

KATELIJNE SCHILTZ

Zur Bildlichkeit musikalischer Notation in der Frühen Neuzeit

Die beim musikalischen Rätsel zentrale Bedeutung der Notation, des Visuellen, mag ein Grund dafür sein, dass Komponisten ab dem späten 15. Jahrhundert allmählich anfangen, solche Rätsel mit Bildern zu begleiten.¹ Wichtig dabei ist, dass die Bilder keine ornamentale Rolle spielen, sondern die Musik komplementieren und dem Werk ein hohes Maß an Selbstreferenzialität verleihen. Musik, Text und Bild ergänzen und intensivieren sich gegenseitig. Wie jedes Rätsel verschleiern und enthüllen solche Werke ihre Intention gleichermaßen: Sie verlangen einen aktiven Rezipienten, denn sie bieten gleichzeitig Hinweise zur Deutung und fordern auf, das Notierte zu entziffern. Ähnlich wie bei der literarischen Tradition der *carmina figurata*, die wohl eine wichtige Inspirationsquelle für die musikalischen Kalligramme gebildet haben dürfte, wird die Räumlichkeit der Seite umsichtig genutzt und der Leseprozess bewusst gesteuert.²

Das Themenspektrum des Bildmaterials ist äußerst vielseitig: Es kommen geometrische Formen vor, aber auch religiös, politisch und kosmologisch konnotierte Bilder – gelegentlich mit spielerischem Inhalt – werden häufig verwendet. Gerade wegen ihrer visuellen Wirkung und optisch ansprechenden Gestaltung tauchen solche Kompositionen auf unterschiedlichen Medienträgern auf: Man findet sie – abgesehen von den „üblichen“ Musikdrucken und -handschriften –, auch auf Einblattdrucken, Gemälden und Intarsien, in Stammbüchern und sogar auf Stein und Leinentuch.³ In diesem Beitrag werde ich mich auf drei Punkte bzw. Fragestellungen konzentrieren. Anhand von einem repräsentativen Beispiel ist zu untersuchen, 1) wie durch die trimediale Einheit von Musik, Text und Bild ein dreifacher Erkenntniszugang ermöglicht wird; 2) wie das „Lesen“

1 Vgl. dazu Katelijne Schiltz, *Music and Riddle Culture in the Renaissance*, Cambridge 2015, Kapitel IV. Für einen ersten Überblick, siehe dies., „Visual Pictorialism in Renaissance Musical Riddles“, in: *Journal of the Alamire Foundation*, Bd. 4, 2012, S. 204–221.

2 Vgl. grundlegend zum Figurengedicht die Forschungen von Ulrich Ernst, *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*, Köln, u.a. 1991 (*Pictura et poesis*, 1); Ders., *Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang. Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik*, Berlin 2002 (*Allgemeine Literaturwissenschaft–Wuppertaler Schriften*, 4). Im Folgenden verwende ich den Begriff „musikalisches Kalligramm“ im Sinne eines musikalischen Textes, der durch Formung des Textkörpers darüber hinaus in optischer Hinsicht eine weitere Bedeutungsebene enthält.

3 Vgl. dazu Katelijne Schiltz, „Symbolische Figurationen als ‚Augenmusik‘. Visualisierungsstrategien geistlicher Musik in der Frühen Neuzeit“, in: *Die Kirchenmusik in Kunst und Architektur*, hg. von Andrea Gott dang und Ulrich Fürst, Laaber 2015, S. 209–218.

solcher Stücke gedacht ist und funktionieren könnte; und 3) wie dieses Repertoire in der zeitgenössischen Musiktheorie rezipiert wurde.

Im Folgenden nehme ich zwei Bildthemen in den Blick, die damals besonders verbreitet waren und darüber hinaus einen starken Symbolcharakter haben: den Kreis und das Kreuz. Während beide Bildtypen meistens getrennt voneinander vorkommen, gibt es ein intermediales Werk aus dem späten 16. Jahrhundert, das beide kombiniert. Es handelt sich um die sogenannte *Crux Christi – Quatuor evangelistae* in Adam Gumpelzhaimers Traktat *Compendium musicae*. Gumpelzhaimers Elementarlehre für die *musica practica* erschien 1591 zum ersten Mal und wurde bis ins späte 17. Jahrhundert hinein mehrfach neu aufgelegt. Ab der Ausgabe von 1595 schmückt eine ganzseitige Darstellung der *Crux Christi – Quatuor evangelistae* die Schrift und befindet sich jeweils kurz nach der Titelseite und der Widmung (Taf. XII). Szenen aus der Passion Christi umgeben ein Kreuz und vier Kreise. Der Kalvarienberg, der Olivengarten, die Dornenkrone, Nägel, die schlafenden Apostel, Judas und die Soldaten usw. – alles deutet auf das Geschehen in der Karwoche und auf den Kreuzestod Christi am Karfreitag hin.

Musikalisch haben wir es hier sogar mit zwei Kompositionen zu tun (s. unten). Die vier Kreise (oder *Quatuor evangelistae*, weil jeder Kreis das Symbol eines Evangelisten enthält) ergeben eine achtstimmige Komposition auf die Worte aus dem Lukas-Evangelium (Lk., 23:42): „Domine, memento mei cum veneris in regnum tuum“ (Herr, gedenke meiner, wenn Du in Dein Reich kommst). Der Kreis symbolisiert eindeutig das Umfassende und die Totalität Gottes. Oder, wie Christus sich in Buch 22 der Offenbarung mit den messianischen Titeln kennzeichnet: das A und O, den Anfang und das Ende, den Ersten und den Letzten. Wie nun aus vier Kreisen ein achtstimmiges Werk entstehen kann, verrät uns eine verschlüsselte Überschrift: „Misericordia et veritas obviaverunt sibi“ (Gnade und Wahrheit sind sich begegnet); sie ist Psalm 84 entnommen.⁴ Das Aufeinanderzugehen von Gnade und Wahrheit deutet metaphorisch auf einen Krebskanon hin: Jede Melodie wird von einer Stimme in Uhrzeigersinn gesungen, von der anderen Stimme in der umgekehrten Richtung, d. h. rückwärts. Dadurch, dass dieselbe Melodie gleichzeitig in zwei Richtungen verläuft, wird nicht nur das lineare Zeitgefühl aufgehoben, sondern auch Christus' summierende Identität als Anfang und Ende dargestellt. Anders gesagt: Ein abstrakt-konstruktivistisches musikalisches Prinzip dient auch und in besonderem Maße dem symbolischen Ausdruck. Die Interferenz von Medien ist hier also nicht nur struktureller, sondern vor allem auch semantischer Art. Jede Kunstform drückt mit den ihr zur Verfügung stehenden Mitteln und Techniken die gleiche, theologisch verwurzelte Botschaft aus.

4 Zur Geschichte der Verwendung dieses Psalmzitats als verrätselte Anweisung, siehe Katelijne Schiltz, „La storia di un'iscrizione canonica tra Cinquecento e inizio Seicento: il caso di *Ad te, Domine, levavi animam meam* di Philippus de Monte (1574)“, in: *Rivista italiana di Musicologia*, Bd. 38, 2003, S. 227–256.