnlichen Fällen eindeutig als Rechtszeichen zu sehen, denn es steht im Zusammenhang damit, daß die Gesichter der Gefangenen nicht verhüllt sein dürfen, daß die Schrift mit ihren Namen weithin lesbar sein müsse, d. h. es sollte vermieden werden, daß die Falschen die Gelegenheit nutzten; die Funktion der Trompeten ist die Herstellung von Öffentlichkeit durch Lärm¹⁴⁰. Das schließt aber nicht aus, daß man zu einem so feierlichen Anlaß vielleicht doch etwas mehr daraus gemacht hat; seit der Mitte des 14. Jahrhunderts ist überliefert – wenn auch nicht in Italien –, daß Trompeten mehrstimmig geblasen werden konnten, „simul eciam bene concinunt secundum debitas proporcionis in quartis, in quintis aut octavis, sicut qualitas exigit melodie“¹⁴¹, so sagt Konrad von Megenberg in seinem Instrumentenkapitel, und an anderer Stelle spricht er von der Verwendung von Silber für die Herstellung von Trompeten, um den Klang weicher zu machen¹⁴²; silberne Trompeten gab es in Florenz „zur größeren Zierde der Kommune“ schon seit dem Ende des 13. Jahrhunderts, und die Stadt legte Wert darauf, daß ihre Trompeten nach dem Urteil erfahrener Bläser wohlklingend waren¹⁴³. Auch während des Konzils von Konstanz ist beim Einritt eines englischen Grafen in die Stadt auf Trompeten dreistimmig geblasen worden, „als man gewonlich singet“¹⁴⁴.

Die dritte Gelegenheit, bei der während der Domweihe in Florenz das Blasen der Trompeter und Holzbläser zu vermuten ist, bildet die Rittererhebung des Gonfaloniere di giustizia, denn es war in Florenz üblich, daß der neue Ritter zu dem feierlichen Akt von einer festlich gekleideten Schar mit den Stadtpfeifern eingeholt und wieder zurückgeleitet wurde¹⁴⁵, und nach der Vollendung der Zeremonie erhob sich „magnus sonitus tubarum et pifferorum seu ceramellarum per tubicines et pifferos et sonitores dominationis“¹⁴⁶.

¹³⁷ Frank d'Accone, *Music in Italy during Josquin's Time, ca. 1475–1525* (in: *Josquin des Prez, Proceedings of the International Josquin Festival*, hrsg. von Edward Lowinsky, London 1976, S. 602–618), S. 615 mit Anm. 39; Žak, *Fürstliche Repräsentation* (wie Anm. 34).

¹³⁸ Cambi (wie Anm. 28), S. 209f.

¹³⁹ *Statuta populi et communis Florentiae dell'anno 1415* (wie Anm. 129), L.I, rubr. 84, S. 107; Statuten von 1322 (wie Anm. 32), I, *Statuto del Capitano del Popolo*, Florenz 1910, L. V, cap. 1

¹⁴⁰ Žak, *Ehr und Zier* (wie Anm. 61), S. 8ff.

¹⁴¹ Konrad von Megenberg, *Ökonomik*, hrsg. von Sabine Krüger, *MGH Staatsschriften des späteren Mittelalters* 3, Teil 1, 1973, S. 252; dazu Žak, *Ehr und Zier* (wie Anm. 61), S. 311ff. mit Anm. 34.

¹⁴² Žak, *Ehr und Zier* (wie Anm. 61), S. 309.

¹⁴³ Luigia Cellesi, *Documenti per la storia musicale di Firenze* (in: *Rivista musicale italiana* 34 [1927], S. 579–602; 35 [1928], S. 554ff.), 1927, S. 591, 592; dazu Žak, *Ehr und Zier* (wie Anm. 61), S. 113ff. – Vgl. Anm. 129.

¹⁴⁴ Ulrich von Richental, *Das Konzil von Konstanz*, hrsg. von Otto Feger, Faksimile- und Textband, Starnberg–Konstanz 1964, Textband, S. 178 (bei einem Einzug, nicht Kirchenmusik).

¹⁴⁵ Filarete (wie Anm. 26), S. 91; – Salvemini, *Dignità cavalleresca* (wie Anm. 35), S. 175, Nr. 22; S. 176, Nr. 25, 26.

¹⁴⁶ Ebda., S. 164.

Wenn die Bläser in der hier beschriebenen Weise während der Domweihe eingesetzt worden sind, dann sicher nicht, weil das Bedürfnis nach einer bestimmten Klangfarbe in der Musik bestand, sondern weil Trompeten als „magistratum insignia“ betrachtet wurden, so heißt es in einer Lobrede auf Florenz¹⁴⁷, und dazu gehörte zur Zeit der Domweihe auch noch der ganze prächtige Aufzug mit den Holzbläsern¹⁴⁸. Das ist der Grund dafür, warum wir relativ viel über ihren Einsatz wissen, während die Quellen für die eigentliche Kirchenmusik, für Gesang und Orgel, viel dürftiger sind.

Über die Orgeln des Doms ist nicht viel bekannt; der große Florentiner Organist des 14. Jahrhunderts, Landini, war in S. Lorenzo, nicht am Dom angestellt. Eine Orgel gab es aber auch in S. Reparata, sie sollte jedoch ersetzt werden durch „organa magna et pulcra ad laudem et gloriam Dei et honoris catedralis ecclesie florentie“, so wurde schon 1383 beschlossen, aber den großen Vorsätzen folgten nur kleine Taten, indem die alte Orgel repariert wurde. Erst 1432 erhielt der berühmte Orgelbaumeister Matteo da Prato den Auftrag für ein neues Instrument, offenbar im Zusammenhang mit den Aufträgen für die Orgelbühnen, die Luca della Robbia und Donatello mit Reliefs versehen sollten, die den 150. Psalm illustrieren¹⁴⁹. Nichts davon war 1436 fertig, weder die Orgel noch die Tribünen, auch nicht Bögen und Wölbung, die sie später tragen sollten¹⁵⁰; als Anhaltspunkte für Vermutungen über die Aufführungspraxis bei der Domweihe fallen sie also weg.

Orgelspiel aber ist sicher bei der Domweihe erklingen, denn daß es in Florenz zu einem festlichen Akt gehörte, ergibt sich aus den formelhaften Wendungen, mit denen bei den Grundsteinweihen und bei der Reliquienübertragung der Klang von Orgel, Trompeten und Glocken angeführt wird¹⁵¹; außerdem besaß der Dom in Squarcialupi einen hochgeschätzten Organisten und Komponisten; sein Spiel war wahrscheinlich das einzige, womit Florenz in musikalischer Hinsicht der päpstlichen Kapelle etwas Ebenbürtiges an die Seite zu stellen vermochte¹⁵². Da man den langen Laufsteg zur Kirche und das provisorische Gestühl in der Kirche errichtet hatte, wird man wohl auch an einem passenden Platz eine vorläufige Tribüne aus Holz für die Orgel aufgebaut haben.

Die dritte Art von Instrumenten, die bei den zitierten Stellen immer mit aufgeführt wurde, die Glocken, haben zu dieser Zeit eine viel größere Rolle gespielt, als es uns heute geläufig ist. Innerhalb der Kirche gab es kleine Glöckchen, die während der Messe bei besonders feierlichen Augenblicken geläutet wurden und die den Raum mit ihrem Klingen erfüllten¹⁵³. Nach außen hin nahm man die großen Glocken sehr wichtig; von ihrem hohen

¹⁴⁷ Filarete (wie Anm. 26), S. 86, a. 1473, *Oratio di Ludovico Carbone*: „[] qui non intelligat et divinarum rerum initium et rei militaris originem et imperandi equitatem, et magistratum insignia, pretextam trabeam, faleras, anulos, togas pictas et palmatas, triumphales currus, faces, litores, tubas, sellamque curulem, omnia a Thuscorum gente fluxisse?“ Der „triumphalis currus“ ist in der Humanistensprache der Carroccio (Muratori SS XIX, S. 1006, Manetti). – Žak, *Ehr und Zier* (wie Anm. 61), S. 51 ff.

¹⁴⁸ Ebda., S. 164f.

¹⁴⁹ Braunfels, *Dom von Florenz* (wie Anm. 21), S. 56ff. u. 62f. Die Orgeltribünen von Luca della Robbia und Donatello waren erst 1438 bzw. 1440 vollendet, die Orgel 1448.

¹⁵⁰ Cornelius von Fabriczy, *Brunelleschiana*, in: *Jahrbuch der königlich-preussischen Kunstsammlungen* 28 (1907), Beiheft (S. 1–84), S. 38: Am 15. Okt. 1436 erhält Brunelleschi den Auftrag, „voltas et archonem“ für die Empore über der nördlichen Sakristei machen zu lassen.

¹⁵¹ Oben bei Anm. 122, 126.

¹⁵² Kurt von Fischer in *The New Grove*, 1980, s. v. *Squarcialupi*. Bisher weiß man von keiner überlieferten Komposition.

¹⁵³ Ludwig Eisenhofer, *Handbuch der katholischen Liturgik*, 2 Bde., Freiburg 1932–1933, Bd. 1, S. 387ff.; *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Bd. 3, s. v. *cloche*.

Turm ausgehend, verbreitete sich ihr Klang über die Stadt, das konnte als ein Herrschaftszeichen gelten¹⁵⁴. Die *Consuetudines* des alten Doms S. Reparata, aufgezeichnet zwischen 1228 und 1232, bestehen zu einem großen Teil aus Vorschriften darüber, zu welchen Zeiten, zu welchen Festen, zu welchen Abschnitten der Messe die verschiedenen Glocken geläutet werden sollten, von den kleinen „squillae“ bis zu den großen Glocken, vom Klang einer einzigen über den Zusammenklang mehrerer bis zum großen Geläut aller Glocken der Stadt¹⁵⁵. Das bot nicht nur ein Signalsystem zum Kenntlichmachen bestimmter Gottesdienste, sondern die Glocken gehörten über diesen nützlichen Zweck hinaus ganz wesentlich zur Ehr' und Zier der Stadt und der Kirche; die spätere Vorschrift, daß in der Osternacht niemand die Glocke läuten dürfe, ehe er nicht das Geläut des Doms gehört habe, wird damit begründet, daß dem Höherrangigen von den Geringeren die angemessene Ehrfurcht bezeugt werden müsse¹⁵⁶. So werden bei der Domweihe die Glocken, im Inneren die kleinen und draußen die großen, auch die vom Stadtpalast¹⁵⁷, ihren Teil zur Feierlichkeit beigetragen haben.

Schwieriger ist die Frage zu beantworten, wie die Kanoniker der Kathedrale und die übrigen Geistlichen der Stadt – damit ihre Sänger – in die Domweihe einbezogen waren. Schon in den *Consuetudines* war fixiert – was sicher schon früher üblich war und es auch weiterhin blieb –, daß an den höchsten Festen die Kleriker aller Gemeinden von Florenz im Dom oder in S. Giovanni zusammenkommen mußten¹⁵⁸; 1340 ist ein Balkon, der für einen solchen Anlaß in S. Giovanni errichtet worden war, unter der Menge der „cantatorum chericorum“ zusammengebrochen¹⁵⁹, und auch das neue Hauptfest in S. Maria del Fiore sollte mit der Beteiligung der Geistlichen aus allen Kirchen von Florenz gefeiert werden, so war schon 1412 im Stadtrat beschlossen worden¹⁶⁰.

Wenn nun schon die päpstliche Kapelle von der Altarweihe an den Gesang im Gottesdienst übernahm, so konnten doch die Florentiner Geistlichen nicht vollständig dahinter zurücktreten, wenn sie auch sicher nicht versucht haben, mit den päpstlichen Sängern zu wetteifern¹⁶¹. Eine Möglichkeit bot die Weihe des Kirchengebäudes. Die Altarweihe, zu der der Papst mit seiner Kapelle gekommen war, bildete nur den Abschluß einer Reihe langwieriger Zeremonien, mit denen die Kirche erst von außen, dann von innen in althergebrachten Formen von allem Bösen gereinigt und in den Dienst Gottes genommen wird, begleitet von den Wechselgesängen des Klerus¹⁶². Den abwesenden Bischof von Florenz vertrat dabei der weiheälteste Kardinal, der Kardinal Orsini¹⁶³, dabei haben ihm

¹⁵⁴ Žak, *Ehr und Zier* (wie Anm. 61), S. 108f., 134ff.

¹⁵⁵ *Mores et consuetudines ecclesiae Florentinae*, hrsg. von Domenico Moreni, Florenz 1794.

¹⁵⁶ Ebda., S. 14, Anm. (a. 1327).

¹⁵⁷ *Statuta Florentinae* (wie Anm. 129), Bd. 2. S. 545–549 (L. V, tr. I, rubr. XLI) über Glocken des Stadtpalastes.

¹⁵⁸ *Consuetudines ecclesiae Florentinae* (wie Anm. 147). z. B. S. 10 u. 53; Braunfels, *Stadtbaukunst* (wie Anm. 21), S. 146f.

¹⁵⁹ Oben, Anm. 73.

¹⁶⁰ Guasti, *S. Maria del Fiore* (wie Anm. 21), Nr. 465, S. 313; Nr. 476, S. 317 (a. 1416).

¹⁶¹ F d'Accone (wie Anm. 73), S. 71ff. über die Sänger von 1407–1437; unter den 20 Kaplänen des Doms gab es zwei Sänger; ders. in *The New Grove*, s. v. *Florence*; ders., *The Singers of San Giovanni in Florence during the 15th Century*, in: *JAMS* 14 (1961), S. 307–358; A. Seay, *The 15th-Century Capella at Santa Maria del Fiore in Florence*, in: *JAMS* 11 (1958), S. 45–55. – Nebeneinander der Geistlichen zweier Kirchen s. oben bei Anm. 122.

¹⁶² *Pontifikale* des G. Durandus (wie Anm. 30); vgl. Corazza (wie Anm. 22). S. 270f., Beschreibung der Kirchweihe von S. Maria Novella 1420.

¹⁶³ Er hatte schon 1420 S. Maria Novella geweiht (s. vor. Anm.), Papst Martin V den Altar

vermutlich Geistliche und Sänger aus Florenz assistiert. Aber auch bei der großen Zeremonie in Anwesenheit des Papstes müssen sie irgendwie in Erscheinung getreten sein; gewiß haben sie ihn feierlich eingeholt, wahrscheinlich schon in S. Maria Novella, spätestens am Dompotal¹⁶⁴. Vielleicht haben sie alle das abschließende *Tedeum* gesungen, wie es auch sonst vorkam, wenn nicht die besondere Kunstfertigkeit wichtig war, sondern die Bekräftigung eines Rechtsaktes durch die Betroffenen¹⁶⁵.

Damit sind wir am Ende des Gottesdienstes angekommen und wissen immer noch nicht, wie wir uns die Aufführung der Domweihmotette denken sollen. Der Tenor, der den Beginn des Introitus zitiert, läßt vermuten, daß die Motette am Anfang der Messe gesungen wurde, wie es der allgemeinen Annahme entspricht. Das ist nicht zwingend, denn es war eine gängige Praxis, Tenores aus der Liturgie zweckentfremdet zu verwenden¹⁶⁶. Es bot sich jedoch zum Introitus eine gute Gelegenheit, denn die Sänger standen von der Altarweihe her schon an ihrem Platz, der Papst zog sich auf seinen Thron zurück, da er das Lesen der Messe einem anderen überließ, der Altar mußte zur Messe hergerichtet werden, Lichter wurden entzündet¹⁶⁷.

Auch während der Altarweihe hätte sich schon Gelegenheit geboten, eine Motette zu singen oder die Orgel zu spielen, denn die Zeremonien dauerten oft länger als die vorgeschriebenen liturgischen Gesänge; darauf deutet die Rubrik hin, die Kantoren sollten die Verse der Antiphon so oft wiederholen, wie es nötig sei¹⁶⁸. Wenn Dufay, Squarcialupi und die päpstliche Kapelle beteiligt waren, gab es für diese Schwierigkeit vielleicht noch eine bessere Lösung. Auch das Inzensieren nach dem Credo mußte bei einer so großen Zahl illustrierter Gäste lange dauern und zusätzliche Musik erfordern¹⁶⁹. Danach bot die Elevation nach der Wandlung wieder Raum zu auszeichnender Musik, denn gerade zum Ende des Mittelalters hin hatte die Elevation besondere Bedeutung erlangt, auch in der Volksfrömmigkeit, sie wurde zeitlich länger ausgedehnt und hervorgehoben durch Lichter, Schellen-

¹⁶⁴ Empfangszeremonie im *Pontifikale* des Barozzi (wie Anm. 30) fol. 222v; *Pontificale Romanum* (abgeschlossen 1484, Druck 1511), fol. 182r; *Ceremoniale* des Patrizi (wie Anm. 31), Bd. 1, S. 187ff. Der Gesang zum Geleit ist *Ecce sacerdos magnus*.

¹⁶⁵ Sabine Žak, *Das Tedeum als Huldigungsgesang*, in: *Historisches Jahrbuch* 102 (1982), S. 1–32; vgl. den Empfang Karls V in Cambrai 1540: Das Tedeum in der Kathedrale singen alle siebenzig Kleriker der Kirche zur Begrüßung; kunstvolle Motetten werden erst am nächsten Tag beim Gottesdienst gesungen von der Kapelle des Bischofs und den vierunddreißig Sängern der Kathedrale, getrennt und unabhängig voneinander (C. Wright, wie Anm. 96, S. 307f.). – Der Einzug eines Papstes in eine Stadt findet seinen Abschluß in der Hauptkirche, deren Klerus ihm das Tedeum singt (*Ceremoniale* des Agostino Patrizi, wie Anm. 31, Bd. 1, S. 188). – Daß rechtliche Bedeutung den Vorrang hat vor Schönheit des Gesanges, ergibt sich auch aus folgender Unterscheidung: Wenn dem Papst an Festtagen die üblichen Laudes gesungen werden, sind dafür je vier besonders gute Kantoren und Knaben auszusuchen (*Pontifikale* des Barozzi, wie Anm. 30, fol. 176r, um 1451); die Laudes der Papsterhebung dagegen, die von den mehr rechts- als sangeskundigen *iudices* und *scriuarii* mitgesungen werden müssen, werden in „cantu quasi legendo“ vorgetragen (Schimmelpfennig, *Papstkrönung*, wie Anm. 26, S. 260 u. 264f., vgl. dazu S. 213; a. 1458).

¹⁶⁶ Über die Bedeutung dieser Tatsache für das Verhältnis Liturgie – Musik s. M. Bukofzer, „Caput“: *a Liturgico-musical Study*, in seinen *Studies in Medieval and Renaissance Music*, New York 1950, S. 217–310.

¹⁶⁷ *Pontifikale* des Barozzi (wie Anm. 30), fol. 105r (Patrizi *Ceremoniale* enthält keine Kirchenweihe durch den Papst).

¹⁶⁸ Ebda., fol. 100r: „Et si necesse fuerit per singulos versus antiphona repetatur et dum antiphona et psalmus dicuntur facit iterum cruces [] dicant repetendo per singulos versus antiphonam, si necesse fuerit.“ Wenn es nötig ist, können auch weitere Antiphonen eingeschoben werden (so beispielsweise fol. 95r), das schlug schon Durandus vor (wie Anm. 30, S. 476 u. 484).

¹⁶⁹ *Pontifikale* des Barozzi (wie Anm. 30), fol. 179vff. Eine weitere lange Liste für die Rangfolge beim Inzensieren, vorgesehen für die Anwesenheit des Kaisers 1452, findet sich im *Diaire du Cérémoniaire de Nicolas V*, hrsg. von M. Dykmans (in: *Revue d'histoire ecclésiastique* 63 [1968], S. 365–378, 785–825), S. 790f. – Während des Inzensierens wurde das Offertorium, evtl. auch Offertoriumsmotetten gesungen: „[] post introitum, post evangelium, cum dicitur offertorium, incensatur“, so die Vorschrift aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, „quando papa audit missam in diebus festis“ (Schimmelpfennig, *Zeremonienbücher*, wie Anm. 49, Sammlung A, S. 216; vgl. ebda., S. 225f. u. 366).

und Glockengeläut und zusätzliche Gesänge¹⁷⁰; Manetti spricht auch ausdrücklich von der Musik bei der Elevation.

Es bot sich also reichlich Zeit und Gelegenheit für mehrstimmige Ordinariumssätze, Motetten und Orgelspiel. Das alles hilft aber nicht über die Schwierigkeit hinweg, daß das überlieferte Notenbild von Dufays Domweihmotette und anderer Motetten für die gegenwärtige Musikwissenschaft so aussieht, als habe ihr Vortrag der instrumentalen Begleitung bedurft; wenn wir aber Manetti Glauben schenken, dann wäre unter dieser Voraussetzung die Domweihmotette nicht in der Messe aufzuführen gewesen, sondern vielleicht erst abends beim Festmahl oder bei einer ähnlichen Gelegenheit. Dabei bliebe aber immer noch die Frage bestehen, warum Dufay Motetten komponieren sollte, die von der Kapelle, der er angehörte, nicht gesungen werden konnten bei den Gottesdiensten, für die er angestellt war¹⁷¹. Nach Craigh Wright mußte Dufay jedenfalls in seinen letzten sechzehn Lebensjahren, die er in Cambrai verbrachte, seine Werke ohne Orgelbegleitung hören¹⁷².

Bei der Betrachtung des überlieferten Notentextes ist auch zu überlegen, wieweit wohl die Praktiken der Cappella Sistina, wie sie der Organist der preußischen Gesandtschaft in Rom, Otto Nicolai, 1837 beschreibt, schon zu Dufays Zeiten bestanden oder sich ausbildeten, daß nämlich die Kunst dieses Gesanges auf Tradition beruhte und nur aus dem Gebrauch erlernt werden konnte und daß die Komponisten unter den Sängern die Art und Weise, wie ihre Werke gesungen werden sollten, der Praxis und damit der mündlichen Tradition anvertrauten, nicht dem Notenbild¹⁷³. „Fast jedes Solostück hat einen eigenen, ihm angemessenen, der Sixtina eigentümlich gehörenden Vortrag, für den es aber keine allgemeinen Regeln gibt, sondern der ex usu gelernt werden muß“¹⁷⁴. Für aufführungspraktische Fragen ist der Historiker jedoch nicht zuständig, er muß die Frage ungelöst an die Musikwissenschaft weiterreichen.

Wenn Manettis Schilderung der A-cappella-Praxis auf der einen Seite und der Instrumentalmusik auf der anderen Seite zutrifft – und wir haben nach dem Blick auf die päpstliche Kapelle wie auf die Florentiner Gepflogenheiten keinen Grund, ihm hierin zu mißtrauen –, dann zeichnet sich ab, daß der Wechsel von Gesang und Instrumentalmusik in diesem Falle zugleich ein Abwechseln der Musik der Kurie und der Musik der Stadt Florenz mit ihrer Kirche bedeutete, der beiden Institutionen, die in diesem Ereignis zusammentrafen¹⁷⁵. Was

¹⁷⁰ J. A. Jungmann, *Missarum sollemnia*, 1962, Bd. 2, S. 259ff., S. 269 über die Gesänge. Im späteren Mittelalter gab es auch noch eine Elevation beim Vaterunser; vgl. dazu Corazza (wie Anm. 22), S. 262f (Papstgottesdienste 1419 in Florenz). Über die verschiedenen Altarglocken für die Elevation, einfache oder zu mehreren verbundene (*cymbala*), Wandglocken, Glockenräder s. Joseph Braun, *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, München 1932, S. 573–580; Elevation bei der Papstmesse 1488 s. Patrizi, *Ceremoniale* (wie Anm. 31), S. 269f., 309f., 510.

¹⁷¹ Zum Gebrauch von Motetten in der Cappella Sistina am Anfang des 16. Jahrhunderts s. Sherr, *Singers* (wie Anm. 73), S. 255f – Über die Schwierigkeit eines Schreibers bei der Textierung eines untextiert überlieferten Tenors s. A. Planchart, *Guillaume Dufay's Masses. A View of the Manuscript Traditions*, in: *Dufay Quincentenary Conference*, Brooklyn 1974, hrsg. von E. Atlas, New York 1976, S. 26–60, bes. S. 40ff.

¹⁷² Craig Wright, *Dufay at Cambrai. Discoveries and Revisions*, in: *JAMS* 28 (1975), S. 175–229, hier S. 202.

¹⁷³ Otto Nicolai, *Musikalische Aufsätze*, hrsg. von Georg Richard Kruse, Regensburg o. J. (= *Deutsche Musikbücherei* 10), Über die Sixtinische Capelle in Rom: S. 53–76, bes. S. 56f.

¹⁷⁴ Ebd., S. 74. Mit „Solostück“ ist auch durch Solisten vorgetragene Mehrstimmigkeit gemeint, s. S. 68 u. 73.

¹⁷⁵ Es sieht nicht so aus, als ob die päpstliche Kapelle jemals vorher im Dom gesungen hätte; die ungewöhnliche Zahlung an Sänger vom 2. Februar 1420, von d'Accone (wie Anm. 73) auf die päpstliche Kapelle bezogen (bei Anm. 21), ist wahrscheinlich an die übrigen Sänger der Stadt gegangen, die an diesem Tag im Dom zusammenkommen mußten, schon bei der Vesper (s. oben bei Anm. 158ff.).

bei einem solchen Gottesdienst an musikalischen Einzelheiten zusammenkommen konnte, entsprang nicht in erster Linie einem musikalischen Konzept, sondern es ergab sich aus der Funktion des Gottesdienstes. Hier ist die Stadt Florenz, die ein großes Werk vollendet hatte, in Erscheinung getreten durch eingefügte Zeremonien, die mit einer Kirchweihe nichts zu tun haben, sie brachte sich aber auch in der Musik zur Geltung, selbst in einer Papstmesse, in der normalerweise keine Instrumente spielten¹⁷⁶.

Das Beispiel zeigt weiterhin, daß Vorsicht geboten ist, wenn eine Quelle von verschiedenen Instrumenten und Gesang berichtet; das muß keineswegs von vornherein Gemeinsamkeit bedeuten, sondern kann sich auflösen in verschiedene Gruppen, wenn man die musikalischen Bräuche näher ansieht. Dabei bleibt vieles ungeklärt; d'Accone hat gezeigt, daß in Florenz, wie auch sonst überwiegend, Singstimmen und Orgel die eigentlichen Träger der Kirchenmusik waren, daß man aber für Florenz nicht weiß, ob beides getrennt oder verbunden war¹⁷⁷. Die Teilnahme der Stadtpfeifer war wenigen außergewöhnlichen Festen vorbehalten; die Trompeter und Holzbläser hatten mit der eigentlichen Kirchenmusik offensichtlich nichts zu tun, sondern sie führten Prozessionen an, auch hier zur Ehre der Stadt und ihrer Würdenträger.

Der Quellenwert von Manettis Domweihoratio hat sich auf eine unvermutete Weise bestätigt; unter der rhetorischen Einkleidung kam eine sehr genaue Sachkenntnis der kurialen Anschauungen und Gepflogenheiten – darunter der A-cappella-Praxis – zutage, ihnen galt sein besonderes Interesse. Es ist dabei zu berücksichtigen, daß es den Zeitgenossen im Gegensatz zu uns nicht schwerfiel, beides voneinander zu trennen, denn den gebildeten Adressaten von Manettis Schriften war dieser Sprachgebrauch vertraut, sie kannten die schmückenden Redefiguren und Vergleiche, wußten sie wohl auch selbst anzuwenden; deshalb verstanden sie, solche Texte ohne weiteres richtig zu lesen.

Vielleicht beruhen die gegenwärtigen Schwierigkeiten mit der aufgezeichneten Musik auf ähnlichen Voraussetzungen. Keinesfalls kann man sich auf Manetti berufen, wenn heute gelegentlich das subtile Gewebe von Dufays Motettenkomposition mit dem Schwergewicht von solchen Instrumenten belastet wird, deren Klang den Zeitgenossen als „grossus“ – im Gegensatz zu „subtilis“ – galt, d. h. mit lauten Blasinstrumenten¹⁷⁸. Wenn die Florentiner Stadtpfeifer an der Domweihe beteiligt waren, dann gehörten sie zum Zug, zur Ritterweihe und zur Offertoriumsprozession bei der Darbringung der Häftlinge; Manetti gibt nicht den geringsten Anhaltspunkt dafür, daß sie mit dem Gesang im Gottesdienst etwas zu tun gehabt hätten, hier so wenig wie bei den übrigen Festen in Florenz.

¹⁷⁶ Als dagegen der Medici-Papst Leo X. am 2. Dezember 1515 in San Lorenzo einer üblichen *Messa papale* beiwohnte, wurde der Gottesdienst wie in der Cappella Sistina gehalten. „E cantori della capella della musica del papa rispondevono alla sopradetta Messa, che sono altri cantori che non sono e nostri; et a detta Messa non si sonò organi, che fu una delle piu belle Messe ch'io udissi o vedessi mai.“ (*Ricordanze di Bartolomeo Masi calderaiio Fiorentino dal 1478 al 1526*, hrsg. von Gius. Corazzini, Florenz 1906, S. 175); vgl. Shearman (wie Anm. 26), S. 153. – So ist es offenbar auch während Eugens IV. Aufenthalt in S. Maria Novella gehalten worden; die Kirche wird von dem Florentiner Corazza, der so ungewöhnlich an Liturgie interessiert ist, einmal die „cappella maggiore“ genannt (Corazza, wie Anm. 22, S. 260).

¹⁷⁷ D'Accone, *Music in Italy* (wie Anm. 137), S. 611 u. 615ff.; Žak, *Fürstl. Repräsentation* (wie Anm. 34).

¹⁷⁸ Von Federico da Montefeltro, duca d'Urbino, sagt Bisticci (wie Anm. 4, I, S. 383f.): „diletavasi più d'instrumenti sotili che de'grossi, trombe et instrumenti grossi non se ne diletava molto, ma organi et istrumenti sotili gli piacevano assai.“ – Zum Begriff *subtilis* s. Ursula Günther, *Das Ende der ‚ars nova‘*, in: *Mf* 16 (1963), S. 105–120; zur Zurückhaltung gegenüber Blasinstrumenten durch die Vornehmen und Gebildeten s. S. Žak, *Ehr und Zier* (wie Anm. 63), S. 198ff. u. 292ff.

Wie immer man sich die konkreten Einzelheiten der Musik bei den verschiedenen Zeremonien anläßlich der Domweihe auch vorstellt, so läßt sich doch deutlich erkennen, daß Manetti die Unabhängigkeit des Gesanges vom Instrumentenspiel als besonders prächtig und als charakteristisch für die päpstliche Kapelle angesehen hat, da er sie in seinem Idealbild so klar hervorhebt.