

Nicole Schwindt

Habsburgische Kulturpolitik im Spiegel des Liedrepertoires: französisch – flämisch – deutsch

Im Jahr 1540 gab Sigmund Salminger, seit 1526 mit Unterbrechungen in Augsburg wohnhaft, im dortigen Verlag Melchior Kriessteins eine umfangreiche Musiksammlung heraus, die *Selectissimae necnon familiarissimae cantiones*,¹ der er mit folgendem Zusatz einen Mehrwert zu verleihen suchte: die Werke seien »nit in ainerlay sonder latinischer, frantzösischer, wälscher, hochteutscher und niderländischer Sprach, vil Nationen dardurch zu dienen«. Man ist geneigt, sofort an eine raffinierte merkantile Strategie zu denken, nämlich dass der polyglotte Inhalt den Absatzmarkt vergrößern solle. So mancher Käufer dürfte dann aber enttäuscht gewesen sein, denn neben 55 lateinischen Motetten und Messsätzen finden sich zwar tatsächlich 25 französische Chansons und immerhin 19 deutsche Lieder, aber nur vier italienische und nicht mehr als zwei flämische Stücke. Die Angehörigen dieser beiden Sprachen sollten wohl kaum ernsthaft versorgt werden. Dass Salminger dennoch eine so vollmundige Ankündigung wagte, dürfte eher der Tatsache zu verdanken sein, dass er sich in einen zu dieser Zeit nicht mehr ganz neuen, aber immer noch aktuellen kulturpolitischen Diskurs einschaltete, der dann auch rechtfertigte, mehr zu versprechen als eingehalten wurde.

Maximilian und Sprachen

Der angesprochene Diskurs ist die Frage des Nationalen: der staatlichen Nationsbildung im Allgemeinen und der kulturellen Nationsbildung im Besonderen. Gerade im Zusammenhang mit der Person Maximilians und seinem Platz innerhalb einer ganz besonderen historischen Konfiguration war der Diskurs ein zentraler bzw. er trat hier in besonderer Schärfe hervor. Denn die beherrschende Idee von Maximilians Politik war die des Kaisertums und der Kaiserwürde in einem Gebilde, das seit 1470 mit dem Titel »Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation« belegt wurde. Dass dieser Name offiziell – in einem Reichstagsabschied – erstmals 1512 verwendet wurde, ist einerseits bezeichnend für die Zähigkeit des Prozesses, in dem eine politische Konstruktion zum sprachlichen Faktum wird, andererseits ist

1 RISM 1540⁷, komplettes Exemplar in A-Wn, S.A. 78.F.32, Faksimile Köln 2000.

es bezeichnend für die Beharrlichkeit, mit dem dieser Prozess in Maximilians direktem Umfeld verfolgt und vorangetrieben wurde. Zwar zielte Maximilians allenthalben gestreute Nationsrhetorik vor allem darauf, die Reichsstände emotional zu affizieren und als Mitglieder einer »Nation« zu einen, um damit ihre finanziellen Bewilligungen im Kampf gegen die diversen wechselnden Erbfeinde zu motivieren, doch muss man konstatieren, dass über diese gezielte politische Funktion von königlicher bzw. kaiserlicher Seite hinaus der Nationsdiskurs in großer Breite ins Rollen gekommen war. Der Beitrag der Humanisten – aus anderer Quelle gespeist, andere Ziele verfolgend – sei nur am Rande erwähnt. Luthers berühmter Aufruf *An den christlichen Adel deutscher Nation* mag für das Jahr 1520 einen Punkt der terminologischen Konsolidierung markieren.

Konsolidiert hatte sich hier aber auch ein Prozess, der die staatspolitische Nationsbildung mit der Sprache identifiziert hatte – und im Bodensatz des Diskurses dann auch alltägliche Phrasen wie Salmingers Formulierung produzierte. Gehörten in der kirchlichen Konzilsdiktation ganz selbstverständlich etwa auch die Ungarisch Sprechenden zur »natio Germanica«, polarisierte Maximilian in einem seiner ersten selbstständigen Akte nach dem Tod seines Vaters 1493 »das gemein heilig reiche und Dewtsch nation« auf der einen Seite zu »zweien außlendischen uncristenlichen und frömden *gezung*«² (gemeint sind Türken und Ungarn, die eben nicht »deutscher Zunge« waren) auf der anderen Seite. Dass Maximilian diesem Identifikationsfaktor der »deutschen Gezung« auch sichtbare Gestalt verleihen musste – und »sichtbar« meinte für Maximilian soviel wie »medial« bzw. »medial aufbereitet« oder noch genauer: »in Form von medial aufbereiteter Symbolik« – geht aus seinen Buchprojekten mit der verbalen und bildlichen Inszenierung seiner Vita und Historia hervor.

Seine erst allmählich eintretende Sensibilisierung für die Bedeutung der Volks- oder eben Nationalsprache wird daran erkennbar, dass Maximilian zwar schon seit 1490, dem Zeitpunkt seiner Rückkehr aus den Niederlanden, eine Autobiographie plante und auch bereits seinen Sekretären zu diktieren begann, allerdings in Latein.³ Definitive Gestalt nahm das Vor-

2 Zit. nach Caspar Hirschi, *Wettkampf der Nationen. Konstruktionen einer deutschen Ebrgemeinschaft an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit*, Göttingen 2005, S. 159. Siehe dort insgesamt das aufschlussreiche Kapitel 2.2.4 »Politisierung des Sprachraums und Nationalisierung der Politik«, S. 157–174.

3 Jan-Dirk Müller, »Literatur und Kunst unter Maximilian I.«, in: *Kaiser Maximilian I. Bewahrer und Reformier*, hrsg. von Georg Schmidt-von Rhein, Ramstein 2002, S. 141–150: 146: »in einem, wie es heißt, »Reutterlatein«, dem schlechten Gebrauchslatein eines mit Truppen unterschiedlicher Nationalität operierenden Heerführers«.

haben nach zwischenzeitlichen Projektphasen dann erst mit den romanhaften Epen *Weißkunig* und *Theuerdank* über zwei Jahrzehnte später an, nun deziert auf Deutsch und in gedruckter Form (auch wenn es wie im Fall des *Weißkunig* nicht zur abschließenden Drucklegung kam). Zu seinen zahlreichen und differenzierten Buchprojekten, mit denen er ein enzyklopädisches System der Welterfassung aus seiner Perspektive anstrebte und deren Pläne er in mehreren so genannten »Gedenkbüchern«, also Merkheften, festhielt bzw. von seinem Sekretär Marx Treitzsaurwein notieren ließ, zählte auch ein »Musika puech«.

Viertes Gedenkbuch (1508–1515): *Memoriale*⁴

... fol. 126a. Cronic.	Valckhnerpuech.
Testament iij.	Das Wappenpuech.
Weykunig.	Das puech der XXiiij glauben.
Kunig Wundrer.	Das Haspelpuech.
Ternndannck.	Trumpfwappen.
Freydalb.	Erenport.
Geyaidtpuech.	Das Grabpuech.
Kuchel puech.	Swartz kunnst puech.
Stalmeister puech.	Zauber puech.
Kellerpuech.	fol. 127a. Cronick.
Puelpuech.	Der kaiserpuech.
Puch der lust Gärten vnd	Oesterreich puech.
der Siben Ruem gärten.	Heiligen kallennder.
Vischerey Puech.	Gestäch puech.
fol. 126b. Haushalterey puech.	Der Fürstenpuech.
Musika puech.	Phaben Spiegel.
Artolerey Puech.	Der Newen Kunstpuech.
New Pett puech.	fol. 127b. ...

Dort stand es nach den großen biographischen Werken wie dem *Weißkunig*, *Theuerdank* oder *Freidal* an der Schwelle von den Hofökonomie-Werken zu den Artes-Werken und war zwischen Jagdbuch, Gartenbuch, Hofhalterebuch und Artillerie, Wappenkunde etc. angesiedelt. Leider blieb auch die Idee einer expliziten maximilianischen *Musica* unrealisiert, dass die Musik zum Gesamtkonzept seiner komplexen deutschen »gedechtnus«-Kultur zählte, ist indes damit dokumentiert.

4 Zit. nach Theodor Gottlieb, *Die Ambraser Handschriften. Beitrag zur Geschichte der Wiener Hofbibliothek*, Bd. 1: *Büchersammlung Kaiser Maximilians I. Mit einer Einleitung über älteren Bücherbesitz im Hause Habsburg*, Leipzig 1900, Reprint Amsterdam 1968, S. 63f. (Hervorhebung nicht original.) Die Handschrift mit der alten Signatur Kunsthist. Hofmuseum XX.a.11 befindet sich heute in A–Wn, Ser.n. 2626.

Die Aufwertung der deutschen Sprache in Maximilians Umfeld war keine Selbstverständlichkeit. Die humanistische Fraktion in seinem literarischen und kulturellen Gesichtskreis war zweifellos keine Unterstützung der nationalsprachlichen Intentionen. Konrad Celtis etwa, 1497 von Maximilian an die Wiener Universität berufen, 1501 zum poeta laureatus gekrönt, klagt – seiner Germania-Projekte ungeachtet –, er könne mit seiner Geliebten Ursula nur »Germanis ... carmina verbis« (»nur Gedichte in deutscher Sprache«) austauschen.⁵ Die Wertschätzung für die Muttersprache auch als Vehikel offizieller Kommunikation und Repräsentation muss an anderer Stelle der Hof-Wirklichkeit gesucht werden. Nachdem Paul Hofhaimer 1515 in Wien in den Adelsstand erhoben worden war, galt es ihm als eine besondere Auszeichnung, dass »di kayserliche Majestät ... ytz zu Ynsprugk in ansehung meiner emphanngen ritterlichen eer ... auch mir im Thewtsch den titel geben [hat], das man mir schreyben und mich nennen sol her Paulsen Hof(haymer) kayserlicher Majestät obristen Organisten«.⁶

Andererseits gehört es zur spezifischen kulturpolitischen Konstellation im Leben Maximilians, dass die Auseinandersetzung (auch identifikatorische Auseinandersetzung) mit anderen kulturellen (auch sprachkulturellen) Verhältnissen vielfältig und essentiell war. Dabei brauchen noch nicht einmal alle per Eheschließung in sein Haus eingebrachten »nationes« und »Zungen« – die italienische, die spanische, zuletzt die ungarische Linie – berücksichtigt zu werden. Doch das Französische und das Flämische als Basissprachen Burgunds hatten für Maximilian, seine Lebenswelt und die Lebenspraxis seiner Hofhaltung grundsätzliche Bedeutung, nicht zuletzt als Träger kultureller Werte. Denn was wir durchaus gewohnt sind, als quasi natürliche Bedingung für höfischen Kulturtransfer in der Frühen Neuzeit wahrzunehmen, die Einheiratung und Umsiedlung einer fürstlichen jungen Frau in einen anderen Kulturraum, die dann zur Agentin des ein- oder auch gegenseitigen Transfers werden kann, begegnet uns bei Maximilian in der eher seltenen umgekehrten Richtung. Hier zog ein 18-jähriger Fürst ins Land

- 5 Konrad Celtis, *Quattuor libri amorum secundum quattuor latera Germaniae* (»Amores«, Nürnberg 1502), hrsg. von Felicitas Pindter, Leipzig 1934, S. 64f., zit. nach Günter Hess, *Deutsch-lateinische Narrenzunft. Studien zum Verhältnis von Volkssprache und Latinität in der satirischen Literatur des 16. Jahrhunderts*, München 1971 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 41), S. 36. Siehe auch David Price, »Desiring the Barbarian: Latin, German and Women in the Poetry of Conrad Celtis«, in: *German Quarterly* 65 (1992), S. 159–167.
- 6 Brief aus Augsburg an Joachim Vadian in Wien vom 6. Nov. 1515, zit. nach »Vadianische Briefsammlung I. 1508–1518«, hrsg. von Emil Arbenz, in: Historischer Verein in St. Gallen, *Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte* 24 (1891), Nr. 57, S. 143.

seiner zukünftigen Gattin, um dort, und nicht in seinen eigenen Stammländern, an der Regierung zu partizipieren, sie gegebenenfalls zu übernehmen. Es verwundert kaum, dass es Maximilian ein Anliegen war, diese sensible Situation in einer ganz speziell als Brautwerbungs-Aventiure gefärbten Geschichtserzählung in seiner Autobiographie zu verarbeiten. Wie wichtig ihm die teilhaberische Kompetenz im Französischen war, geht aus seiner Erwähnung im *Weißkunig* hervor, wo er und Maria von Burgund kurz nach der Vermählung in einem Garten sitzend dargestellt werden und das entsprechende Kommentarkapitel lautet: »Wie der jung weyß kunig und die jung kunigin yedes des andern sein sprach lernet«. ⁷ Es war nicht nur die mit persönlichen Gefühlen verbundene Sprache, die er da erwarb, sondern nicht zuletzt die offizielle Sprache des burgundischen Hofes, in der die politischen Transaktionen und Verwaltungsgeschäfte in den frankophonen wie gleichermaßen in den flämischsprachigen Regionen erfolgten: »Nun erfordert die groß notturft, das der jung weiß kunig seiner gemahel sprach, nemlichen die burgundische [sic] sprach, pald lernet, damit er seiner gemahel land desterpaß regiren mocht ... und aus sölicher ursach het der jung kunig zu seiner gemahl sprach sondern vleiss und lernet dieselb sprach in kurzer zeit und kunt dieselb sprach als wol reden, versteen und schreiben, als were er ain geborner von derselben sprach gewest.« ⁸

Auch als Maximilian ab 1490 einen vor-neuzeitlichen Wanderhof größtenteils auf deutschsprachigem Boden mit residenzhaften Hauptstationen in Innsbruck, Augsburg sowie Wien unterhielt und Deutsch die Umgangssprache bei Hofe war, blieb Französisch für Maximilian das Mittel für die Kommunikation mit seinen Kindern, insbesondere mit seiner am französischen Königshof erzogenen Tochter Margarete, wie es der umfangreiche Briefwechsel bezeugt. ⁹ Flämisch bzw. genauer: Brabantisch ¹⁰ sprach Margarete eher schlecht, ¹¹ obwohl sie von zahlreichen Muttersprachlern

7 *Kaiser Maximilians I. Weisskunig*, Faksimile, hrsg. von Heinrich Theodor Musper, Stuttgart 1956, Textbd., S. 245 (Kap. 64): ».... und als sy also ain zeit bey ainander woneten, hueben sy an, ains das ander sein sprach zu lernen«.

8 Ebda.

9 *Correspondance de l'empereur Maximilien Ier et de Marguérite d'Autriche, sa fille, gouvernante des Pays-Bas de 1507 à 1519*, hrsg. von André Joseph Ghislain Le Glay, Paris 1839.

10 Die heute als Mittelniederländisch bezeichnete Sprachstufe differenziert sich vor allem in die drei Dialektregionen des Flämischen (Gent, Brügge), Brabantischen (’s-Hertogenbosch, Antwerpen, Mecheln, Brüssel) und Limburgischen (Maastricht, Limburg).

11 Martin Picker, *The Chanson Albums of Marguerite of Austria. MSS 228 and 11239 of the Bibliothèque Royale de Belgique, Brussels. A critical edition and commentary*, Berkeley 1965, S. 13, nach Eleonor E. Tremayne, *The First Governess of the Netherlands: Margaret of Austria*, New York 1908, S. 125.

umgeben war. Maximilian hingegen hatte es in seiner burgundischen Zeit intensiv erlernt, wie wiederum aus dem *Weißkunig* hervorgeht. Zur Illustration seiner polyglotten Fähigkeiten, die ihn befähigten, mit seinen Soldaten in sieben Sprachen zu kommunizieren (Kap. 69), gab es zwar auch jeweils Kapitelchen, die davon handeln, »Wie der jung weyß kunig englisch«, »hispanisch« und »welsch lernet« (Kap. 66–68), doch sie laufen jeweils nur darauf hinaus, dass er diese Sprachen gut verstand und schrieb. Aber Kapitel 65 handelt ausführlich vom Erlernen der »flemisch sprach« in der anhaltenden Unterredung mit einer alten Fürstin. Er lernte sie von ihr »mit sonderm vleiss, dann wann der jung weiß kunig mit ir redet, het sy sonder frewd darab, und lernet dieselb sprach, das er die kunt reden wie sein aigne sprach.«¹² Mit welcher Hingabe er sie für sich praktizierte, bekunden die nachgetragenen flämischen Gebete in seinem damals stark benutzten persönlichen Gebetbuch.¹³

›Große Politik‹ ließ sich auf Reichsebene ohne Niederländisch-Kenntnisse nur schwer bewerkstelligen. Matthäus Lang – als einer der Chefdiplomaten Maximilians beispielsweise 1508 maßgeblich am Zustandekommen des Cambraier Damenfriedens beteiligt – hielt sich häufig in Frankreich sowie am habsburgisch-burgundischen Hof auf; auch er war beider Sprachen mächtig.

So enge Beziehungen zwischen Lang und Maximilian bestanden, waren die beiden Staatsmänner durchaus nicht immer eines Sinnes. Ohne dass dies seine prinzipielle Loyalität in Frage gestellt hätte, vertrat Lang nicht nur eine Politik, die auf einen Ausgleich mit der französischen Krone zielte, während Maximilian die Abgrenzung betreiben musste, um ein politisches Gegenbild zur deutschen Nation zu konstruieren;¹⁴ vielmehr stand Lang bereits zu Zeiten, als sich Maximilian von seinem Enkel Karl aufgrund von dessen pro-französischen Tendenzen 1515 entfremdete, auf Seiten des zukünftigen Kaisers.

12 Kaiser Maximilians I. Weisskunig (wie Anm. 7), S. 246.

13 A–Wn, Cod. 1907 (Brügge, ca. 1486/87), siehe *Das ältere Gebetbuch Maximilians I.*, Faksimile, hrsg. von Wolfgang Hilger, Graz 1973 (Codices selecti phototypice impressi, 39), fol. 23^{r-v}, 42^{r-v}, 46^r, 54^{r-v}, 63^v–65^v, 80^v, 81^v, 83^v–87^v.

14 Vgl. C. Hirschi, Wettkampf (wie Anm. 2).

Plus ultra

An der Schnittstelle zwischen Maximilian, Karl und Matthäus Lang sind zwei anonym überlieferte französische Liedkompositionen lokalisierbar, die jeweils mit dem Text »Plus oultre« anheben. Dieses Motto hatte Luigi Marliano, der in Diensten Margaretes, Maximilians und zuletzt Karls stand, für seinen Schützling ersonnen. Am 26. Oktober 1516 wurde es in Sainte-Gudule in Brüssel bei der ersten Versammlung des Ordens vom Goldenen Vlies, die unter Karls Leitung als Ordenssouverän stattfand, feierlich und in musikalischer Umrahmung präsentiert, wie der Brüsseler Rederijker Jan de Baertmaker alias Smeken in seinem narrativen Reimgedicht erwähnt: »Daer na den Datum der feesten melodiues / Ende doen de nieu Deuse ghepresen.«¹⁵ (»Dann war der Zeitpunkt der musikalischen Feiern gekommen, als die neue Devise gewürdigt wurde.«) Nachdem Karl das Motto auf den Segeln des Schiffs, mit dem er im September 1517 nach Spanien aufbrach, hatte anbringen lassen, wurde es dort vier Monate später zu »Plus ultra« latinisiert.¹⁶ In Deutschland übersetzte man den Leitsatz als »Noch Weiter« und nutzte ihn für propagandistische Holzschnitte, die vor allem von Augsburg ihren Ausgang nahmen, um den zukünftigen Kaiser nach seiner Wahl zum römisch-deutschen König am 28. Juni 1519 in deutschen Landen bekannt zu machen (siehe Abbildung 1).¹⁷

Aus der Einrichtung des Rondeautextes geht eindeutig hervor, dass dieser in Karls direktem Umfeld entstanden ist, ob noch zu Lebzeiten Maximilians oder unmittelbar nach seinem Tod im Januar 1519, bleibt ungewiss.

15 Jan Smeken's *Gedicht op de feesten ter eere van het Gulden Vlies te Brussel in 1516*, hrsg. von Gilbert Degroote, Antwerpen 1946, S. 13, Z. 224f. Zuvor waren die musikalischen Voraussetzungen für den Festakt geklärt worden: »Hier na quam de capelle vanden coninck / De heeren de sangers de musichienen« (S. 7, Z. 121f.).

16 Earl Rosenthal, »'Plus ultra', »Non plus ultra«, and the columnar device of Emperor Charles V«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34 (1971), S. 204–228; ders., »The invention of the columnar device of Emperor Charles V at the court of Burgundy in Flanders in 1516«, in: ebd. 36 (1973), S. 198–230.

17 Von drei ganz ähnlichen Druckgraphiken enthalten zwei das eingedeutschte Motto. Vgl. zu Einzelheiten Rainer Wohlfeil, »Grafische Bildnisse Karls V. im Dienste von Darstellung und Propaganda«, in: *Karl V. 1500–1558. Neue Perspektiven seiner Herrschaft in Europa und Übersee*, hrsg. von Alfred Kohler, Barbara Haider und Christine Ottner, Wien 2002 (Zentraleuropa-Studien, 6), S. 21–56, insbes. S. 28–33 und S. 50f., Abbildung 3–5; siehe auch E. Rosenthal, Plus ultra (wie Anm. 16), Tafel 40, Abbildung d und e.



Von gotere gemaden wir Karoll Römischer König zu Hispanien Kastilien Leon Aragon Cailien Granaten Mar ole Navarra Cauarien der Sibien Insiel Marica Bardenen Salicien Valencia Douce Maree Coliden d'orica Theusa lem Oran Malabari In affrica burggen Dalmacien Croacien ca. König Erzhertog zu Osterreich Herzog zu Burgund zu Loerich zu Brabant zu Seck zu Landen zu Bratin zu Lymburg zu Lügelburg Und zu Geldern Landgrawe im Elffis Fürst zu Schwaben Pfälzgr zu habsburg und zu heningaw gefürst Graff zu Burgundi zu Flandern zu Tyroll zu Bathe Ionik Kasselien zu Berg zu Archoys zu Holand zu Seland zu Pbirde zu Ryburg zu Namur vund zu Bfephen Marggrawe tes heyligen Römischen Keyche der Leno vnd zu Burgaw her zu Fryslan auff der windischen margt zu mecheln zu Portenaw vnd zu Salins ic.

Abbildung 1: Karl V., Holzschnitt des Petrarca-Meisters (früher Hans Weiditz zugeschrieben), Einblattdruck, Augsburg 1519 (?), in: Max Geisberg und Walter L. Strauss, The German Single-Leaf Woodcut 1500–1550, Bd. 4, New York 1974, S. 1491, Nr. G.1528

Plus oultre pretens parvenir
Et venir ou mon eur tiendra
Mon cueur son propos maintiendra
Adviengne ce q[u]’en doit venir.
Par vertuz Je voeil subvenir
e[n] paix ou guerre Qui vouldra
Plus oultre
Jay empris Mesure tenir
En toute choze quand viendra
Tant vault q[ue] fait [est] mieulx viendra
Pour ung jamais les obtenir
Plus oultre pretens parvenir.

Weit hinaus (über das gewöhnliche Maß) will ich gelangen
und dorthin kommen, wo meine Stunde schlägt.
Mein Herz wird Wort halten,
komme daher, was wolle.

Mit (aller) Kraft will ich dienen
im Frieden wie im Krieg, wer immer (das von mir) wünscht.

Weit hinaus

Ich habe mir vorgenommen, Maß zu halten
in allen Dingen, was immer auch passiert.
Um so mehr gilt die Tat,
auch wenn man (das Ziel) nie erreichen wird.

Weit hinaus will ich kommen.

Nachdem der Refrain Karls Vorsatz thematisiert, wird er in den folgenden Teilen nach Art eines dynastischen Devisen-Stammbaums mit Sprüchen seiner regierenden Vorgänger Charles le Téméraire, Maximilian, Philipp und Margarete verknüpft. In der ersten Halbstrophe erscheint der Wahlspruch Philipps des Schönen *Qui vouldra* (oder *Qui volet*, eigentlich im Sinne von »Wer wollen wird« bzw. »Komm wem gelüftet, ich bin gerüstet«¹⁸), hier allerdings syntaktisch und inhaltlich modifiziert. Der Beginn der zweiten Vollstrophe ist von der antithetischen Kombination der Symbola seiner burgundischen und habsburgischen Ahnen (der wagemutigen Maxime *Je l’ay emprins* im Sinne von »Ich hab’s gewagt«¹⁹ seines Urgroßvaters Karl und dem mäßigen Motto seines Großvaters Maximilian *Tene Mensuram* bzw. *Halt Mas*

18 Max Löbe, *Wahlsprüche. Devisen und Sinnsprüche deutscher Fürstengeschlechter des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Leipzig 1883, S. 126.

19 Aus metrischen Gründen zur Wahrung des achtsilbigen Verses unter Verzicht auf das grammatische Objekt »l’«.

in allen Dingen) beherrscht. Das Ende der Vollstrophe lässt den Anfang von Margaretes zumindest partiell selbstgedichteter Ballade *Pour ung jamais* anklängen, das Pierre de la Rue als dreistimmige Chanson gesetzt hatte.²⁰ Nur als Reminiszenz war am Ende der ersten Strophe die Losung der letzten Gattin Karls des Kühnen, der in Regierungsgeschäften aktiven Margarete von York, aufgeschienen (*Bien en adviegne*, »Möge Gutes davon kommen«).

So sehr der Hang ximilians und seiner Tochter zum Nachzeichnen genealogischer Linien durchscheint, ist es dennoch auffällig, dass Margarete nicht durch ihr Lebensmotto *Fortune infortune fort une*²¹ repräsentiert ist, sondern durch ein Zitat aus ihrer literarischen Aktivität. Das stellte nicht nur eine Verbindung zu ›ihrem‹ Komponisten Rue her, sondern erhielt die Traditionen der musikalisch-poetischen Produktion aufrecht, indem die von an Molinet geübte Praxis der Chansonzitate weitergeführt wird. Molinets Schüler an Lemaire de Belges, Margaretes Hofdichter, rückt so als möglicher Gedichtautor ins Blickfeld. Die Vertrautheit des Verfassers mit der Tradition der Rhétoriciens zeigt sich nicht zuletzt im bewusst ökonomischen Umgang mit homonymen Reimworten. Als wie gewichtig die poetische Anspielung auf Margaretes Vorlage empfunden wurde, geht aus der kompositorischen Umsetzung der Textstelle in der ersten hier zu betrachtenden Vertonung hervor (siehe Notenbeispiel 1).

Die musikalische Passage, in der die Textworte »Pour ung jamais« erklingen, wenn die zweite Vollstrophe gesungen wird (T. 61ff., in Analogie zur Schlusszeile des Refrains), ist von großer Prägnanz. Wie gemeißelt durchschreiten die vier Stimmen in Semibreven, nach Art einer Congeries synkopisch intensiviert, eine nach der anderen jeweils eine vollständige Oktave

20 Mit den Zuweisungen »fraw margrethen lied« im Pernner-Kodex (D–Rp, C 120, S. 84). Ein früheres Gedichtstadium repräsentiert die möglicherweise autographe Version in der ca. 1510–1520 entstandenen Textsammlung B–Br, 10572, fol. 21^v, die neben dem Titel »Chanson faite par semadams« noch ein anderes Incipit (»Cest pour james«), einen kürzeren Text und eher Rondeaustruktur aufweist. Vgl. *Albums poétiques de Marguerite d’Autriche*, hrsg. von Marcel Françon, Cambridge, Mass. 1934, S. 240 und 131.

21 Die lateinische Version »Fortis fortuna infortunat fortiter unam« unter der französischen im Fußsteg der ersten Seite von A–Wn, Cod. 2584 klärt die Deutung der ambivalenten französischen Wortfügung (»Das (mächtige) Schicksal macht eine sehr unglücklich«). Wahrscheinlich wurde das Motto bereits 1504 geprägt, spätestens 1511 erscheint es als Initialzeile eines zweistrophigen Gedichts Julien Fossetiers in seiner *Chronique margaritique* (B–Br, 10509, fol. 12^v), Wiedergabe des Textes in Dagmar Eichberger, *Leben mit Kunst. Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande*, Turnhout 2002 (Burgundica, 5), S. 28. Zum Wiener Manuskript vgl. Mary Beth Winn, »Marguerite of Austria and her ›Complaintes‹«, in: *Les arts profanes du Moyen Age* 7 (1998), S. 152–169.

Ligatur nur in 18810

Text nur in 9814 Plus outre

10 C4-Schlüssel in 18810

pretens parvenir pretens

C4-Schlüssel in 18810

pre- tens parvenir

pre- tens parvenir

pretens parvenir

pretens parvenir

parvenir Et

Et

Et venir ou mon eur tiendra

Et venir ou mon eur tien-

20

venir et venir ou mon eur tien-

venir ou mon eur tiendra

Et venir ou mon eur tien-

dra

Notenbeispiel 1 (Anfang): anonym, »Plus outre pretens parvenir« (nach der Haupt- quelle A–Wn, 9814 und den Nebenquellen D–Mu, 328–331 sowie A–Wn, 18810)

dra et venir †

Et venir †

dra Et venir

Et venir Et

ou mon ou mon eur

ou mon eur

† ou

venir ou mon eur

tiendra mon cœur son propos

tiendra

mon eur tiendra mon cœur son propos main- tien-

tiendra mon cœur son propos maintiendra

C4-Schlüssel in 18810

maintiendra

Mon cœur son propos maintiendra son

dra Mon cœur

mon cœur son propos maintiendra

Notenbeispiel 1 (Fortsetzung)

Habsburgische Kulturpolitik im Spiegel des Liedrepertoires

50 C3-Schlüssel in 18810

Mon coeur son propos maintiendra

propos maintiendra

son propos maintiendra ad- viengne

Adviengne

9814, 329. h

Adviengne ce q[u] en doibt

Adviengne ce q[u] en doibt

ce q[u] en doibt venir

Ligatur in D-Mu

ce q[u] en doibt

60

venir

(nachträglich) nur in 9814

venir Advien- gne ce q[u]

Adviengne ce q[u] en doibt venir ce q[u] en doibt

ve- nir Adviengne ce q[u] en doibt venir ce q[u] en doibt

70

Adviengne ce q[u] en doibt venir

en doibt venir

venir ce q[u] en doibt venir

Ligatur in D-Mu

venir ce q[u] en doibt venir

Notenbeispiel 1 (Ende)

nach unten, Margaretes Maxime der Standhaftigkeit in Trauer in ein musikalisch sprechendes Bild fassend. Es ist kaum daran zu zweifeln, dass dem unbekanntem Komponisten La Rues Chanson »Pour ung jamais« präsent war. Sicher nicht zufällig erscheint die Textanspielung auf Margarete von Österreich an gleicher Position, nämlich in der vierten Zeile des Quatrains, wie die Assonanz an den Spruch, den Margarete von York wählte. Die beiden in Mecheln wohnhaften Fürstinnen waren Karls Taufpatinnen.

Die konstruktive Beziehung der musikalisch realisierten Devisen geht noch weiter. Denn mit dem klanglich hervorgehobenen Verweis auf Margarete wird das Gegenstück zur zuvor erklungenen, nicht minder eindrücklich gestalteten Devise Philipps platziert. Von der Gedichtposition her ist der Text »Qui voudra« auf dieselbe Musik wie »eur tiendra« vorzutragen. Das aber ist nicht nur beim ersten Mal als Fauxbourdon gestaltet (T. 24f., vorbereitet durch die Sextparallelen in T. 18f.), sondern bildet beim zweiten Mal das Ende der langgezogenen, ergreifenden Sequenz, die nach einem spannungsvollen Aufstieg ab T. 26 – den Tonraum von *d* bis *a'* mit einem aufwärts gerichteten Quintgang-Soggetto durchmessend – in T. 36–38 ihren Zielpunkt erreicht. Ist das Geschwisterpaar Philipp und Margarete, das immerhin durch seine beiden spanischen Heiraten die dynastische Voraussetzung für Karls »weltumspannende« Ambitionen schuf, somit jeweils mit weit ausgreifenden kompositorischen Gesten assoziiert, zeichnet sich der Abschnitt, auf den in der Gegenstrophe der Text »Mesure tenir En toute choze« und somit Maximilians Sinnspruch gesungen wird (»... parvenir pretens et venir ou mon ...«, T. 6ff.), gerade durch eine in allen Parametern »gemäßigte« Physiognomie aus.

Die Rondeaustruktur zeichnet beziehungsreich vor, dass jeder Leitsatz der Ahnen zu Karls Motto zurückführt. Ganz im Sinne des *Plus ultra* wird im Rahmen der Anfangstakte eine für den ersten Modus zwar traditionskonform konstitutive, aber dennoch hörpsychologisch als Weitung des Tonraums wirksame Septime exponiert, zumal sie schon bald zur ähnlich fungierenden Oktave weitergeführt wird, bevor die sichere Quinte das Soggetto abrundet. Diese Motivgestalt formuliert völlig konzis und »mottohaft« innerhalb der ersten acht Takte musikalisch eine perfekte Synthese aus beherrzter Expansion und maßvoller Beschränkung, die in der ersten Zeile der Gegenstrophe dann die gegensätzlichen Prinzipien des Burgunders Charles le Téméraire und des Habsburgers Maximilian tragen wird (»Jay empris Mesure tenir«). Das mag als politische Vision des Dichters und des Komponisten verstanden werden, die dem angehenden Herrscher die doppelte Tugend des Wagemuts in Schranken ins Stammbuch geschrieben haben.

Das Format dieser »Staatsverlautbarung« ist zwar ein intimes. Es handelt sich noch nicht einmal um eine Motette, sondern lediglich um eine kleine Chanson, und doch stellt sie den im Hause Habsburg bis dahin und auch später verbreiteten worttextlichen und visuellen Kunstmedien, mit denen dynastisch-genealogische Ansprüche geltend gemacht werden,²² das akustische Medium an die Seite.

Neben dem Liedzitat »Pour ung jamais« verweist auch die Quellen-situation deutlich auf eine Provenienz vom Brüsseler bzw. Mechelner Hof. Dies bezieht sich zumindest auf den Text. Drei der wohl mindestens sechs ehemals existenten Versionen haben sich erhalten. Zwei der chronologisch spätesten Sätze dokumentieren Karls offenbar länger währende Ästimation der musikalischen Umsetzung seines Mottos. Dabei handelt es sich zum einen um eine Komposition des spätestens 1526 in Karls *Capilla flamenca* aufgenommenen und zahlreiche Reisen mit unternehmenden Komponisten Nicolas Gombert. Dessen Chanson »Plus oultre« ist allerdings als offenbar fünfstimmiger Vokalsatz verschollen und nur noch in einer 1552 gedruckten Fassung für Lautenduett erhalten.²³ Zum anderen bezeugt der Brief eines Sängers, dass Costanzo Festa als Mitglied der päpstlichen Kapelle 1536 einen entsprechenden lateinischen Text als Motette setzte, als der Kaiser mit seiner Kapelle in Rom weilte.²⁴ Dieser Transfer auf vielleicht privatmusikalischer Stufe ist umso bemerkenswerter, als die Begegnung der beiden musikalischen Institutionen auf offizieller Ebene »offensichtlich zu keinerlei Repertoireaustausch führte.«²⁵

22 Vgl. D. Eichberger, *Leben*, ebda., insbes. Kap. I.1: »Heraldische Zeichensprache«, S. 22–28, und Kap. III: »Kunst im Dienste dynastischer Interessen«, S. 143–166, sowie Larry Silver, *Marketing Maximilian. The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*, Princeton 2008, insbes. Kap. 2: »Family Ties: Genealogy as Ideology for Emperor Maximilian I«, S. 41–76.

23 *Hortus Musarum in quo tanquam flosculi quidam selectissimorum carminum collecti sunt*, Löwen: Pierre Phalèse 1552 (RISM 1552²⁹, Brown 1552₁₁), Reprint Brüssel 1974, Tl. 2, Nr. 94; Übertragung abgedruckt in: René Bernard Lenaerts, *Die Kunst der Niederländer*, Köln 1962 (Das Musikwerk, 22), S. 75f.

24 Antonio Cappello (Rom) an Herzog Ercole II. d'Este (Ferrara), 25. April 1536: »M[esser] Costa[n]tio Festa, compositore et cantore qui della cappella, S[anti]ta di N[ostro] S[ignore] à questi giorni passati compose à sua M[aesta] un mottetto sopra q[ue]l suo motto di plus ultra.« (Modena, Archivio di Stato, Archivio per Materia, Musica e Musicisti, Busta 2; zit. nach Lewis Lockwood, »Music and Religion in the High Renaissance and the Reformation«, in: *The Pursuit of Holiness in Late Medieval and Renaissance Religion*, hrsg. von Charles Trinkaus, Leiden 1974 [Studies in Medieval and Reformation Thought, 10], S. 496–502: 498f.).

25 Klaus Pietschmann, *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform. Die päpstliche Kapelle und ihr Repertoire unter Papst Paul III. (1534–1549)*, Città del Vaticano 2007 (Capellae Apostolicae Sixtinaeque collectanea acta monumenta, 11), S. 242.

Daneben gibt es aus dem deutschen Repertoirebereich zwei Hinweise auf mehrstimmige Vertonungen, die allerdings nicht näher zu identifizieren sind. Das 1544 angefertigte umfangreiche Musikalieninventar der Neuburger Kapelle von Pfalzgraf Ottheinrich weist zwei diesbezügliche Einträge auf: im zweiten Teil unter Motetten vornehmlich aus der Feder Josquins ein »plus ultra. 6 uocum« (fol. 63^v) und im vierten Teil, der Lieder überwiegend Ludwig Senffs und des Hauskomponisten Gregor Peschin sowie eine Handvoll Chansons verzeichnet, ein »plus Oultre. 5. uocum« (fol. 127^r).²⁶ Immerhin war Peschin vor seiner Anstellung bei Ottheinrich in den Jahren 1527 bis 1539 Mitglied der fürsterzbischöflichen Hofkapelle Matthäus Langs in Salzburg; darauf könnte seine Kenntnis des Textes samt musikalischer Realisierungen zurückgehen. Um was es sich auch immer bei diesen beiden Werken handelt und von wem sie stammen, beleuchten sie ein anhaltendes Interesse an der Vertonung von Karls Devise, speziell wohl in Langs Umgebung.

Auf jeden Fall älter als Gomberts Satz dürfte die in Notenbeispiel 1 wiedergegebene, mit allergrößter Wahrscheinlichkeit aus Margaretes Komponistenumfeld herrührende Vertonung sein. Die älteste Überlieferung dieses Satzes – zugleich die einzige Quelle, die den Text wiedergibt – bildet das Motetten-Konvolut A–Wn, Cod. 9814 (fol. 132–152) aus dem Skriptorium Petrus Alamires am habsburgisch-burgundischen Hof.²⁷ Der Musiker, Schreiber und Diplomat Alamire, der auch während Karls iberischer Aufenthalte in seinen Diensten und in Margaretes Radius blieb, war von der Regentin 1519 in politischer Mission im Zusammenhang mit dem Wahlkampf vor Karls Königswahl unter anderem nach Augsburg zur Unterstützerpartei der Fugger geschickt worden. Dass eine unverhohlenen politisch intendierte Chanson Bestandteil der ungewöhnlichen, in ihrer Bestimmung unklaren 21 losen Stimmbblätter ist, die sich mit anderen, gebundenen Alamire-Musikalien im Besitz Raymund Fuggers befanden, kann innerhalb dieser Konstellation nicht ernstlich befremden. Viel wahrscheinlicher als eine eher schwer vorstellbare Sendung von wenigen separaten Aufführungsmaterialien aus Mecheln nach Augsburg ist das Szenario, dass diese bei Alamires Besuch der Handelsfamilie

26 Jutta Lambrecht, *Das ›Heidelberger Kapellinventar‹ von 1544 (Codex Pal. Germ. 318). Edition und Kommentar*, Heidelberg 1987 (Heidelberger Bibliotheksschriften, 26), Bd. 1, S. 162 und 289.

27 Siehe die Beschreibung in *The Treasury of Petrus Alamire. Music and Art in Flemish Court Manuscripts 1500–1535*, hrsg. von Herbert Kellmann, Löwen 1999, S. 146. Die Chanson befindet sich auf den Seiten fol. 144^r, 145^r, 146^{r-v} und 147^r.

als Musizierunterlagen gebraucht wurden. Was liegt näher als eine (auch) klingende Werbekampagne für den neuen Herrscher im Hause Fugger?

Dass die Mechelner Komposition, die mit ihrem dichtgefügteten Gesamtstimmumfang von *c* bis *a'* für einen Vortrag in rein männlicher Runde prädestiniert scheint, in der Stadt auch weiterhin Bedeutung behielt – 1526 sollte Kaiser Karl V. Raymund Fugger zum Kaiserlichen Rat ernennen – geht aus den beiden Konkordanzquellen hervor. Das betreffende »Plus outre« erscheint, indes nur mit Textmarken, zwei weitere Male in den beiden weltlichen Stimmbuchsätzen D–Mu, 328–331, und A–Wn, 18810, die »der Herren fugger organist« Bernhart Rem in den 1520er Jahren und durchaus inspiriert von den Layout-Gepflogenheiten Alamires anfertigte.²⁸

Eine dritte erhaltene Vertonung findet sich im zweiten Teil des Kodex Pernner (D–Rp, C 120), einer handschriftlichen Sammlung, die nach Rainer Birkendorfs plausibler Herleitung²⁹ 1520/21 in Augsburg hergestellt wurde, nachdem der erste Teil bereits 1518/19 als musikalische Materialsammlung für die kaiserliche Kapelle entstanden war. Der jüngere Teil weist nach einer Reihe von Motetten als erstes volkssprachliches Stück auf S. 198f. eine textlose Chanson mit der programmatischen Textmarke »Plus aultre« auf (siehe Notenbeispiel 2). Es ist eher unwahrscheinlich, dass dieses Textincipit auf den Beginn einer Chanson verweist, bei der es um etwas »ganz anderes« ging; viel eher handelt es sich um eine Verballhornung von »Plus outre«, ein Vortrag, der im deutschen Sprachgebiet viele Parallelen kennt. Den Rondeautext aus A–Wn, Cod. 9814 zu unterlegen, ist nicht völlig unmöglich, aber mit Ungereimtheiten verbunden, weswegen im Notenbeispiel nur Vorschläge angebracht sind, in welchen Kompositionsabschnitten welche Texteinheiten in Übereinstimmung mit der Rondeauforn vorkommen könnten. So passt die mehrfache thematische und kadenzelle Unterteilung des ersten

28 A–Wn, 18810, Faksimile, hrsg. von Matthias Schneider, Peer 1987, D: fol. 19^{r-v}, Ct: 16^{r-v}, T: 16^v–17^r, B: 17^{r-v}; D–Mu, 328 (T): 113^v–114^v, D (329): 62^r–63^r, A (330): 38^r–39^r, B (331): 51^v–52^r. Zur Identifizierung Rems als Schreiber der beiden Handschriften siehe Joshua Rifkin, »Jean Michel and ›Lucas Wagenrieder‹. Some New Findings«, in: *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 55 (1995), S. 113–152, und David Fallows, »The Copyist Formerly Known as Wagenrieder: Bernhart Rem and his Circle«, in: *Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext. Bericht über das internationale Symposium ... München ... 2004*, hrsg. von Theodor Göllner, Bernhold Schmid und Severin Putz, München 2006 (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, N.F. 128), S. 212–223.

29 Rainer Birkendorf, *Der Codex Pernner. Quellenkundliche Studien zu einer Musikhandschrift des frühen 16. Jahrhunderts* (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Sammlung Proske, Ms. C 120), 3 Bde., Augsburg 1994 (Collectanea musicologica, 6).

Plus oultre pretens parvenir

Et venir ou mon eur tien d'ra

Notenbeispiel 2 (Anfang): anonym, »Plus aultre« (nach Kodex Pernner, D-Rp C 120)

37

46

Mon cuer son propoz mainiendra

Mon cuer son propoz mainiendra

55

Mon cuer son propoz mainiendra

Mon cuer son propoz mainiendra

64

Adviengne ce qu'en doits veuir

Adviengne ce qu'en doits veuir

Adviengne

Adviengne

Notenbeispiel 2 (Fortsetzung)

73

ce qu'en doibt venir

ce qu'en doibt venir

82

97

Purke erglantz

Notenbeispiel 2 (Ende)

Abschnitts (bis T. 11/12, 16/17, 32) zwar zur Gewichtigkeit der Devisenaussage, stört aber die Chansonproportionen; die Gedrängtheit der Soggetti in T. 32–49 korrespondiert nur leidlich mit den acht Silben des zweiten Verses, und die letzte Zeile kann selbst am Ende nur um den Preis unterlegt werden, dass die burgundische Formel $\circ \cdot \bullet \bullet \bullet$ auseinandergerissen wird. Bereits Honey Meconi vermutete, als sie Birkendorfs Spekulation, es könne sich um ein Werk Pierre de la Rues handeln,³⁰ aus personalstilistischen

30 R. Birkendorf, ebda., Bd. 1, S. 74, 152, 162, 177, 232f., 244 und insbes. S. 233, Bd. 3, S. 89.

Gründen zurückwies, eine textlose Komposition dahinter.³¹ Die motettischen Dimensionen, die Binnenbicinien und die prominente, wenngleich eher locker praktizierte Sequenzkanonik deuten auf einen Komponisten, der sich an Sätzen Josquins schulte, obwohl manche kontrapunktische Härte auffällt. Nicht zufällig scheint die Gestaltung der zweiten Textzeile in gewissem Sinne analog zu der oben besprochenen Vertonung zu sein. Auch hier schraubt sich ein Motiv sequenzierend und imitativ nach oben. Desgleichen mag der andere Satz für die Wahl des untransponierten d-dorischen Modus vorbildhaft gewirkt haben.

Die Bedeutung der Fugger für die Wahlen von Habsburgischen Kaisern ist wohl bekannt, auch Karls Wahl 1519 ist engstens mit dieser Familie verknüpft. Dass sich ›seine‹ Chanson ausschließlich in Quellen findet, die (wie Wien 9814, Wien 18810 und München 328–331) in unmittelbarer Verbindung zu den Fuggern stehen, belegt die Loyalität – nun die Loyalität zum neuen Kaiser. Doch auch der Kodex Pernner stellt in seinem zweiten Teil eine Reaktion auf diese Atmosphäre dar. Dass er noch immer in einem Zusammenhang mit der maximilianischen Hofmusik steht, geht aus der kodikologischen Kombination mit dem ersten Teil hervor, der für die zwischen Innsbruck und Augsburg pendelnde Kapelle geschrieben worden war und den Stand von 1518 dokumentiert.

In wem der spiritus rector des zweiten Teils des Kodex zu suchen ist, kann nur in Form verschiedener Hypothesen angegangen werden. In Frage kommt Kardinal Matthäus Lang, dessen persönliche Musikliebe bekannt ist³² und der vor Karls Wahl als Leiter der fürstlich-habsburgischen Wahlkommission von Frühjahr bis Anfang Juni 1519 in Augsburg weilte, als er von seiner Nachfolge als Fürsterzbischof von Salzburg erfuhr. Die ungewohnt prächtige Hofhaltung mit eigener Kapelle, die er dort ein Vierteljahr später installieren sollte, veranlasste ihn gegebenenfalls, die Sammlung im Blick auf diese Zeit mit Material, das aktuell in Augsburg verfügbar war, in Auftrag zu geben.³³ In Frage kommt auch der weitere Umkreis der Familie Fugger, vertreten durch den Organisten der Fuggerkapelle St. Anna im Jahre 1520, Paul Hofhaimer. Als Adressat rückt seine Person deshalb in den Fokus,

31 Honey Meconi, *Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court*, Oxford 2003, S. 164–167.

32 Zu Langs musikalischer Neigung siehe Johann Sallaberger, *Kardinal Matthäus Lang von Willenburg (1468–1540). Staatsmann und Kirchenfürst im Zeitalter von Renaissance, Reformation und Bauernkriegen*, Salzburg 1997, S. 472. Vgl. auch dort S. 176 zu Langs Beziehung zu Raymund Fugger, in dessen Begleitung er bereits 1511 in Mantua war.

33 R. Birkendorf, *Der Codex Pernner* (wie Anm. 29), S. 183.

weil seine Kompositionen im Kodex auffälligerweise ausgespart sind.³⁴ Aber mit Hofhaimer kommen im Grunde auch die anderen Mitglieder der ehemaligen maximilianischen Kapelle, unter ihnen Ludwig Senfl, als Kandidaten in Frage. Sie hielten sich nach dem Tod des Kaisers und gerade in der kritischen Zeit, in der sich die Nachfolge entschied, größtenteils in Augsburg auf, nicht zuletzt in der Hoffnung, von Karl in dessen Kapelle übernommen zu werden.

Es ist gut denkbar, dass in dieser Situation, als im Frühsommer 1519 in Augsburg Karls Wahl vorangetrieben wurde, Flugblätter wie das in Abbildung 1 wiedergegebene kursierten und das eventuell von Alamire mitgebrachte französische »Plus outre« in pro-karolischen Kreisen erklang, vor Ort zur gleichsam offiziellen burgundischen Version eine deutsche Variante geschaffen wurde. Sie wäre dann ein bemerkenswertes Zeugnis positiver konkurrierender musikalischer Loyalitätspraxis. Politische Lieder in Vernakularsprachen erfüllen nämlich im Vergleich zum eher repräsentativen Habitus einer lateinischen Staatsmotette – auch wenn diese im inoffiziellen Rahmen erklingt – eine wichtige Funktion: Sie verknüpfen die diskursive Botschaft mit einer emotionalen Vertiefung in privater Sphäre, sie verankern im Lied subjektiv, was in der Motette objektiv zur Schau getragen wird.

›Wanderlieder‹

Aufschlussreich ist es ferner, die Repertoire-Konzepte des ersten (spät-maximilianischen) und des zweiten (nach-maximilianischen, quasi karolischen) Teils des Pernner-Kodex zu kontrastieren. Eine statistische Betrachtung mag zur Veranschaulichung genügen: Die ersten rund 170 Seiten enthalten acht Chansons, die ebenfalls rund 170 Seiten des zweiten Teils hingegen 25. Diese bilden nun aber ein auffällig ›museales‹ Korpus. Sofern der Kodex in der zweiten Jahreshälfte von 1521 angelegt wurde, war kein einziger der Komponisten noch am Leben, vielmehr waren sie unlängst, vor Jahren oder bereits um die Jahrhundertwende verstorben (Josquin Desprez 1521, La Rue 1518, Loyset Compère 1518, Heinrich Isaac 1517, Antoine Brumel nach 1515, Johannes Prioris um 1514, Johannes Ghiselin zwischen 1507 und 1511, Alexander Agricola 1506, Jacob Obrecht 1505, Matthaeus Pipelare nach 1500, Philippe Basiron 1491).³⁵ Innerhalb eines solchen

34 R. Birkendorf, Art. »Pernner-Codex«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausg., Sachteil, Bd. 7, Kassel und Stuttgart 1997, Sp. 1544f.: 1545.

35 Im Vergleich dazu waren die wenigen Namen von Chanson-Komponisten des ersten Teil 1518 noch nicht mit Toten zu identifizieren (La Rue, Josquin, Ninot le Petit, Leo X.).

›Friedhofs‹ verwundert es nicht, dass nicht nur überhaupt ältere Kompositionen vertreten sind, sondern in besonderem Maße solche einer vergangenen Musikvorstellung: zahlreiche Repräsentanten des Prinzips, das wir heute »Art-song reworking« nennen (›Fortuna desperata«, »J'ay pris amours«, allein eine sechsfache Folge mit Vertretern der »Fors seulement«-Familie), und in diesem Umfeld eben auch Trauben jener einst omnipräsenten flämischen Lieder, die durch ganz Europa wanderten: »Ein vroulic wesen« und »In mijnen sin«. Hier wird ganz offensichtlich einer vergangenen Musikart ein Denkmal gesetzt (obwohl das äußerliche Erscheinungsbild des Kodex kaum zum Monument taugt) oder es wird eine Musikpraxis nachgeholt, die – aus welchen Gründen, sei zurückgestellt – bislang unterbelichtet war.

Während der Pernner-Kodex auf eine bewusste Platzierung bestimmter Chansons und niederländischer Lieder schließen lässt, folgen die von Bernhart Rem in den 1520er Jahren angefertigten Liedsammlungen (D–Mu, 328–331 und A–Wn, 18810) einer anderen Intention, die von Programmatik weit entfernt ist. Vielmehr stellen sie eine Art Schwamm dar, in dem das weltliche Repertoire, das in Augsburg zu dieser Zeit nicht nur verfügbar, sondern auch verwendbar war,³⁶ aufgesaugt ist – ungefiltert, wertfrei und ohne institutionelle oder identifikatorische Funktion. Das Repertoire dieser zwei Sammlungen speist sich zwar aus pragmatischen Gründen größtenteils aus Beständen der maximilianischen Hofmusik, doch wäre es gefährlich, von diesen beiden Liedsammlungen aus umstandslos Rückschlüsse auf die weltliche Musikpraxis am maximilianischen Hof zu ziehen. Genauer: Die französischen und flämischen Elemente dürften in die nach-maximilianische Zeit und ihr politisches Klima fallen.

Dies soll am Fall einer Liedbearbeitung illustriert werden, die sich in mehreren Etappen vollzog und dabei alle drei Sprachen verkettet (siehe dazu die Übersicht in Tabelle 1 am Ende des Kapitels).

Die hier zu skizzierende Geschichte nimmt ihren dokumentierbaren Ausgangspunkt irgendwann vor 1500 in der Umgebung des französischen Hofes, wo das Singen einstimmiger Chansons quellenmäßig greifbar wird. Im monophonen Chansonier einer laut Besitzvermerk »souverayne dame« findet sich auch die Ballade »En douleur et tristesse« (siehe Notenbeispiel 3).³⁷ Die Kopfzeile formuliert den Dreiklang über *d*³ aus, mit verziertem

36 Zum unfertigen, eher Rohmaterial zum Musizieren enthaltenden Zustand der Quelle D–Mu, 328–331 siehe Honey Meconi, »The Ghost of Perfection. Some Thoughts on the Munich Partbooks«, in: *The Sounds and Sights of Performance in Early Music. Essays in Honour of Timothy McGee*, hrsg. von Maureen Epp und Brian E. Power, Farnham 2009, S. 85–101.

Terzgang auf die cadence féminine des Wortes »tristesse«; der Terzton *f*’ ist zugleich Ziel des Stollens.



Notenbeispiel 3: Anfang der einstimmigen Melodie »En douleur et tristesse« (nach F-Pn, f. fr. 12744)

Auch Margarete von Österreich hatte Zugang zu diesem Lied, das ihr vielleicht noch aus ihrer Erziehungszeit am französischen Königshof bekannt war. In ihrem ersten Chansonnier jedenfalls, der noch vor der und wohl im Hinblick auf ihre Eheschließung mit Philibert von Savoyen 1501 angefertigt wurde, findet es sich, nun bereits in vierstimmiger Bearbeitung (im Folgenden Satz A genannt, siehe Notenbeispiel 4).³⁸ Die polyphone Behandlung transformiert auch die Melodie im Sinne einer spätburgundischen Chanson: rhythmisch aktiviert und den melodischen Bogen stärker wölbend, nicht zuletzt, um den imitativen Satz mit dem Finalisten zu beginnen. Als Indiz nicht irrelevant, verändert sich die Textphonetik: von »en douleur *et* tristesse« zu »en *d*oleur *en* tristesse«.

Nach Margaretes Rückkunft ins zweisprachige Mecheln wurden zwei Neubearbeitungen der Melodie hergestellt: eine dreistimmige Version auf einen niederländischen Text »Ric god wie sal ic claghen«, der im ziemlich paritätisch französische und flämische Lieder mischenden Chansonnier des Hieronymus Lauweryn van Watervliet zu finden ist (im Folgenden Satz B, siehe Notenbeispiel 5),³⁹ und eine fünfstimmige, nach aktueller Manier zwei Stimmen kanonisch führende Fassung des französischen Textes – und zwar Margaretes »En *d*oleur *en* tristesse« – von Noel Bauldeweyn (im Folgenden Satz C, siehe Notenbeispiel 6).

37 F-Pn, f. fr. 12744, fol. 61; Wiedergabe in: M. Picker, *Chanson Albums* (wie Anm. 11), S. 505, und in: Isabel Kraft, *Einstimmigkeit um 1500. Der Chansonnier Paris, BnF ffr. 12744*, Stuttgart 2009 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 64), Begleit-CD, II.A 91.

38 B-Br, 11239, Nr. 21, fol. 29^v–31^r; Faksimile, hrsg. von Martin Picker, Peer 1988, Edition in: M. Picker, *Chanson Albums* (wie Anm. 11), S. 458–460, und in: *Theatrical Chansons of the Fifteenth and Early Sixteenth Century*, hrsg. von Howard Mayer Brown, Cambridge, Mass. 1963, Nr. 18, S. 51–54.

39 GB-Lbl, Add. 35087, Nr. 56, fol. 62^v–64^r; Faksimile, hrsg. von William McMurtry, Peer 1989. Das Manuskript enthält 14 lateinische Motetten (Josquins »Ce pauvre mendiant/ Pauper sum ego« wird nur mit dem lateinischen Text wiedergegeben), 38 französische Chansons, 25 flämische sowie zwei italienische Lieder.

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of four staves each. The first system contains the first two lines of the song, and the second system contains the next two lines. The lyrics are written below the staves. The music is in a major key with a common time signature. The lyrics are: "En doleur en tristesse se languiray je tous jours. Se je pers ma maistresse ma dame par amours. Mamour luy ay donnee James ne loubliray En parle qui en veulle Touiours Je laymeray." The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Notenbeispiel 4: anonym, »En doleur en tristesse«, Anfang (nach B–Br, 11239) = Satz A

En doleur en tristesse
languiray Je toujours
se Je pers ma maistresse
Ma dame par amours.
(Residuum:)

mamour luy ay donnee
James ne loubliray
En parle qui en veulle
Touiours Je laymeray.
(Zwei weitere Strophen folgen.)

Mit Schmerz, voll Traurigkeit
werde ich immer schmachten,
dass ich meine Herrin verliere,
meine Dame aus Liebe.

Meine Liebe habe ich ihr gegeben,
nie werde ich sie vergessen,
rede darüber wer will,
immer werde ich sie lieben.

Notenbeispiel 5: anonym, »Ric god wie sal ic clagen«, Anfang (nach GB–Lbl, Add. 35087) = Satz B

In beiden Sätzen tauchen erstmals die fünf Melodieabschnitte (a–e) auf, die auch in späteren Bearbeitungen zu den konstitutiven Bausteinen gehören, und von denen nur die ersten beiden aus den französischen Vorgängerversionen abgeleitet sind (siehe Notenbeispiel 7).

Wie konkret die beiden Liedsätze B und C mit Margarete verbunden sind, ist nicht zu sagen, doch die biographischen Daten zurren die Bande eng. Lauweryn war Generalschatzmeister der Niederlande, sein Manuskript entstand zwischen 1505 und 1507, 1507 erwarb Maximilian Lauweryns Haus in Mecheln als Wohnsitz für die nun aus Savoyen als Witwe heimkehrende Margarete, Bauldeweyn war 1509 bis 1512 Kapellmeister an der Mechelner Kathedrale. Auch wenn die unmissverständlichste Quelle für Bauldeweyns Autorschaft der späte, unter seinem Namen erfolgende Abdruck in Tielman Susatos sechstem Chansonbuch ist, das 1545 in Antwerpen erschien,⁴⁰ dürfte seine Entstehung auf Mechelner Terrain nicht in Frage stehen, zumal Bauldeweyn selbst eine fünfstimmige *Missa* »*En douleur en tristesse*« schrieb.

Mit der dreistimmigen Bearbeitung gehen entscheidende Veränderungen einher: textlich der Sprachwandel zu einem flämischen Liebesgedicht (praktisch identischen Inhalts),

40 *Le sixiesme livre contenant trente & vne chansons nouvelles a cinq et a six parties*, Antwerpen: T. Susato 1545 (RISM 1545¹⁴), Faksimile Brüssel 1970 (Corpus of Early Music in facsimile, 1.7).

Ric god wie zal ic claghen
 dat heymelic lyden myn
 Myn boel heeft my begheven/verriagen
 sceyden is myn herte pyn
 zo vaer jc over die heyde
 myn hert is my doerwont

Großer Gott, wem soll ichs klagen,
 mein heimliches Leid,
 Meine Geliebte hat mich verlassen,
 die Trennung macht mir große Pein,
 So muss ich herumstreunen,
 Mein Herz ist mir verwundet.

musikalisch die satztechnische Transformation vom Diskant-Kantilenensatz in einen Tenor-Kernweisensatz, dessen Hauptmelodie von einer höheren und einer tieferen Stimme umrankt und zeilenweise vorimitiert wird. Dreistimmigkeit und Transposition nach g-Dorisch sind weniger relevant, wesentlich ist die melodische Umformulierung, bei der ganz besonders der anfängliche Verzicht auf den Terzfall für die (nun in der germanischen Sprachfamilie als klingende Kadenz zu bezeichnende) Beendigung der ersten Textzeile ins Ohr fällt.

Semibrevis, ohne Pause (A-Wn, 18810; D-Mu, 329; Schö-Ap; Newsidler)

Notenbeispiel 6: Noel Bauldeweyn, »En douleur en tristesse« / »Ach gott wem soll ichs klagen«, Anfang (nach A-Wn, Mus. Hs. 18746 und Susato 1545¹⁴) = Satz C

Notenbeispiel 7: Melodiebausteine a–e in der Version von »Ric god wie sal ic clagen«

Es gehört zu den unerwarteten Durchbrechungen angestammter Richtungen des Kulturtransfers, dass Bauldeweys französische Chanson vom flämischen Liedtenor inspiriert ist und dessen thematische Gestalt mit der prägnanten Umformulierung der ersten Phrase, die nun mit einer Tonrepetition auf dem Quintton endet, übernimmt. Diese Überblendung von Gattungsprofilen machte die Melodie in ihren diversen textlichen wie musikalischen Inkarnationen anschlussfähig für eine Rezeption im deutsch-habsburgischen Umfeld.

In der Tat ist Bauldeweys Chanson als frühester Beleg in einem Manuskript greifbar, das über weite Strecken von Petrus Alamire im Jahr 1523 geschrieben wurde (A-Wn, Mus. Hs. 18746). Verstreute Einträge deuten darauf hin, dass es in Margaretes Umfeld, wahrscheinlich von einer ihrer Hofdamen, in Gebrauch genommen wurde.⁴¹ Später sollte es von Raymund Fugger erworben werden und so vorerst nach Augsburg gelangen. Der heute in Wien aufbewahrte Stimmbuchsatz überliefert die Chanson zwar anonym, aber mit der zweifelsfrei Mechelner Provenienz signalisierenden Textmarke »En doleur en tristesse«.⁴²

Dass der pragmatisch vorgehende Bernhart Rem diesen Satz C im zweiten Jahrfünft der 1520er Jahre in seine beiden handschriftlichen Sammlungen aufnahm,⁴³ erstaunt kaum, trug er doch vieles in Augsburg verfügbare aus maximilianischer und nach-maximilianischer Zeit zusammen. Seine Angabe des Komponisten »Noel Balduin« in den Wiener Stimmbüchern entspricht den Tatsachen, allerdings versah er beide Eintragungen nur mit Textmarken, die bezeugen, dass der Tonsatz in Augsburg mit einem anderen Text assoziiert wurde: »Ach got wem soll ichs clagen«. Das aber ist die weitgehend wörtliche Übersetzung der flämischen Verse. Auch kann man davon ausgehen, dass Rem die Noten nicht aus dem Alamire-Manuskript abschrieb, das Raymund Fugger ihm zur Verfügung gestellt hätte, denn er folgt einem konsistent deutschen Überlieferungsstrang, der sich insbesondere durch den daktylischen Beginn (♩ ♪) und den punktierten Rhythmus in Takt 8 der Bassstimme zu erkennen gibt, während die frankoflämische Fassung in allen Stadien ebenso konsequent »auftaktig« beginnt und in der

41 Beispielsweise heißt es auf fol. 52 des Diskant-Stimmbuchs: »Clare van Diest heft hier ghewest«. Zur Person und den Beziehungen der Familie zum Mechelner Hof wie auch zu Details der Handschrift siehe die Angaben von Eric Jas in *The Treasury of Petrus Alamire. Music and Art in Flemish Court Manuscripts 1500–1535*, hrsg. von Herbert Kellman, Gent 1999, S. 161f.

42 Nr. 6, fol. 11^v–12^r (D), 11^v (A), 10^v–11^r (T 1), 11^v–12^r (T 2), 11^r–11^v (B). Das Manuskript weist grundsätzlich keine Autorzuschreibungen und keine Texte auf.

43 A-Wn, 18810 (wie Anm. 28), Nr. 4, und D-Mu, 328–331 (wie Anm. 28), Nr. 69.

achten Mensur die Brevis in gleichmäßige Minimen unterteilt. Eine leicht abweichende Version von Bauldeweyns Chanson war also bereits höchstwahrscheinlich in Augsburg in Umlauf, bevor Raymund Fugger das von Margaretes Hofdame benutzte Manuskript erwarb, ja, wahrscheinlich schon, bevor die Stimmbücher 1523 geschrieben wurden. Denn die Melodie lässt sich in Augsburg – allerdings in anderer polyphoner Einkleidung – schon früher nachweisen. Rem hätte sich beim Abschreiben des Bauldeweynschen Satzes dann angesichts des prägnanten Soggettos daran erinnert und das entsprechende deutsche Textincipit eigenmächtig hinzugesetzt oder die Chanson kursierte in Augsburg, wurde aber nicht mit französischem, sondern deutschem Text gesungen.

Als Belege für die angeregte produktive Auseinandersetzung mit der französischen bzw. flämischen Vorlage in Süddeutschland haben sich drei weitere, jeweils vierstimmige Lieder erhalten, die mit dem Text »Ach Gott wem soll ichs klagen« in Verbindung gebracht wurden und in denen die wandernde Melodie aufscheint. Zwei davon sind erstmals in Lieddrucken von etwa 1535 aus der Frankfurter Offizin Christian Egenolffs greifbar. Die in der Übersicht Satz F genannte ausladende Vertonung mit dekolorierten, aber mehrfach wiederholten und durch weitere Elemente tropierten Melodiebausteinen im Tenor reklamiert eine spätere Handschrift für Matthias Greiter.⁴⁴

Keine zeitgenössische Autorzuschreibung erfuhr die Komposition, die Egenolff in seinen 1535 erschienenen *Reutterliedlin*⁴⁵ wiedergab (siehe Abbildung 2 zu Satz E). Auch die Kernweise dieses Satzes rekurriert auf die flämischen und französischen Melodiekomponenten, aber im Gegensatz zu Greiters Resultat komprimiert sie den Ablauf, und sie weist den Terzfall als Abschluss der ersten Phrase auf, was die Nähe zur ursprünglichen Chanson Bauldeweyns verrät.

44 Ausgabe: Mathias Greiter, *Sämtliche weltliche Lieder zu vier und fünf Stimmen*, hrsg. von Hans-Christian Müller, Wolfenbüttel 1962 (Das Chorwerk, 87), Nr. 7, S. 9–11. Melodiebausteine: a, b, x, b; a, b, x, b; c, c, d, e, e.

45 *Gassenhaverlin und Reutterliedlin. Zu Franckenfurt am Meyn, bei Christian Egenolf 1535. Faksimile-Neuausgabe des ältesten Frankfurter deutschen Liederbuch-Druckes*, hrsg. von Hans Joachim Moser, Augsburg 1927.



Abbildung 2: anonym, »Ach Gott wem sol ichs klagen«, Tenor aus Christian Egenolffs *Reutterliedlin* (Frankfurt a.M. 1535), Nr. 18 = Satz E, in: Gassenhawerlin (wie Anm. 45)

Ein letztes Anzeichen für die Kenntnis der französisch-flämischen Melodie in Augsburg bzw. an Maximilians Hof vermittelt ein kleiner Liedsatz, der in einer Handschrift überliefert ist, die etwa 1518 im Kontext mit dem Augsburger Reichstag in der unmittelbaren Umgebung Ludwig Senffs zusammengestellt wurde: D-Mbs, Mus. ms. 3155. Das Manuskript blieb im Hauptteil ein Torso, wurde aber von Senffs Sänger- und Schreiberkollegen Lucas Wagenrieder – möglicherweise im Zusammenhang mit der Übersiedlung der beiden Musiker von Augsburg an den Münchner Hof im Jahre 1523 – fortgesetzt. Exakt an der Schnittstelle der Handschriftenteile befindet sich das Lied, von dem der Hauptschreiber, eine bisher unidentifizierte Hand, nur die Noten und ein Monogramm »SG« eingetragen hat.⁴⁶ Als Wagenrieder mit seiner Fortsetzung der Sammlung begann, trug er zu diesem letzten bereits vorhandenen Lied einen Text nach:

Ach gott wem soll ich klagen, das heimlich Leydenn mein. Mein bul ist mir verja[get] ach got wo mag er sein, [...]

Zweifellos veranlasste ihn dazu der auffällig gleiche – wenn auch auf einer anderen Tonstufe stehende – Beginn der Melodie im Tenor (siehe Notenbeispiel 8). Schon bald scheint er gemerkt zu haben, dass über die Initialzeile hinaus weder eine Ähnlichkeit besteht noch eine komplette Textzuordnung möglich wäre und hat die Eintragung nach vier Zeilen abgebrochen. (Vielleicht ist ihm sein Irrtum zu Beginn des Abgesangs aufgefallen, da dieser wie ein weiteres musikalisches Zitat, nämlich von »Ich stund an einem Morgen«, wirkt.) Doch das Versehen wäre ihm nicht unterlaufen, wenn das Lied nicht zirkuliert hätte, und zwar mit seinem deutschen Text »Ach Gott, wem soll ich

46 Nr. 79, fol. 85^v (Discantus, Altus, Bassus) und fol. 86^r (Tenor, Text). Die Buchstaben des Monogramms sind ineinander verschlungen, das S steht seitenverkehrt.

klagen«, der übrigens in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in zahlreichen mehr oder weniger voneinander abweichenden Varianten in Umlauf war.⁴⁷

The image displays a musical score for the song 'Ach gott wem sol ich clagen'. It is presented in four systems, each with four staves. The top staff is the vocal line, and the three lower staves represent the instrumental accompaniment. The score is written in a historical notation style, featuring various note values and rests. The first system shows the beginning of the piece, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The second system includes a repeat sign with first and second endings. The third system continues the piece, and the fourth system concludes it with a final cadence. The notation includes various rhythmic values such as minims, crotchets, and quavers, along with rests and accidentals.

Notenbeispiel 8: anonym, »Ach gott wem sol ich clagen« (nach D-Mbs, Mus. ms. 3155) = Satz D

Liefert Wagenrieders Missverständnis im Zusammenhang mit Satz D einen Anhaltspunkt für die Kenntnis des flämisch-französischen Liedes in Augsburg, der von Bernhart Rems beiden Notaten der Bauldeweynschen Chanson mit deutscher Textmarke verstärkt wird, bleibt zuletzt die Fehlschreibung einzubeziehen, die in der Offizin von Peter Schöffler und Mathias

47 Eine mit drei achtzeiligen Strophen sehr umfangreiche Lesart liefert die mutmaßlich aus der Bibliothek Pfalzgraf Ottheinrichs stammende Texthandschrift D-HEu, Cod. pal. germ. 343, fol. 20^v-21^r (?Heidelberg, nach 1547).

Apiarius dazu führte, in den Druck *Fünff vnd sechzig teütscher Lieder* (Straßburg, um 1533 bis 1536) Bauldeweyns Komposition aufzunehmen, sie in allen fünf Stimmbüchern mit dem deutschen Text zu unterlegen, sie nun aber mit der Autorangabe »W. Grefinger« zu versehen.⁴⁸

Dass ausgerechnet Grefinger sinnvollerweise mit einem an Maximilians Hof (und weiterhin in Augsburg) bekannten Satz »Ach Gott wem soll ich klagen« assoziiert wurde, ist plausibel. Denn der universitär gebildete Grefinger gehörte als Organist an St. Stefan in Wien zum (nicht institutionell, aber kulturell) engsten Kreis der Musiker in Maximilians Umfeld. Bereits 1512 war er als Liedkomponist in Augsburg vertreten, wie der Druck Arnts von Aich belegt,⁴⁹ vor allem aber sendet Hofhaimer ihm und Senfl nach seiner Rückkehr aus Wien im Jahr 1515 aus Augsburg Wappen, dazu Grefinger noch ganz besondere, geheime Dinge in einer versiegelten Schachtel.⁵⁰ Dass Grefinger zum maximilianischen Liedrepertoire beigetragen hat, kann als gesichert gelten, dass *er* es war, der die Mechelner Vorlagen in eine sprachlich und satztechnisch deutsche Version brachte, muss zumindest als Option gelten. Man könnte den bei Egenolff wiedergegebenen Satz E darunter vermuten, denn der Frankfurter Drucker ist bekannt dafür, ihm verfügbare ältere Quellen über weite Strecken schlichtweg reproduziert zu haben.

Wenn es sich so abspielte, fand es irgendwann zwischen etwa 1512 und 1518 statt. Das aber war die Zeit, als Maximilians Programm einer reichsdeutschen Nationskultur ihre expansivste Phase durchlief. In diesem kulturellen Klima war es folgerichtig, im ganz wörtlichen Sinn »frankoflämische« Vorgaben deutsch zu akkulturieren, sei es lediglich durch Übersetzung bzw. Kontrafaktur oder sei es darüber hinaus durch eine neue musikalische Bearbeitung der Melodie im Stil eines vierstimmigen deutschen Tenorliedes. Nach dem Tod des Kaisers 1519 entfiel der ideologische Druck, konnten

48 RISM [1536]⁸; Faksimile Stuttgart 2005, Nr. 54.

49 Das Lied »Ich stell leicht ab« in diesem Liederbuch (RISM [1519]⁵), einem 1514/15 hergestellten Kölner Nachdruck eines verschollenen Augsburger Drucks vermutlich Johann Froschauers von ca. 1510–1512, ist wie alle Nummern anonym. Die Attribution ist über die Autornennung »Wolffg. Grefinger« beim entsprechenden Satz in Georg Forsters erstem Liederbuch (*Ein außzug guter alter vnd newer Teütscher liedlein einer rechten teütschen art*, Nürnberg 1539, RISM 1539²⁷, Nr. 18) möglich.

50 Siehe Hofhaimers Brief an Vadian (wie Anm. 6): »Unnd schik euch hyemit in aynem ror verpetschafft ... Dabei ligen zway wappen; das ayn mit dem lateinischen titel wellet dem Ludwico Sennfel geben, das ander mit dem teutschen titel wellet dem Wolfgango organisten geben« (S. 143), [Postscriptum:] »Item in der scatel werd ir auch fynden, das verpetschafft ist; gehört dem Wolfgang, organisten zu Sand Steffan; das wellet ausz ewren aygen handden im selbs antwurten« (S. 144).

sich auch wieder verdeckt flämische und unverdeckt französische Hervorbringungen unter deutsche Liedrepertoire mischen.

Maximilians Haltung zur deutschen Musik im Allgemeinen, zum deutschen Lied im Besonderen, zur Rolle, die es an seinem Hof spielte, ist nur bruchstückhaft dokumentierbar. Kontextfaktoren lassen aber erkennen, dass seine Hofhaltung, die wie alle Wanderhöfe einen hohen Identifikationsbedarf nach innen hatte, stark auf das alltäglich und somit auch musikalisch erklingende Medium der deutschen Sprache baute. Deutlichstes Zeichen dafür ist das schiere Quantum an mehrstimmigen deutschen Liedern, das für die Zeit ab den 1490er Jahren nachweisbar ist und zu großen Teilen quellenmethodisch in seiner Nähe lokalisiert werden kann. Ein solcher ganz signifikanter Produktionszuwachs ist kaum dem Zufall oder den allgemeinen Zeitläuften zuzuschreiben. Vielmehr indiziert es eine gezielte Begünstigung, die den Eindruck einer kulturpolitischen Maßnahme vermittelt. Dass dabei französisches und flämisches Liedgut stark zurückgedrängt wurde, erscheint konsequent. Die wenigen Chansons, die sich in den anderen, in Verbindung mit Maximilians Kapelle stehenden Manuskripten finden, also im ersten Teil des Pernner-Kodex und im Augsburger Manuskript 142a,⁵¹ sind an zwei Händen abzuzählen. Die Augsburger Handschrift verbannt sie sogar in zwei separate Faszikel. Zweifellos kamen die Materialien aus Mecheln, und dass in beiden Fällen Josquins »Plus nulz regretz« darunter ist, dessen von Jean Lemaire de Belges geschaffener Text den 1508 zwischen Margarete und England geschlossenen Vertrag von Calais und damit ein politisches Ereignis feiert, das zur Festigung der habsburgischen Dynastie beitrug, machte die Chanson für Maximilian sicher schmackhaft.

51 D-As, 2°142a, vermutlich aus der maximilianischen Kapelle, ca. 1513/14.

Tabelle 1: Übersicht der Melodien und Liedsätze »En douleur« – »Ric god wie sal« – »Ach Gott wem soll ich klagen«

<i>Sigel</i>	<i>Textumfang</i>	<i>Textierung</i>	<i>Stimmen</i>	<i>Quelle</i>	<i>zur Quelle</i>	<i>Autor- angabe</i>	<i>Länge (Brevis- Mensu- ren)</i>	<i>Nachweis</i>	<i>Ausgaben (Auswahl)</i>
Vor- lage	En douleur et tristesse	3 Strophen zu 8 Versen mit 6/7 Silben	1	F-Pn, f. fr. 12744, fol. 61	frz. Hof, ~1500 (Besitzerin: »souverayne dame«)	-	ll:6 12 (= 24)	• Bonda RGWZ 12 • Kraft 91	• Brown 1963, 54 (3 Textstr.) • Picker 1965, 505 (Musik, 1 Textstr.) • Kraft, CD- ROM, II.A 91 (Musik, 1 Textstr.)
A	En douleur en tristesse	1 Strophe	4	B-Br, 11239, fol. 29'-31'	Savoyen, vor 1501 (Besitzerin: Margarete von Österreich)	-	55	• Bonda RGWZ 41 • Kraft 91.a	• Brown 1963, Nr. 18, 51-53 • Picker 1965, Nr. 21, 458-460
B	[R]c god wie sal ic claghen ()	1 Strophe	3	GB-Lbl, Add. 35087, fol. 62'- 64'	Mccheln, 1505-07 (Besitzer: Hicronymus Lauweryn van Watervliet)	-	48	• Bonda RGWZ 31 • Kraft 91.h	

C	En douleur en tristesse (\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow)	Textmarken	5	A-Wn, 18746, Nr. 6	Brüssel/Mecheln: Alamire, 1523 (Besitzer: Raymund Fugger)	-	44	• Bonda RGWZ 51 • Kraft 91,d	• Monumenta Musicae Belgicae, 9 (1963), Anhang • Brown 1963, Nr. 19, 55-58
	En douleur et tristesse (\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow)	1 Strophe (in T 1)	5 (4 notiert)	<i>Le sixieme livre contenant trent et une chansons</i> , Antwerpen: T. Susato, fol. 6	1545 RISM 1545 ¹⁴	Noel Baulduuyn			
	Ach got wem soll ichs klagen (\downarrow \downarrow \downarrow)	Textmarken		Augsburg: Bernhart Rem					
	Ach Got wem sol ichs klagen (\downarrow \downarrow \downarrow)	1 Strophe	5	<i>Fünff vnd sechzig teütscher Lieder</i> , Straßburg: P. Schöffler & M. Aparius Nr. 54	vor 1527 (Besitzer: Hieronymus Welsler)	-			
			5	A-Wn, 18810, Nr. 4	~1524 (Besitzer: Raymund Fugger)	Noel Balduin			• DTO, 72 (1930), 25f. • Moser 1967, Nr. 54, 163-168

Signel	Textanfäng	Textierung	Stimmen	Quelle	zur Quelle	Autorangabe	Länge (Brevis-Mensuren)	Nachweis	Ausgaben (Auswahl)
D	Ach gott wem soll ich klagen (H oo)	4 Zeilen	4	D-Mbs, Mus. ms. 3155, Nr. 79, fol. 85 ^v -86 ^r	Augsburg/kaiserl. Hof, ~ 1518	»S G«	ll:10 12 (= 32)	• Bonda deest • Kraft deest	
E	Ach Gott wem soll ichs klagen (, o o o, B: o o o)	1 Strophe	4	<i>Reutenliedlin</i> , Frankfurt: Egenolff, Nr. 18 <i>Gassenbauer und Reutenliedlin</i> , Frankfurt Egenolff, Nr. 67	1535 RISM 1535 ¹¹ nach 1544 RISM [c. 1535] ¹³	-	30	• Bonda deest • Kraft 91.g	
F	Ach Gott wem soll ichs klagen (o o o)	1 Strophe	4	[56 Lieder], Frankfurt: Egenolff (T deest), Nr. 17 D-Rp, A.R. 940/41, Nr. 252	?1535 RISM [c. 1535] ¹⁵ ~1555-60	-	50	• Bonda RGWZ 42 • Kraft deest	Chorwerk 87, Nr. 7, 9- 11

Abkürzungen:

- Bonda: Jan Willem Bonda, *De meerstenighe Nederlande liederen van de vijftiende en zestiende eeuw*, Hilversum 1996, Kap. 4: »Liedfamilies«
 Brown 1963: *Theatrical Chansons of the Fifteenth and Early Sixteenth Century*, hrsg. von Howard Mayer Brown, Cambridge, Mass. 1963
 DTO: Denkmäler der Tonkunst in Österreich
 Kraft: Isabel Kraft, *Einsinnigkeit um 1500. Der Chansonier Paris. BnF.f.fr. 12744*, Wiesbaden 2009, 2. Tl.: »Katalog verwandter Überlieferungen«
 Moser 1967: *65 deutsche Lieder für vier- bis fünfstimmigen gemischten Chor a cappella nach dem Liederbuch von Peter Schöffer und Mathias Apiarius (Biener Straßbüch) spätestens 1536*), hrsg. von Hans Joachim Moser, Wiesbaden 1967
 Picker 1965: Martin Picker, *The Chanson Albums of Marguerite of Austria. MSS 228 and 11239 of the Bibliothèque Royale de Belgique, Brussels. A critical edition and commentary*, Berkeley 1965

Augsburger Liederdruck: »Germania sonora«?

Noch spärlicher als in den kapellnahen Manuskripten ist die Ausbeute an nicht-deutschen Liedern in zwei der drei bekannten Augsburger Drucken. Das vermutlich zwischen 1510 und 1512 entstandene, heute verschollene Liederbuch, das Arnt von Aich 1514/15 in Köln nachdrucken sollte (RISM [1519]⁵), weist einen mit Textmarke versehenen Chansonsatz auf (Pipelares ubiquitäres »Fors seulement«) sowie eine deutsche Neutextierung des flämischen »Een vroulic wesen«, das hier zu einem »fröhlichen« Wesen mutiert ist. Dieses ebenfalls weit verbreitete, fast international zu nennende Lied findet dann auch Eingang in Erhart Öglins zweiten Liederdruck von ca. 1513 (RISM [1513]³). Ist diese starke Zurückhaltung bereits bemerkenswert, gilt es die komplette Abstinenz von französischen und flämischen Liedern in derjenigen Quelle zu konstatieren und zu kommentieren, die man mit einiger Glaubhaftigkeit in einen konzeptionellen Zusammenhang mit Maximilians Buchunternehmungen stellen kann: den Musikaliendruck, den Erhart Öglin 1512 in Augsburg publizierte (RISM 1512¹). Ihn im Grad seiner Offizialität in die Nähe der bekannten literarischen und visuellen *gedechtnus*-Projekte zu rücken,⁵² erlauben bereits zwei äußerliche Faktoren. Erstens hat mit Öglin Maximilians – neben Johann Schönsperger einziger – offizieller Hofbuchdrucker die Ausgabe veranstaltet. Zweitens weisen die vier Stimmbücher im Unterschied zu allen anderen Liederbuchdrucken des frühen 16. Jahrhunderts Titelvignetten auf.

Dieser erhöhte illustrative Aufwand erfüllt jedoch nicht nur eine dekorative Funktion; vielmehr bergen die vier Holzschnitte ein chiffriertes ikonographisches Programm, das von Hans Burgkmair gestaltet und mit seiner Initiale »HB« signiert wurde (siehe Abbildung 3), mithin von einem Bildkünstler, der neben Albrecht Dürer und Jörg Breu maßgeblich in die großen maximilianischen Projekte eingebunden war. Spätestens seit Burgkmair 1506/07 nach Celtis' Programm den allegorischen Reichsadler sowie dessen so genanntes *Sterbebild* in Holz geschnitten hatte, war auch er Teil eines verzweigten Netzwerks in Celtis' Fußspuren rühriger humanistischer Freunde, zu dem ebenso

52 Zu neuerdings von der Forschung neben Bild- und Schriftdokumenten auch berücksichtigten architektonischen Zeugnissen, die Maximilians historisch-nationales Kulturmodell repräsentieren, siehe Matthias Müller, »Historienmalerei und Schlossbaukunst als visuelle Medien fürstlicher Erinnerungskultur um 1500«, in: *Mittelalterliche Fürstenhöfe und ihre Erinnerungskulturen*, hrsg. von Carola Fey, Steffen Krieb und Werner Rösener, Göttingen 2007 (Formen der Erinnerung, 27), S. 221–248, insbes. S. 223f.

Konrad Peutinger, Maximilians unentbehrlicher ›Presseattaché‹ und Gründer der *Sodalitas litteraria Augustana*, gehörte. Zum weiteren Kreis rechnete auch Erhart Öglin.⁵³



Abbildung 3: Hans Burgkmairs Titelblatt-Holzschnitte zu den Stimmbüchern in Erhart Öglins erstem Liederbuch (Augsburg 1512), in: Oeglin, Liederbuch (wie Anm. 57)

Burgkmairs Bildgeschichte ist zweigeteilt. Dem Liebes-Topos wird der Kunst-Topos zur Seite gestellt, was einer Konstellation entspricht, die seit Celtis' *Amores* zu den programmatischen Kunstkonzepten des maximilianischen Humanismus zählt, der seinerseits eng mit dem Nationsdiskurs verknüpft ist⁵⁴ und neben den *Amores* auch Celtis' (unvollendet gebliebene)

53 Hans-Peter Künast, »Getruckt zu Augspurg«. *Buchdruck und Buchhandel in Augsburg zwischen 1468 und 1555*, Tübingen 1997 (Studia Augustana, 8), S. 99 und 237.

54 Vgl. die Kapitelüberschrift »Die Widmungsvorrede der *Amores*. Kontexte der Dichtung zwischen Landeskunde und erotischem Weltentwurf«, in: Jörg Robert, *Konrad Celtis und das Projekt der deutschen Dichtung. Studien zur humanistischen Konstitution von Poetik, Philosophie, Nation und Ich*, Tübingen 2003 (Frühe Neuzeit, 76), S. 154.

Germania illustrata hervorbrachte. Zu lesen ist das Bildprogramm in der Reihenfolge der traditionellen musikalischen Stimmbuch-Hierarchie, wie sie auch Öglin im Kolophon vorgibt: »Aus sonderer ku[n]stlicher art/ vnd mit höchstem fleiss seind diß gesangk büecher/ mit Tenor Discant Bass vn[d] Alt Corgiert worden«. Der Gerüstsatz aus Tenor und Diskant steht für die Liebe, verkörpert durch einesteils Venus bzw. Aphrodite, die auf Burgkmairs Darstellung als ›Schaumgeborene‹ und Fruchtbarkeitsallegorese dem Meer entsteigt, und andernteils durch ihren Sohn Amor bzw. Cupido, der in der nächsten Station seine infizierenden Liebespfeile verschießt, während er auf der Weltkugel balanciert, die er damit beherrscht.

Apoll mit seinen Attributen Jagdpfeile, Lorbeerkranz und Leier (bzw. ersatzweise Harfe), die auf die von Amor angezettelte Daphne-Geschichte und die Sublimation der Liebe durch Poesie verweisen, thront auf dem Parnass, der hier auf einen Laubenthron als pastorales Pendant zum herrschaftlichen Thronessel mit Baldachin reduziert ist, und fungiert in der Rolle des Apollon Musagetes als Lehrer der Künste, als Quelle der dichterischen und musischen Inspiration. Die Allegorie hatte spätestens Toposqualität, seit Celtis Maximilian in den Rang eines zweiten Apoll erhoben und ihn zum Musenvater mit nationalem Auftrag ausgerufen hatte: »Musarum pater hic Maximilianus agit / Qui dudum almanas concoepit ferre sub oras / Pegasides nymphas Pieridumque choros.«⁵⁵ (»Hier wirkt Maximilian, der Vater der Musen, der seit einer Weile vorhat, die Pegasusnympfen und die Musenchöre in die deutschen Gegenden zu bringen.«)

Die Funktion des Empfangens und Vermittelns von Denken und Wissen in seiner göttlichsten, künstlerischen Form, die in der Mythologie sowohl den Musen als auch dem antiken Sänger übertragen war, setzt sich im letzten Bild fort, in welchem Apoll das Saiteninstrument weitergibt: sei es an den Musensohn Orpheus, an Homer oder eben an den großen, die Begründung eines Weltreichs besingenden Vergil. In der *Aeneis* stellt sich auch – den Kreis schließend – Venus in den Dienst des Aeneas, der eine historisch-politische Bestimmung innerhalb der Schaffung des augusteischen Weltfriedens hat. In diesem Kontext ist auch der geflügelte Merkur als zentrale allegorische Figur zu verstehen, dem nicht nur musikalische Qualitäten zu eigen sind, weil er den Menschen einst Lyra und Syrinx gebracht hat, auch regelmäßig als Apolls Begleiter auftritt, sondern als Hermes orator in der Emblematis der Renaissance als Symbol der Redegewandtheit und Weisheit gilt, weshalb Burgkmair ihn schon in einem früheren Holzschnitt den Insignien von

55 K. Celtis, *Amores* (wie Anm. 5), S. 154.

Celtis' Wiener *Collegium poetorum* beigesellt hatte. Andererseits steht auch Amor im Ruf, der Vater der Eloquenz zu sein. Und nicht zuletzt gilt der Caduceus, der Merkurstab, seit der Antike als Friedenssymbol, als Zeichen von Concordia und Pax, der sich mit der Lyra als Zeichen der Harmonia verbindet. Liebe, Poesie, Musik, Eintracht, Beredsamkeit und weltpolitischer Friede vereinen sich zu einer ikonographischen Gesamtidée.

Dass dieses Buch auf flämische oder französische ›Kontaminationen‹ verzichtet (nicht aber auf lateinische Bestandteile), verwundert wenig. Mit 42 hochkarätigen Sätzen ist es ein Manifest deutscher Liedkultur, wie sie nicht nur den musikalischen Umgangston am Hof Maximilians wiedergibt, sondern diese Praxis auch auf vergleichbarer Ranghöhe mit anderen Buchprojekten der Welt vor Augen führen konnte. Ob damit das Teil-Projekt »Musika puech« erledigt war, ist schwer zu sagen; es ist zumindest auffällig, dass es im Gedenkbuch von 1513 keinen Plan für ein solches mehr gibt.

Der Ruhm der deutschen Kultur sollte sich auch verbreiten – so wie im Altus-Titelbild Apoll die Leier an den antiken Sänger weitergibt. Vergil kommt in Öglins Musikbuch tatsächlich zu Wort: in der Vertonung der Passage, die den Rumor beschreibt »Fama, malum qua non aliud velocius ullum«⁵⁶ aus der *Aeneis* (IV, 174–177). Dieses als Tonsatz anonyme Carmen latinum, das vorletzte Stück der Drucksammlung, weist insofern eine Eigentümlichkeit auf, als der Bassus die Silbenquantitäten des Versmetrums exakt in Tondauern realisiert.⁵⁷ Das Werk ist dadurch im Kontext der humanistischen Sprachvertonung lokalisierbar, die in Maximilians bzw. in Celtis' Umfeld seit den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts speziell in Form von Odenkompositionen blühte⁵⁸ und zu denen unter anderem Grefinger mit seinen

56 In der Paraphrase Helmuth Ostoffs (»Vergils Aeneis in der Musik von Josquin des Prez bis Orlando di Lasso«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 11, 1954, S. 85–102: 94): »Es ist der Anfang jenes großartig geschauten Bildes der Gottheit Fama, die ›schneller als [sonst] jedes (andere) Übel, ›anfangs klein und scheu, dann riesengroß emporwachsend und das Haupt in den Wolken verbergend den Liebesbund Didos mit Aeneas den lybischen Städten zuraunt.«

57 Erhart Oeglin's *Liederbuch zu vier Stimmen. Augsburg 1512. Neue Partitur-Ausgabe*, hrsg. von Robert Eitner und Julius Joseph Maier, Berlin 1880 (Publikationen Älterer Praktischer und Theoretischer Musikwerke, 9), S. 81–83.

58 Bereits Isaac orientierte sich in seiner Motette »Quis dabit pacem«, die nach der Vermutung von Reinhard Strohm (*The Rise of European Music 1380–1500*, Cambridge 1993, S. 638) vielleicht schon für Herzog Sigismund von Tirol komponiert wurde, an einer silbengemäßen Deklamation. Gründlich wurde die Odenkomposition von Petrus Tritonius auf Anregung seines Lehrers Celtis in Ingolstadt betrieben. Der Notendruck in Öglins Offizin (*Melopoiaie*, Augsburg 1507, RISM 1507¹) stellt dafür nur die erste greifbare Dokumentation dar. Zum Umfeld vgl. Lore Benz, »Celtis, Horaz und die Musik«, in: *Horaz und Celtis*, hrsg. von Ulrike Auhagen, Eckard Lefèvre und Eckart Schäfer, Tübingen 2000, S. 13–24.

1515 gedruckt vorliegenden vierstimmigen Prudentius-Oden Wesentliches beigetragen hat.⁵⁹ Dass sich die motettenartige Vergil-Vertonung deutscher Provenienz auch in Margaretes zweitem Chansonnier findet,⁶⁰ demonstriert die grundsätzlich umkehrbare Transferrichtung. Und dass unterdessen wohl auch angenommen werden kann, dass Josquin, als er dieselbe Textpassage vertonte – auffälligerweise mit dem gleichen Soggetto, aber ohne Silbenquantitäten zu berücksichtigen und als Basis einer imitativen Elaboration – die aus deutschen Landen stammende Vorlage aufgriff (und nicht umgekehrt),⁶¹ scheint die kurzzeitige Wirksamkeit der kulturpolitischen Anstrengungen Maximilians zu bestätigen. Das musste freilich im Medium der lateinischen Sprache geschehen, doch der Vorgang ist flankiert von Maßnahmen, die in besonderer Weise der nationalsprachlichen Musikkultur Entfaltung gewährleistete – nicht aus Gründen einer individuellen Sprachabneigung oder -inkompetenz, sondern aus Überzeugung, wenn nicht Sendungsbewusstsein. Dazu gehört auch die substantielle Transformation von französischen oder flämischen Liedvorlagen in deutsche Liedsätze. Nach Maximilians Tod werden wieder Originale rezipiert (und gegebenenfalls kontrafiziert): Die Anspannung eines in kulturpolitischer Programmatik geführten Diskurses war gewichen.

59 *Aurelii Prudentii Cathemerinon: hoc est: Diurnarum rerum opus varium, et cum linguae elegantia, tum sententiarum gravitate, frequenti lectione dignissimum. Cuius singulis Odis singulas harmonias quatuor vocum, nusquam antea impressas, Hieronymus Vietor Calcographus, singulari diligentia emendatus, in studiosorum communem utilitatem adiecit: componente aliquando eas, Domino Wölfgango Graefinger Pannone, Sacerdote Musices peritissimo. Cum Rudolphi Agricolae Rheti, ad Reuerendum Dominum Sebastianum Sperantium, Decretorum Doctorem et Praepositum Brixiensem, Caesareaeque Maiestatis atque Reuerendissimi Domini Cardinalis Gurcensis a Secretis, Praefatione*, Wien: Hieronymus Vietor 1515. Der Widmungsempfänger Dr. Sebastian Sprenz, Celtis' Nachfolger als Poetikdozent an der Universität Ingolstadt, war zur Zeit des Wiener Fürstenkongresses 1515 ein enger Mitarbeiter von Matthäus Lang.

60 B–Br, 228, Nr. 29, fol. 24^v–25^r; Faksimile, hrsg. von Martin Picker, Peer 1986, Reprint 1997, Edition in: M. Picker, *Chanson Albums* (wie Anm. 11), S. 296–299.

61 Josquin des Prez, *Collected Works (New Josquin Edition)*, Bd. 28: David Fallows, *Secular Works for Four Voices: Critical Commentary*, Utrecht 2005, S. 207. Nicht nur die von Picker bereits konstatierte Metrik ist für Fallows ein Argument für die deutsche Herkunft des anonymen Satzes, sondern auch die charakteristische Verlegung des Cantus firmus in die Bassstimme.