

## Wolfgang Fuhrmann

### »Ave mundi spes Maria«

### Symbolik, Konstruktion und Ausdruck in einer Dedikationsmotette des frühen 16. Jahrhunderts\*

Dedicated, with respect and admiration,  
to Bonnie J. Blackburn on the occasion of her 70<sup>th</sup> birthday.

Die folgenden Ausführungen nehmen ihren Ausgang nicht von Überlegungen zur symbolischen Repräsentationskultur am Hof von Maximilian I., sondern von einer musikalischen Beobachtung. Der Codex Mus. ms. 3154 der Bayerischen Staatsbibliothek in München, geläufig unter der Bezeichnung »Chorbuch des Nikolaus Leopold«, darf seit seiner monumentalen Gesamteedition durch Thomas Noblitt in der Reihe *Das Erbe der deutschen Musik* als eine nicht nur zentrale, sondern auch vorbildlich erschlossene Quelle polyphoner Musik etwa zwischen 1460–1510 gelten.<sup>1</sup> Gerade für die Gattung der Motette, deren Überlieferung in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts oft in frustrierender Weise lückenhaft und zufällig erscheint, bildet der Leopold-Codex, der ein Repertoire nicht nur von großer zeitlicher, sondern auch von großer räumlicher Spannweite umfasst, eine bis heute nicht ausgeschöpfte Fülle an sowohl deutschen als auch internationalen Werken. Dennoch hat sich die wissenschaftliche Beschäftigung damit bislang in Schranken gehalten – und das ist nicht nur eine Folge der einschüchternden Ausstrahlung von Noblitts opus magnum, das vom Wasserzeichen bis zur Konkordanz scheinbar keine philologischen Wünsche offen lässt, sondern

\* Eine frühere Fassung dieser Studie wurde im Juli 2005 unter dem Titel »Ave mundi spes Maria« – Symbolism, Construction, and Expression in a Dedication Motet of the Early Sixteenth Century« bei der Conference for Medieval and Renaissance Music in Tours vorgebracht. Ich danke den Diskussionsteilnehmern in Tours und in Münster für ihre Beiträge. Neben der wie immer freundlichen Hilfsbereitschaft und kenntnisreichen Unterstützung von Bonnie J. Blackburn (Oxford) habe ich für verschiedene Hinweise und andere Hilfestellungen besonders zu danken David Fallows (Manchester), Leofranc Holford-Strevens (Oxford), Andrea Lindmayr-Brandl (Salzburg), Andreas Pfisterer (Regensburg), Klaus Pietschmann (Mainz), Joshua Rifkin (Boston), Thomas Schmidt-Beste (Bangor), Martin Stachelin (Göttingen) und Melanie Wald-Fuhrmann (Zürich).

1 *Der Kodex des Magister Nicolaus Leopold: Staatsbibliothek München Mus. ms. 3154*, hrsg. von Thomas L. Noblitt, Kassel 1987–1996 (*Das Erbe deutscher Musik* 80–83; Abteilung Mittelalter 17–20).

wohl auch der Tatsache zuzuschreiben, dass dieses riesige Corpus von 174 oft umfanglichen Stücken gerade einmal 25 Zuschreibungen aufweist, und sich auch nur vergleichsweise wenig – nämlich weitere 19 – Autorisierungen über Konkordanzen erschließen lassen.

Insgesamt also stammt nur etwa ein Viertel der im Leopold-Codex erhaltenen Werke von namentlich bekannten Komponisten. Vor einer Beschäftigung mit anonymer Musik aber schreckt die Musikforschung, im Banne des gerade in den Jahrzehnten um 1500 immer stärkere kulturelle Gravitationskraft entfaltenden Autorbegriffs, zurück, als wäre die anonyme Überlieferung eines Werks gleichbedeutend mit seiner musikhistorischen Minderwertigkeit. Dabei ist Anonymität eher von Zufälligkeiten der Überlieferungssituation, etwa der Mentalität des (der) Kopisten, abhängig. Die Tatsache, dass sich im Leopold-Chorbuch die mutmaßlich früheste – und anonyme – Überlieferung von Josquins berühmter Motette »Ave Maria ... *virgo serena*«<sup>2</sup> feststellen lässt, zeigt das deutlich. Dieses Stück, das Josquins Autorenstatus wie wenig andere begründete, wurde gerade auch durch den Musikdruck, vor allem durch die (im Text entstellte) Fassung zu Beginn von Ottaviano Petruccis *Motetti A* (1502),<sup>3</sup> zu einem kanonischen Werk. Ja, mit ein wenig Übertreibung darf man sagen, dass wohl sogar Josquin selbst, der musikalische *auctor classicus* des 16. Jahrhunderts, diesen Status in großen Teilen dem Musikdruck verdankt. Das wohl bis in die 1460er Jahre zurückreichende Repertoire des Leopold-Chorbooks konnte von diesem medialen Umbruch nicht profitieren, und auch in seinen spätesten Partien, die bis ins erste Jahrzehnt des 16. Jahrhundert reichen, entstand vieles, gerade dem Heiligen Römischen Reich Entstammendes, abseits der großen Zirkulationsströme, wie sie von Oberitalien oder Frankreich ausgingen, und noch vor dem Beginn des deutschen Musikdrucks. Die weitgehende Anonymität der Werke im Leopold-Codex verdankt sich dieser Situation.

Gerade eine Beschäftigung mit anonymen Werken aber kann ebenso musikalisch lohnend wie historisch aufschlussreich sein. Dies soll im Folgenden am vorletzten Stück des Leopold-Chorbooks demonstriert werden: der Motette »Ave mundi spes Maria«.<sup>4</sup> Diese Motette ist Matthäus Lang (1468 bis

2 Zur Frage, wie früh diese früheste Überlieferung anzusetzen wäre, vergleiche Joshua Rifkins Überlegungen zu einer korrigierten internen Chronologie: Joshua Rifkin, »Munich, Milan, and a Marian Motet: Dating Josquin's *Ave Maria* . . . *virgo serena*«, in: *Journal of the American Musicological Society* 56 (2003), S. 239–350, insbesondere Anm. 129, S. 304.

3 Dazu Bonnie J. Blackburn, »Petrucci's Venetian Editor: Petrus Castellanus and his Musical Garden«, in: *Musica Disciplina* 49 (1995), S. 15–45.

4 D-Mbs, Mus. ms. 3154, fol. 464<sup>v</sup>–468<sup>r</sup> (mit eingefügten Papierstreifen 464bis und 466bis). Edition: Noblitt, *Kodex* (wie Anm. ), Bd. 4, Nr. 173, S. 289–300, und Kommen-

30. März 1540) dediziert, und zwar in seiner Eigenschaft als Bischof von Gurk (in Kärnten), ein Amt, das Lang von 1505 bis 1522 bekleidete. Zumindest wird das im Text des Cantus firmus in der secunda pars des Werks erklärt. Und an diesem Cantus firmus setzte die eingangs erwähnte musikalische Beobachtung an. Abbildung 1 zeigt die beiden Cantus firmi der beiden Abschnitte des Werks, zusammen mit den Hexameter-Kanons für ihre Ausführung.



Abbildung 1: Motette »Ave mundi spes Maria«. Prima pars, Quinta vox. D-Bs Mus.ms. 3154, 464bis. Secunda pars, Quinta vox. D-Bs Mus.ms. 3154, 466bis.

Der hexametrische Kanon für die prima pars lautet:

Grande pedes octo/(gradienti voce) leonum  
 quot caeli zone / tocies cane totque figuris  
 A parhipathemeson / in tritehyperboleon<sup>5</sup>

tar S. 398f. Eine frühere Edition findet sich in *Die Kantorei der Spätgotik, Erste Folge*, hrsg. von Hans Joachim Moser, Berlin 1928, Nr. 3, S. 7–13. Fol. 464–471<sup>v</sup> ist der letzte Faszikel des Manuskripts, in der Hand eines in diesem Codex sonst nicht präsenten Schreibers, das Papier wurde ausweislich der Wasserzeichen in Innsbruck ca. 1509–1511 verwendet. Vgl. Noblitt, *Kodex*, Bd. 4, S. 339 und 356f.

5 D-Mbs, Mus. ms. 3154, fol. 464bis.

Die acht Füße der (logischerweise: zwei) Löwen, die im ersten Teil zu singen sind, erklären sich als die acht Töne der Tonleiter. Diese sollen so oft gesungen, wie es Himmelszonen gibt – laut Isidor von Sevilla sind es derer fünf<sup>6</sup> – und in ebensoviel Figuren – gemeint sind: Maxima, Longa, Brevis, Semibrevis und Minima –, wobei die Skala von »Parhipathemeson« bis »Tritehyperboleon« verläuft, soll heißen: vom tieferen zum höheren F fa ut. Dies alles lässt sich dank der lebenswürdigerweise dem Chorbuch als Zettelchen beigegebenen Auflösungen des Kanons problemlos umsetzen; die einzige unlösbare Schwierigkeit bietet das Wort »Grande« zu Beginn, das keinen Sinn ergibt und wohl eine Textverderbnis ist: Als alternative Lesart könnte man »Grandes« erwägen, aber zum einen erscheint die Information, dass Löwen große Füße haben, nicht gerade zentral, zum zweiten und vor allem passt die Emendation nicht mehr in das metrische Schema, weil dadurch die zweite Silbe verlängert werden müsste. Und die Emendation »Gradere«, die inhaltlich sinnvoll erscheint, ist metrisch ebenfalls illegitim und erscheint überdies durch das »gradienti voce« überflüssig. Möglicherweise steckte hier ursprünglich ein Hinweis auf ein im Kanon nur unzureichend angedeutetes Ausführungsmerkmal des Cantus firmus, nämlich die sukzessive Verkleinerung der Notenwerte in den Skalenaufstiegen, von der Maxima bis zur Minima. Freilich entspricht eine solche sukzessive Verkleinerung von Cantus firmus-Notenwerten ganz der Tradition.

Die eigentlichen Probleme beginnen jedoch mit dem zweiten Cantus firmus für die *secunda pars*.

*Secunda pars:*

A parhyphathemeson / in tritediezeugmenon

Sinecdoche cantat ter / terque silencia ponit

Jn tribus hinc minimis resonabat figuris<sup>7</sup>

6 Isidor von Sevilla, *Etymologiae*, III, 44 (zitiert nach *Isidori Hispalensis episcopi Etymologiarum sive Originum libri XX*, hrsg. von W.[allace] M.[artin] Lindsay, Oxford 1911, s. p.): »Zonae caeli quinque sunt, quarum distinctionibus quaedam partes temperie sua incoluntur, quaedam inmanitate frigoris aut caloris inhabitabiles existunt«.

7 D-Mbs, Mus. ms. 3154, fol. 466bis.

The image shows a page from a medieval manuscript. On the left, there is a large, highly decorated initial letter 'K' that incorporates a coat of arms. To the right of this initial, the musical notation for the Tenor part of the Kyrie is written on four staves. The word 'KIRIE' is printed below the second staff. At the bottom of the page, the words 'Iei son.' are printed below the fourth staff.

Abb. 2: D-Bs Mus.ms. 510, fol. 2<sup>r</sup>. Josquin Desprez, *Missa de beata Maria virgine*, Kyrie, Tenorstimme mit Wappen des Salzburger Erzbischofs Matthäus Lang.

Hier gibt es im Kanon keinen Hinweis auf seine melodische Gestalt – keine Löwenfüße und überhaupt kein Tier hat seinen Auftritt. Nur der Ambitus wird, wieder mit gelehrten griechischen Termini, umschrieben als F fa ut und C ut fa sol. Ansonsten teilt uns der Kanon lakonisch mit, dass die »sinecdoche« drei Mal singt und dreimal schweigt, und bezieht sich auf die »drei kleinsten Figuren«. Gemeint sind wiederum die Notenwerte, von denen diesmal nur Brevis, Semibrevis und Minima, eben die (zumindest nach grammatischer Logik) kleinsten zum Einsatz kommen. Auch hier liegt eine sukzessive Verkleinerung vor: Eine musikalische Tonfolge von 21 Breven wird von 21 Brevis-Pausen abgelöst, dann wird die Tonfolge in 21 Semibreven wiederholt, es folgen 21 Semibrevis-Pausen, und das dritte Mal wiederholt sich dieses Muster auf der Ebene der Minimen. Hier folgt nun auch der Widmungstext: der Tenor lautet »Matheo gurcensi episcopo dedicatum«: »Dediziert dem Matthäus, Bischof von Gurk«.

Nun hat dieser zweite Cantus firmus eine eigenartige, eckige und unbeholfene Tonfolge. Sie erinnert weder an eine Choral-, noch an eine Chanson-, noch überhaupt an eine Melodie. Und wer sie zu singen versucht, wird

rasch merken, dass ihre Tonfolge trotz des eingeschränkten Ambitus eher beliebig zusammengestellt und jedenfalls unsänglich wirkt. Im stilistischen Rahmen der Renaissance-Motette gibt es nur eine einzige Erklärung für eine solch scheinbar sinnlose Tonfolge, und das ist die Möglichkeit, sie aus einem »soggetto cavato delle vocale« abzuleiten, wie Zarlino es nannte. Dies könnte erklären, warum die Melodie im Kanon als »sinecdoche« bezeichnet wird. Synekdoche ist ein rhetorischer Terminus, der einen Gedanken-Tropus bezeichnet, die Art und Weise, einen Gedanken indirekt auszudrücken, beispielsweise durch die Technik der Periphrase – etwa: »Die Berge werfen längere Schatten« statt: »Es ist Abend«<sup>8</sup> – oder durch die Figur des *pars pro toto* oder auch des *totum pro pars*. Und ein solcher *pars pro toto* wird ja durch ein »soggetto cavato delle vocale« ausgedrückt – indem einem Wort, einem Namen, einer Phrase die Vokale entnommen und in Töne übersetzt werden, als indirekter, dunklerer und gelehrterer Weg der Mitteilung.

Allgemein bekannt sind die Fälle, in denen die Vokale einer gegebenen Phrase mit den Vokalen des guidonischen Hexachords, den Solmisationssilben, gleichgesetzt werden, so dass *Hercules dux Ferrarie* sich in *re ut re ut re fa mi re* verwandelt, praktischerweise eine Tonhöhe pro Silbe ergebend. Die Tatsache, dass sich der Cantus firmus der diskutierten Motette ausschließlich im Rahmen der ersten fünf Töne des hexachordum molle bewegte, stützte diesen Verdacht, denn *ut – re – mi – fa – sol* enthält alle fünf Vokale des Alphabets; die sechste Stufe – *la* – ist für den Zweck des »soggetto cavato delle vocale« strikt gesprochen überflüssig.

Aber dies schien nicht die richtige Lösung zu sein, denn gerade die sich in diesem Verfahren automatisch ergebende Gleichzahl von Tönen des Cantus firmus und Silben des Mottos blieb aus: Zu viele, nämlich 21 Töne entsprachen nur 14 Silben. Und nur ein sehr kleiner Teil von ihnen schien wirklich aus den Worten abgeleitet zu sein, nämlich *re mi sol sol*, das sich als »episcopo« lesen ließ (Tabelle 1).

mI	fA	Ut	rE	sOl	Ut	rE	rE	sOl	mI	rE	mI	sOl	sOl	sOl	rE	mI	fA	Ut	Ut	mI
				?																
MA	tH	EO	GU	rC	En	sI	E	-	pI	-	scO	-	pO	dE	dI	cA	tU	m		

Tabelle 1. Der Cantus firmus der *secunda pars* von »Ave mundi spes Maria«: Lösungsversuch als *soggetto cavato delle vocale*.

8 Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1990<sup>3</sup> (1960), § 907, S. 453f.

Handelte es sich möglicherweise um ein Kontrafaktum, vergleichbar den verschiedenen Adaptionen von Josquins *Herkules*-Messe für andere Herrscher im 16. Jahrhundert, die ja auch die ursprüngliche Relation zwischen Text und Cantus firmus notgedrungen zerstörten? Dann wäre die Textzeile mit dem Namen des Widmungsträgers einfach ausgetauscht worden, um Matthäus Lang zu schmeicheln. Ausgehend davon, dass die Dechiffrierung von *re mi sol sol* als »episcopo« korrekt war, könnte man möglicherweise den realen Adressaten herausfinden. Dafür wäre es lediglich notwendig, sämtliche Bischöfe der europäischen Christenheit und ihre Bischofstümer in die Liste der möglichen Kandidaten mit aufzunehmen, mit Namens- und Ortschreibung gemäß der Latinität der Zeit, und das etwa zwischen 1470 – dem stilgeschichtlich wohl frühestmöglichen Zeitpunkt – und 1519, als Matthäus Lang Erzbischof von Salzburg wurde und sich vermutlich in dieser Funktion hätte feiern lassen (obwohl er seinen Bischofssitz in Gurk erst drei Jahre später aufgab), als terminus post quem non.

Nun gab es allein im deutschen Sprachgebiet um 1500 fast 60 Diözesen;<sup>9</sup> in Italien waren es nicht weniger als 291 (mit Sardinien und Sizilien).<sup>10</sup> Nimmt man hinzu, dass viele Bischofsämter innerhalb dieser gut fünfzig Jahre von mehreren Würdenträgern bekleidet wurden, bedenkt man die Vielzahl der möglichen Schreibweisen und Formulierungen, so muss man sagen: Eine solche Untersuchung wäre ein recht beachtliches Vorhaben gewesen. Glücklicherweise stellte sich bald ein Ansatz zur Lösung des Problems ein. Was wäre, wenn der Komponist nicht nur ein »soggetto cavato delle vocale«, sondern auch ein »soggetto cavato degli consonanti« entwickelt hätte? Dann würde die erste Silbe, *mi*, nicht für I stehen, sondern für das M von Mattheo, die zweite, *la*, für A, die dritte, *ut*, für T ... Das Ergebnis dieser Überlegungen zeigt Tabelle 2. Mit einem Mal fügte sich alles ganz wunderbar, und Matthäus Lang kehrte triumphal auf seinen angestammten Platz als der einzige legitime Widmungsträger dieser Motette zurück, mit einer bis in die musikalische Struktur eingearbeiteten Dedikation. Diesem Widmungsträger traute der Komponist der Motette offensichtlich einiges an musikalischem Kunstverstand zu, denn »Ave mundi spes Maria« ist, wie noch gezeigt werden soll, nicht nur in der Konstruktion originell, sondern auch ein raffiniertes Kunstwerk.

9 Vgl. *Professor G. Droysens allgemeiner historischer Handatlas in sechsundneunzig Karten [Kartenmaterial]: mit erläuterndem Text*, ausgeführt von der Geographischen Anstalt von Velhagen & Klasing in Leipzig unter Leitung von Richard Andree, Bielefeld 1886.

10 Vgl. Denys Hay, *The Church in Italy in the Fifteenth Century*, Cambridge 1977 (Birkbeck Lectures 1971), S. 9–20, und Appendix 1, S. 110–122.

Mi fA uT rE sOl | Ut Re rE Sol mI | rE mI Sol sOl sOl | rE mI fA uT Ut Mi  
M A ThE O | gU Rc EnS I | EpI ScO pO | dE dI cA T U M

Tabelle 2: Der Cantus firmus der secunda pars von »Ave mundi spes Maria«:  
Lösung als *soggetto cavato delle vocale e degli consonanti*.

Wer also war Matthäus Lang? Der Name an sich ist gewiss jedem vertraut, der sich mit der Musik im Umfeld Kaiser imilians I. beschäftigt hat. Nichtsdestoweniger stand Matthäus Lang (1468–1540) selbst kaum je im Blickpunkt der musikhistorischen Forschung,<sup>11</sup> eine Situation, die sich erst vor kurzem gebessert hat.<sup>12</sup> Für die folgenden Ausführungen müssen die Person Langs<sup>13</sup> und seine Position in der musikalischen Patronage des 15. und

- 11 Trotz des Überblicks bei Othmar Wessely, Art. »Lang, Matthäus«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel 1951–1986, Bd. 8 (1960), Sp. 180f. In der Neuauflage dieser Enzyklopädie, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel 1994–2008, fehlt ein Eintrag zu Lang.
- 12 Vgl. Andrea Lindmayr-Brandl, »Das Salzburger Musikleben zur Zeit der Renaissance, des Humanismus und der Reformation«, in: *Salzburger Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, hrsg. von Jürg Stenzl, Ernst Hintermaier und Gerhard Walterskirchen, Salzburg 2005, S. 88–120. Vgl. auch Ernst Hintermaier, »Musik – Musiker – Musikpflege«, in: *Geschichte Salzburgs. Stadt und Land*, Band II: *Neuzeit und Zeitgeschichte/Teil 3*, hrsg. von Heinz Dopsch und Hans Spatenegger, Salzburg 1991, 1619–1706: S. 1620–1626 (Anmerkungen und Literatur in: Teil 5: *Literatur – Anmerkungen – Register*, Salzburg 1991, 3403–3417), sowie Ernst Hintermaier, »Erzbischof Matthäus Lang. Ein Mäzen der Musik im Dienste Kaiser Maximilians I.«, in: *Salzburg zur Zeit des Paracelsus. Musiker – Gelehrte – Kirchenfürsten. Musiker · Gelehrte · Kirchenfürsten. Katalog zur 2. Sonderausstellung der Johann-Michael-Haydn-Gesellschaft in Zusammenarbeit mit der Erzabtei St. Peter »Musik in Salzburg zur Zeit des Paracelsus«*, hrsg. von Ernst Hintermaier, Salzburg 1993, S. 29–40.
- 13 In der maßgeblichen Lang-Biographie wird allerdings die angebliche Armut von Langs Vater Hans angezweifelt, vgl. Johann Sallaberger, *Kardinal Matthäus Lang von Wellenburg (1468–1540). Staatsmann und Kirchenfürst im Zeitalter von Renaissance, Reformation und Bauernkriegen*, Salzburg – München 1997, S. 16f. Dagegen hält Heinz Noflatscher, *Räte und Herrscher. Politische Eliten an den Habsburgerhöfen der österreichischen Länder 1480–1530*, Mainz 1999 (Beiträge zur Sozial- und Verfassungsgeschichte des alten Reichs 14), auf S. 75 an Langs Herkunft »aus einer verarmten Augsburger Patrizierfamilie« fest, vgl. die Belege S. 226–228. 1465 verdingte sich Hans Lang bei der Stadt als Fußsoldat; nach dem – vielleicht bewusst verzerrten – Bericht Ulrichs von Hutten soll er sogar auf dem Markt Milch verkauft haben: Paul Legers, »Kardinal Matthäus Lang, ein Staatsmann im Dienste Kaiser Maximilians I.«, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 46 (1906), S. 437–517, besonders S. 454. Allerdings scheint sich die Lage der Familie danach durch eine Erbschaft gebessert zu haben.

16. Jahrhunderts zumindest flüchtig dargestellt werden. Dabei seien die Eckdaten von Langs Lebenslauf, um den Überblick zu erleichtern, tabellarisch zusammengefasst (Tabelle 3). Es war ein spektakulärer Lebenslauf – Lang, der einem finanziell nicht mehr ganz so gut gestellten Zweig einer mächtigen Augsburger Patrizierfamilie entstammte, hat eine der bemerkenswertesten Karrieren seiner Epoche gemacht.

1468		Geboren in Augsburg, Sohn einer Patrizierfamilie
1470er/1480er		Musikalische Ausbildung »inter pueros symphoniacos«: am Hof Herzog Georg des Reichen von Bayern-Landshut
1485–1493		Studium der freien Künste, dann Jura in Ingolstadt, Tübingen und Wien
1493		Tätig in der Kanzlei Bertholds von Henneburg, Erzbischof von Mainz
1494		Eintritt in den Dienst von König Maximilian
1498		Erhebung in den Adelsstand (»Lang von Wellenburg«)
1505		Bischof von Gurk (bis 1522)
1505–1519/22		Motette »Ave mundi spes Maria« zu Ehren von Lang)
1507		Teilnahme am Reichstag von Konstanz (?)
1508	4. Februar	Ernennt Maximilian zum Kaiser in der Kathedrale von Trient
	Dezember	Hilfe von der Liga von Cambrai
1510		Teilnahme an der Bischofssynode in Tours; Treffen mit Louis XII.
1511	10. März	Erhebung in den Rang eines »cardinal in petto« (i. e. Geheimkardinal)
	April	Verhandelt als kaiserlicher »Statthalter« mit Papst Julius II.
1512	Frühjahr	Teilnahme am Reichstag von Trier mit eigener Kapelle. »Fritags hat der von Gurcke zu denen Predigern Misse figuren laissen de tempore.« Ebenfalls dabei sind die kaiserliche und württembergische Kapelle.
1512	August/Sep- tember	Teilnahme an einer diplomatischen Konferenz in Mantua
1512		Erster Aufenthalt in Rom
1513/14		Zweiter Aufenthalt in Rom; am 9. Dezember wird er öffentlich zum Kardinal ernannt und nimmt am fünften Laterankonzil teil

(1513 bis 1519)		Ms. mus. 510 (heute in der Bayerischen Staatsbibliothek) wird für Lang an unbekanntem Ort (Augsburg?) angefertigt.
1515		Teilnahme an den Feierlichkeiten der Doppelhochzeit in Wien
1516		Erhält die Regentschaft von Mühldorf/Inn und Tittmoning; Beteiligung am Friedensvertrag mit Frankreich in Brüssel
1517		Heinrich Finck schreibt einen Brief aus Mühldorf, Langs Residenz
1518		Teilnahme am Reichstag von Augsburg
1519	11. Januar	Kaiser Maximilian stirbt in Wels. Lang führt die Habsburgische Gesandtschaft zur Wahl eines neuen Kaisers an
7. Juni		Tod des Salzburger Erzbischof; Lang tritt seine Nachfolge an
28. Juni		Karl V. wird in Frankfurt zum neuen Kaiser gewählt; Lang ist anwesend
1520		Maximilians Kapelle wird aufgelöst; Lang übernimmt einige Musiker, darunter Paul Hofhaimer. In dieser Zeit wird Heinrich Finck als Komponist am Salzburg Kathedralkapitel angestellt. Grimm & Wyrnung publizieren den Lang gewidmeten Liber selectarum cantionum in Augsburg.
1521–1532		Teilnahme an den Reichstagen von Worms (1521), Nürnberg (1522/23 und 1524), Augsburg (1530) und Regensburg (1532)
1523		»Lateinischer Krieg« gegen die Stadt Salzburg
1525		Erste Revolte gegen Lang in Salzburg
1526		Zweite Revolte gegen Lang in Salzburg
1527		Lang verfolgt die Wiedertäufer
1523/34		Teilnahme an der Wahl von Papst Clemens VII. und Paul III.
1540	30. März	Lang stirbt in Salzburg

Tabelle 3: Matthäus Lang – Überblick über seine Vita, mit besonderer Berücksichtigung der Musik

Praktisch das erste, was uns über Matthäus Langs Leben bekannt ist, hat mit Musik zu tun. In den 1470er und 1480er Jahren wurde er als Chorknabe am Hof von Herzog Georg dem Reichen von Bayern-Landshut unterrichtet, »inter pueros symphoniacos«, was auf die Schulung im polyphonen Gesang

schließen lässt.<sup>14</sup> Hier müssen die Grundlagen für eine offenbar lebenslange Leidenschaft für die Musik gelegt worden sein, zu der Lang offensichtlich auch gute Anlagen bewies. Als er viele Jahre später zum Kardinal erhoben worden war, bewies Lang sein musikalisches Talent, indem er in der Weihnachtsmette 1513 in Rom das Evangelium sang, eine liturgische Aufgabe, die vom päpstlichen Zeremonienmeister Paris de Grassi in seinem *Rituale pontificum* beschrieben worden war – übrigens ein Werk, das de Grassi keinem anderen als Lang gewidmet hatte.<sup>15</sup> Ein Bericht an den Kaiser schwärmte von Langs Gesang: »In nocteque nativitatis Domini, in matutinis lectionem sibi designatam, devote et musice cantavit (In der Weihnachtsnacht sang er die ihm zugeteilte Lectio der Matutin ebenso fromm wie musikalisch).«<sup>16</sup> Kurz darauf assistierte Lang am Fest des hl. Stephan (26. Dezember) als Subdiakon dem Kardinal Francesco Remolino beim Gottesdienst, wobei wiederum ein venezianischer Gesandter feststellte, dass Lang die Lesung sehr schön gesungen habe (und es gab damals nicht besonders viel Anlass für die Venezianer, irgendetwas an Lang zu rühmen, hatte er doch als Vertreter des in Frankreich weilenden Maximilian jenen Krieg gegen sie geführt, dessen diplomatischer Beendigung sein Aufenthalt in Rom diene – letztlich erfolglos).<sup>17</sup>

Indes hat Lang keine musikalische Karriere eingeschlagen, die vielleicht möglich gewesen wäre, sondern wurde nach einem Baccalaureats-Studium an der Artistenfakultät der Universität Ingolstadt, der Promotion zum Magister in Tübingen sowie weiteren juristischen Studien in Wien Hofbeamter. Im Rückblick berichtete der Augsburger Chronist Wilhelm Rem spöttisch: »so ist dieser kardinal, als ich hab hören sagen, da er jung ist gewesen, in

14 Marcus Hansiz, *Germaniae sacrae tomus II: Archiepiscopatus Salisburgensis Chronologicè Propositus*, Augsburg 1729, S. 972. Das wird bestätigt durch Kärntner Landesarchiv Klagenfurt, Ms. 11/21-1, fol. 33; vgl. Jakob Obersteiner, *Die Bischöfe von Gurk 1072-1822*, Klagenfurt 1969, Anm. 14, S. 274.

15 Sallaberger, Kardinal Matthäus Lang (wie Anm. 13), S. 102. Es handelt sich um eine in der Universitätsbibliothek Salzburg, Ms. lat. M I 140 aufbewahrte Handschrift, von der dahingestellt bleiben muss, ob sie mit einer der bekannten Schriften von Paris de Grassi zu identifizieren ist. Zu diesen vgl. Achim Thomas Hack, Art. »Grassi, Paris de«, in: *Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon*, begründet und hrsg. von Friedrich Wilhelm Bautz, fortgeführt von Traugott Bautz, Nordhausen 1975, Bd. 9 (2001), Sp. 599–605, hier zitiert nach [http://www.bautz.de/bbkl/g/grassi\\_p.shtml](http://www.bautz.de/bbkl/g/grassi_p.shtml).

16 Wien, Haus-, Hof und Staatsarchiv. Reichskanzlei. Maximiliana 31 (alt 24a, 24b). Rom, 3. Jänner 1514, fol. 11<sup>r</sup> (Bleistiftpaginierung). Der Autor zeichnet *Carpensijus*; in einem Brief vom 8. Nov. 1513 lautet der Name *Carpensis*; der Schreiber ist wohl mit dem Humanisten Alberto Pio Graf von Carpi, dem kaiserlichen Gesandten, zu identifizieren.

17 Sallaberger, Kardinal Matthäus Lang (wie Anm. 13), S. 102.

stetten umbzogen wie ain ander arms schreiberlin«. <sup>18</sup> In der Tat hatte Lang bescheiden als Schreiber in der Kanzlei Berthold von Hennebergs, des Mainzer Erzbischofs und Kurfürsten, begonnen; nach einem Wechsel in die Kanzlei König Maximilians ist er aber in nur wenigen Jahren zum königlichen Sekretär (1494), Kammersekretär (was sich als »geheimer Kabinettsrat« verdeutlichen ließe, 1498), kaiserlicher Rat (1501) und schließlich zum mehr oder weniger offiziellen Chefdiplomaten Maximilians I. aufgestiegen; möglicherweise war ihm dabei zumindest anfangs seine Schwester Apollonia behilflich, »die am maximilianeischen Hof anscheinend als Kurtisane gedient hatte«. <sup>19</sup>

Dabei bezeichneten die wechselnden Titel gar nicht so sehr eine formale Position als das immer enger werdende Vertrauensverhältnis zum Kaiser und die dadurch wachsenden Aufgaben; auch als Rat war er kein offizielles Mitglied des Hofrats, <sup>20</sup> nannte sich aber 1502 »regis consiliarius principalis«. <sup>21</sup> Gemeinsam mit Zyprian von Serntein, Niclas Ziegler und Paul von Liechtenstein gehörte Lang zum engsten Kreis um Maximilian, einer eben durch ihren persönlichen Einfluss auf den Kaiser starken und entsprechend macht-bewussten Clique, die von Zeitgenossen, die nicht dazu gehörten, als eine »heck«, die »geraumbt werden« müsse (Sigmund von Rohrbach 1495), ja als eine Räuberbande (»quadrilla«, Gomez de Fuensalida 1498) geschmäht wurde; <sup>22</sup> in der Tat formierte sich um 1515 in der Verwaltung eine zeitweise kräftige Opposition, die selbst die Position des taktierenden Lang schwächte. Langs formalem Aufstieg stand dies nicht im Wege: Mit großem Geschick erwarb er zahlreiche kirchliche Pfründen, unter denen dem gebürtigen Augsburger sicherlich die des Augsburger Domprobsts Besonderes bedeutete.

18 Wilhelm Rem, »Cronica newer geschichten«, in: *Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jahrhundert*, auf Veranlassung und mit Unterstützung Seiner Majestät des Königs von Bayern Maximilian II. hrsg. durch die Historische Commission bei der Königl. Academie der Wissenschaften, Bd 25: *Die Chroniken der schwäbischen Städte. Augsburg*, Leipzig 1898, S. 83.

19 Noflatscher, Räte und Herrscher (wie Anm. 13), S. 76, 227f., 264f.; Zitat S. 264. Vgl. zu den Hintergründen auch Legers, Kardinal Matthäus Lang (wie Anm. 13), S. 462–466 und 502f.

20 Vgl. Legers, Kardinal Matthäus Lang (wie Anm. 13), S. 475f.

21 Legers, Kardinal Matthäus Lang (wie Anm. 13), S. 481. Zu Langs Machtstellung am Hof vgl. ebd. S. 480–482, und zu Langs persönlichem Verhältnis zu Maximilian siehe Inge Friedhuber, »Kaiser Maximilian I. und Matthäus Lang. Ihr persönliches Verhältnis zueinander«, in: *Domus Austriae. Eine Festgabe Hermann Wiesflecker zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Walter Höflechner, Helmut J. Mezler-Andelberg und Othmar Pickl, Graz 1983, S. 125 bis 136.

22 Vgl. Noflatscher, Räte und Herrscher (wie Anm. 13), S. 75f.; Zitat 76.

Seine Ernennung zum Bischof von Gurk – sogar ohne die niederen Weihen genommen zu haben<sup>23</sup> – im Jahr 1505 und seine Erhebung in den Adelsstand zwei Jahre später erlaubten dem Bürgerlichen Lang, diplomatische Verhandlungen mit den höchsten europäischen Adelskreisen zu führen. Dies erklärt übrigens die mysteriösen Löwenfüße im ersten Kanon unserer Motette: Als Lang zu »Lang von Wellenburg« erhoben wurde, gab er sich ein Wappen, das zwei Löwen zeigt:<sup>24</sup>



Abb. 3: Salzburger Wappen Matthäus Langs  
(nach: <http://www.ubs.sbg.ac.at/sosa/einbaende/M1140wap.jpg>)

Am 4. Februar 1508 wurde Lang die Ehre zuteil, in der Tridentiner Kirche San Pietro zu verkünden, dass Maximilian den Titel des römischen Kaisers angenommen hatte. Die beiden Glanzlichter seiner Karriere bildeten dann die Erhebung in den Kardinalsstand (offiziell 1513, *in petto* bereits 1511) und die Ernennung zum Salzburger Erzbischof (1519); einen Tag, bevor er sein neues Amt antrat, hatte Lang endlich die Priesterweihe empfangen. In Salzburg hat er denn auch, nachdem seine Dienste bei dem neuen Herrscher über die habsburgischen Erblande Ferdinand (dem späteren Kaiser Ferdi-

- 23 Erst am 17. Dezember 1513 empfing Lang die Weihe zum Subdiakon oder Diakon (die Angaben schwanken) durch den Papst selbst; Sallaberger, Kardinal Matthäus Lang (wie Anm. 13), S. 99.
- 24 In diesem Zusammenhang scheint die in der Münsteraner Diskussion von Martin Staehelin vorgebrachte These, es handle sich ursprünglich um eine Wappenmotette, vollkommen plausibel. Darauf ist weiter unter näher einzugehen.

nand I.) nicht mehr gefragt waren, seine von Reformation und Bauernkriegen überschatteten beiden letzten Lebensjahrzehnte verbracht.

Lang zählte somit, und das ist für die Rekrutierungsstrategien Maximilians ganz und gar charakteristisch, zu einer höfischen Leistungselite, bei der die Funktion über dem Geburtsstand angesiedelt wurde.<sup>25</sup> Lang war in jeder Hinsicht ein *homo novus*. Die Zeitgenossen bestaunten seinen rapiden Aufstieg und schätzten seine Macht hoch ein; stellvertretend für viele mag hier das Urteil des Tiroler Bürgers Georg Kirchmair stehen: »Aber am Hof pey Irer Mt. was der Mattheiss lanng, ain burger von augspurg, der sich aber also hielt mit seiner weyshaitt, das der von so nidern stanndt in kurtzn Jarn aufkam, das der ain cardinal und jetz zu letscht darzu ertzbischof zu saltzburg worden. Dieser man hat dieser Zeit nicht minder gegolten, dan aristoteles peym alexander oder hanibal pey denen von Carthago. Er hat vast alle stannd der gewaltigkait getragen, vnd ist sich ab dem glück hoch zuverwundern.«<sup>26</sup> Diesem berausenden Aufstieg entwachsen wohl auch Langs Repräsentationsbedürfnis und seine erhebliche Eitelkeit, die den Zeitgenossen auffiel und von der noch zu reden sein wird.

Soweit in Kürze die Eckdaten aus dem Leben eines Mannes, über den der Salzburger Kanzler Hieronymus Baldung 1524 an Joachim Vadian schrieb, dass ihm »alle edlen Künste, vor allem aber die Literatur und die Musik am allerliebsten sind.«<sup>27</sup> Das Interesse muss hier vor allem der musikalischen Patronage von Lang in seinen früheren Lebensphasen gelten, insbesondere während seiner Zeit als Bischof von Gurk. Sicherlich war er vor seinem Salzburger Amtsantritt 1519 ebenso von Musik als Mittel persönlicher Erquickung und politischer Repräsentation angetan wie danach, als seine Liebe zur Musik von Grimm und Wyrsung in ihrer Widmungsvorrede an Lang zu dem Motettendruck *Liber selectarum cantionum* (Augsburg 1520) gepriesen wurde.

25 Deutlich wird der Vorrang des Verdienstes vor dem Geburtsstand in einer bei Noflatscher, Räte und Herrscher (wie Anm. 13), S. 164, berichteten Anekdote, nach der ein Freiherr hinter einem neuadeligen, zum Landhofmeister aufgestiegenen Bürger zurückzustehen hatte. Zu sozialen Herkunft, Rekrutierungsstrategien, Elitenbildung vgl. grundsätzlich Noflatschers Ausführungen.

26 »Georg Kirchmair's Denkwürdigkeiten seiner Zeit«, in: *Fontes rerum Austriacarum I, Abtheilung I, Scriptores I*, hrsg. von Th.[eodor] G.[eorg] von Karajan, Wien 1855, S. 442. Kirchmair war Amtmann des Klosters Neustift zu Brunecken (heute Novacella/Brunico). – Zu – auch weniger schmeichelhaften – Charakterzeichnungen Langs durch seine Zeitgenossen vgl. Sallaberger, Kardinal Matthäus Lang (wie Anm. 13), S. 449–469.

27 »... cui omnes ingenuae artes, imprimis autem literae et musice sunt vel maxime gratiae.« Hans Joachim Moser, *Paul Hofhaimer. Ein Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus*, Stuttgart – Berlin 1929, S. 56.

In der Musikgeschichtsschreibung war Lang bisher, wenn überhaupt, dann vor allem durch die exzellente Hofkapelle bekannt, die er in Salzburg bei seinem Amtsantritt 1519 versammelte (bis er seinen Musikern, durch die Bauernkriege in finanzielle Schwierigkeiten geraten, den Abschied geben musste). Einige Monate zuvor war Maximilian gestorben, und seine Hofkapelle war aufgelöst worden; Lang gelang es, einige von Maximilians früheren Sängern zu übernehmen, vor allem aber engagierte er zwei herausragende Musiker: Paul Hofhaymer als Organisten und den alternden Heinrich Finck, der bereits in seinen Diensten gestanden hatte, als Komponist des Salzburger Domkapitels.

Für die Zeit vor 1519 sind wir indes weit weniger gut unterrichtet. Lang war zu jener Zeit nominell ja Bischof von Gurk und scheint sich sogar (im Gegensatz zu seinem Vorgänger Raymond Peraudi) gelegentlich dort aufgehalten zu haben.<sup>28</sup> Residiert hat er in Gurk wohl nie; als er 1514 seine Hofhaltung in Rom aufschlug, tat er dies mit der Begründung, in Deutschland sei ihm keine ehrenvolle Residenz zuteil geworden.<sup>29</sup> Ab 1516 residierte er in der Salzburger Exklave Mühldorf, die ihm als prospektivem Nachfolger des Salzburger Erzbischofs Leonhard von Keutschach zugesprochen worden war.<sup>30</sup> Tatsächlich hatte Lang aber auch für Mühldorf kaum Zeit übrig, denn dies waren die Jahre von Maximilians italienischen Kriegen in dem letztlich vergeblichen Bemühen, die römische Kaiserkrönung zu erreichen, und Lang war zwischen 1508 und 1519 praktisch ununterbrochen in diplomatischer Mission unterwegs. Eine Rekonstruktion seines Itinerars würde es erlauben, seine ständigen Bewegungen zwischen Frankreich (meist über den burgundischen Hof), Süddeutschland und Oberitalien nachzuvollziehen, mit anderen Worten, einen Parcours zwischen den Hauptzentren der höfischen Musikpflege auf allen Ebenen zwischen der inneren Hofgesellschaft und der öffentlichen, kirchlichen oder politischen Repräsentation. 1512 beispielsweise reiste Lang zum ersten Mal nach Rom, wobei er seinen Weg über Mantua, Modena, Bologna, Florenz, Siena und Viterbo nahm; triumphale Einzüge und humanistische Panegyrien säumten seinen Weg, und sicherlich spielte Musik auch ihre Rolle, obwohl die zeitgenössischen Quellen sich wie üblich auf die rituell-signalhafte Rahmung der Einzüge durch *trombe*, *pifferi*, Geschütze und dergleichen beschränken.<sup>31</sup>

28 Vgl. Obersteiner, Bischöfe (wie Anm. 14), über Raimond Peraudi: S. 261–271, über Lang: S. 272–288.

29 Noflatscher, Räte und Herrscher (wie Anm. 13), S. 154.

30 Sallaberger, Kardinal Matthäus Lang (wie Anm. 13), S. 137.

Zumindest andeutungsweise ist nachzuvollziehen, welchen musikalischen Institutionen Lang in diesen ruhelosen Jahren Erfahrungen verdankte. Lang war beispielsweise im Gefolge des Kaisers, als dieser 1505 seinen Sohn Philipp den Schönen in Brüssel traf, wobei wohl, wie bei früheren Gelegenheiten, die beiden Hofkapellen der Herrscher im Verein sangen.<sup>32</sup> 1510 nahm Lang an der Episkopalsynode in Tours teil, wo er Ludwig XII. traf, und man darf vermuten, dass er bei dieser Gelegenheit Musik etwa von Josquin oder Mouton hören konnte; 1512 hatte er beim Reichstag in Trier das Vergnügen, die Kapellen von Maximilian und dem Herzog von Württemberg Offizium und Passion am Palmsonntag singen zu hören – gemeinsam oder alternierend? – was, nach dem Bericht eines Chronisten, »vbermassen wol« klang.<sup>33</sup> Kurz gesagt, der Umfang von Langs musikalischen Erfahrungen muss die der meisten höheren Aristokraten seiner Zeit erreicht oder übertroffen haben (wie überhaupt eine Musikgeschichte der Diplomatie noch zu schreiben wäre).

Überdies wissen wir, wenn auch nur aus wenigen bruchstückhaften Informationen, dass Lang eine eigene Kapelle unterhielt, die auch polyphon sang. Diese bestand spätestens 1512 (also noch bevor Lang 1516 seine Residenz in Mühldorf nahm), wie der Bericht des kaiserlichen Kanzleisekretärs Peter Maier über den eben erwähnten Reichstag in Trier belegt: »Fritags [zwischen Judica und Palmarum] hat der von Gurcke zu denen Predigern Misse figuren laissen de tempore«.<sup>34</sup> 1517 übersandten die »cantores von Mühldorf« der

31 Sallaberger, Kardinal Matthäus Lang (wie Anm. 13), S. 93. Vgl. etwa Franz Martin, »Eine Zeitung über den Einzug Matthäus Langs in Rom«, in: *Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung* 41 (1926), S. 210–215.

32 Sallaberger, Kardinal Matthäus Lang (wie Anm. 13), S. 58. Vgl. Walter Senn, »Maximilian und die Musik«, in: *Ausstellung Maximilian I. Innsbruck. Katalog*, Innsbruck (Tyrolia) [1969], Abschnitt »Beiträge«, S. 73–85, hier: S. 77, 79. Vgl. auch Walter Senn, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, Innsbruck 1954, S. 35.

33 Otto zur Nedden, »Zur Geschichte der Musik am Hofe Kaiser Maximilians I.«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 15 (1932/33), S. 24–32, besonders S. 31.

34 Ebda. Zur Nedden zitiert eine Reihe von Bemerkungen Maiers über die polyphone Ausführung von Messen (»Misse discantiren« or »figuriren«), Salve regina und sogar der Passion am Palmsonntag und Karfreitag. Ähnliche Formeln lassen keinen Zweifel daran, dass Maier in der oben zitierten Bemerkung zu verstehen gibt, Matthäus Lang habe seine eigene Kapelle mitgeführt. So heißt es: »Quasimodo geniti hat Keiserlich mt. zu dene Cartusern Misse figurieren vnd orgeln, vnd den basse mit eyner basunen darinne blasen laissen.« Dass nicht nur Polyphonie, sondern auch Instrumente beim traditionell asketischen Kartäuserorden zum Einsatz kamen, erscheint ebenso bemerkenswert wie die Aufführungspraxis selbst, für die noch ein weiteres frappierendes Beispiel zitiert sei: »Cantate hat der Keiser im pallas Misse gehoret, die ist discantirt. Darinn mitt [zur Nedden: »mitl«] zincken vnd basunen geblasen« (ebda.) Bemerkenswert erscheint schließlich der Hinweis auf eine

Abtei St. Peter in Salzburg ein »Cantionale magnum et aliud minus«, also ein kleines und ein großes Chorbuch<sup>35</sup> – dass es sich dabei um polyphone Musikbücher handelte, ist anzunehmen, denn St. Peter hatte sicherlich keinen Bedarf an Choralbüchern der Salzburger Exklave. Im selben Jahr hielt sich nachweislich der damals 70jährige Heinrich Finck in Mühldorf auf,<sup>36</sup> und das lässt eigentlich vermuten, dass er schon damals als ein *familiaris* des Bischofs musikalisch wirkte, wie er es später ja auch in Salzburg tat.<sup>37</sup>

Die Vermutung, dass Finck zu jener Zeit als Komponist in den Diensten von Maximilians Hofkapelle stand, schließt diese Annahme nicht unbedingt aus. Tatsächlich mutet die Rede von »der« Hofkapelle irreführend an, denn es scheint ja, dass Maximilian seine Musiker in verschiedenen Gruppen an verschiedenen Orten aufgeteilt hat: Augsburg, Wien, möglicherweise Innsbruck; vielleicht waren die Musiker in Mühldorf eine Art imperiale Leihgabe im Dienste diplomatischer Mission. Man kann zumindest nicht ausschließen, dass Lang als Repräsentant Maximilians einen Teil der kaiserlichen Musiker gleichsam als offizielle Legitimation mit sich führte.

Das wird nahe gelegt durch einen mit Lang unmittelbar assoziierten, nämlich ihm gewidmeten Druck, dem bereits erwähnten *Liber selectarum cantionum*, von dem noch ausführlich die Rede sein wird. Das Eröffnungstück dieses Drucks bildet Heinrich Isaacs berühmte Motette »Optime divino munere dato pastor«. Es handelt sich um ein »politisches« Werk. Der Text, in dem Bilder des Löwen und des Adlers dominieren, bezieht sich zweifellos auf Papst Leo X. und den kaiserlichen Adler, also Maximilian. Inhaltlich geht es um einen Kreuzzug gegen die Türken, bekanntlich eines der (niemals realisierten) Hauptanliegen Maximilians. Die Schlusszeile beider *partes* lautet: »Haec pia Caesarei cantores vota frequentant«; die kaiserliche Kantorei also hat dieses Stück bei seiner anlassgemäßen Aufführung gesungen.

(verschollene?) *Missa de sancto Maximiano*: »Fritags [between Sunday Oculi and Sunday Letare Jherusalem] ist Keiserlich Mt. mitt obg. Chur- vnd fürsten zu Sandt Maxmin geritten, daselbst Misse vonn Sandt Maxmin figuriren lassen ...«; ebda. S. 30.

35 »It(em) Cantores d(omini) Cardinalis miser(un)t ex Müldorff Cantionale magnum(m) et aliud min(us), [quos] procuravi cu(m) ass(er)ibus et pellibus et laboribus ad m(in)us p(er) d(enarios) l(i)b(ras) II etiam p(er)gamenum s(upe)r addidi et Nu(n)tio d(enarios) LX.« Zitiert nach: Salzburg zur Zeit des Paracelsus (wie Anm. 13), Katalog Nr. 4, S. 124: Eintrag aus dem Jahre 1517 in den Abtei-Rechnungen 1503 bis 1518. Salzburg, Erzabtei St. Peter, Archiv Hs. A 626.

36 Wie aus einem Brief von Caspar Ursinus vom 10. 3. 1517 hervorgeht, der Grüße Fincks an Vadian und Collimitius (Georg Tannstetter) bestellt. Vgl. Moser, Hofhaimer (wie Anm. 27), S. 194.

37 Vgl. dazu die Überlegungen bei Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Henricus Finck – musicus excellentissimus*, Köln 1982, S. 50f.

Die Vermutung liegt nahe, dass dieses Stück, so prominent in einem Lang gewidmeten Druck placiert, auf ein Ereignis aus dessen eigener diplomatischer Laufbahn anspielt. Albert Dunning hat die Motette auf eine kaiserliche Oboedienzgesandtschaft Langs gegenüber dem frisch gewählten Papst während Langs zweitem Aufenthalt in Rom 1513/14 bezogen.<sup>38</sup> Aber davon kann, wie Klaus Pietschmann in seinem Beitrag zum vorliegenden Band ausgeführt hat, keine Rede sein: Langs Aufenthalt diene, wie bereits erwähnt, den Friedensverhandlungen mit Venedig; er war also politischer Natur, und zwar so sehr, dass Lang keine Gelegenheit vorübergehen ließ, um seinen Status und seine Loyalität zum Hause Habsburg zu demonstrieren. Bei seinem *entrée* brüskierte er den Papst, weil er nicht im Kardinalsrock, sondern in weltlicher Gewandung und mit Schwert eintritt.<sup>39</sup> Die Demonstration der kaiserlichen Oboedienz gegenüber dem neuen Papst wurde hingegen von einer unabhängigen Gesandtschaft ausgeführt. Auch die Tatsache, dass Lang während desselben Aufenthalts die Kardinalinsignien entgegennahm, kann kaum Gelegenheit zur Aufführung der Motette gegeben haben.

So unlegbar diese Richtigstellung Pietschmanns ist, so wird man doch seine Gegenthese, die Motette beziehe sich gleichsam spiegelbildlich auf den Empfang des päpstlichen Nuntius Lorenzo Campeggi am kaiserlichen Hof in Innsbruck zwischen Anfang des Jahres und dem 8. November 1514, mit Vorsicht aufnehmen, spricht »Optime pastor« doch Leo X. in unzweideutigen, wenn auch poetischen Wendungen als »Medicus«, »leo« und »pontifex« an. Gewiss: Wenn die traditionelle Lesart voraussetzte, dass Lang als Repräsentant des Kaisers gleichsam dessen Person repräsentierte und für ihn wichtigste Verhandlungen führte, so müsste dieselbe Annahme unter umgekehrten Vorzeichen auch für Campeggi gelten. Und zur Stützung seiner These führt Pietschmann den ursprünglichen liturgischen Kontext eines der beiden von Isaac verwendeten Cantus firmi – die für die Einholung eines Bischofs (Campeggi) bestimmte Antiphon »Sacerdos et pontifex« – ins Feld. Gegen diese gewiss plausiblen Überlegungen lassen sich freilich gewisse Bedenken geltend machen.

Erstens wäre die Aufnahme der Motette in den *Liber selectarum cantionum*, noch dazu an erster Stelle, ein wenig verwunderlich, da Lang beim

38 Albrecht Dunning, *Die Staatsmotette 1480–1555*, Utrecht 1970, S. 46f.

39 Vgl. die detaillierte Studie von Gregor M. Metzsig, »Der gescheiterte Frieden: Matthäus Lang als kaiserlicher Sondergesandter an der römischen Kurie (1513/1514). Ein Beitrag zu Diplomatie und Gesandtschaftswesen Kaiser Maximilians I.«, in: *Kaiser Maximilian I. (1459–1519) und die Hofkultur seiner Zeit*, hrsg. von Sieglinde Hartmann und Freimut Löser (= *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 17, 2008/09), S. 349–366, hier S. 352.

Empfang Campeggis allenfalls eine Randfigur abgab – falls er überhaupt anwesend war, was angesichts seiner unruhigen Reisetätigkeit in diesem Jahr eher unwahrscheinlich erscheint.<sup>40</sup> Da die beiden anderen Motetten mit identifizierbarem politischem Gehalt im *Liber*, wie noch zu erläutern sein wird, enge Bezüge zu Lang aufweisen, wäre es verwunderlich, wenn es sich gerade mit dem Eröffnungsstück dieses aufwendigen (und politisch intendierten) Prachtdrucks anders verhielte.

Zweitens: Auch wenn Campeggi gleichsam mit dem Papst identifiziert worden sei, fragt es sich doch, ob die Identifikation so weit ging, um die Anspielung auf den bürgerlichen Namen Leos X., »Medici« (in der Textzeile »Tandem qui laceri medicus gregis ulcera sanes«), zu rechtfertigen. Selbst wenn sich beweisen ließe, dass am kaiserlichen Hof ein päpstlicher Nuntius wie der Papst selbst behandelt wurde, lässt sich daraus natürlich nicht im Umkehrschluss folgern, dass Personennamen wie »leo« und »medicus« nicht auch dem Papst in eigener Person gelten könnten. Überdies ist zu bedenken, dass Lang in Rom unter dem ausdrücklichen Titel eines »kaiserlichen Generalstatthalters in ganz Italien« reiste und auch mehr oder weniger als Feldherr auftrat, also sicherlich stärkeres Recht hatte, sich wie der Kaiser selbst zu gerieren – auch wenn ihm politisch die Hände gebunden waren.<sup>41</sup> Trotzdem ist bislang nicht bekannt, dass man ihm als »Maximilianus« gehuldigt hätte.

Drittens ist die durch den Text suggerierte Kommunikationssituation zu bedenken. Ausdrücklich wird gleich zu Beginn der Papst angesprochen, an keiner Stelle jedoch der in Innsbruck doch anwesende Kaiser, für den die »Caesarei cantores« gleichsam eintreten. Es liegt denn doch die Vermutung nahe, dass im Fall einer Realpräsenz des Kaisers – angesichts der deutlichen

40 Campeggi war wohl schon Anfang des Jahres 1514 zum Kaiserhof aufgebrochen, wie aus einem Brief des päpstlichen Kanzlers Giulio de' Medici hervorgeht (vgl. den Beitrag von Klaus Pietschmann in diesem Band). Lang verließ Rom erst am 11. Mai 1514, traf den Kaiser am 2. Juni in Villach und hielt sich nur wenige Tage (um den 6. Juni) in Innsbruck auf, bevor er am 11. Juni den Salzburger Landtag einberief, um sich zum Koadjutor des Erzbischofs und künftigen Anwärter auf seinen Posten ernennen zu lassen. Auch Campeggi war zu diesem Landtag geladen, und hier werden er und Lang einander sicherlich begegnet sein. Zu diesen Angaben und Langs weiterem bewegtem Itinerarium des Jahre 1514 zwischen Braunau, wiederum Salzburg, Vöcklabruck, Gmunden (hier ein weiteres Zusammentreffen mit dem Kaiser um den 28. Juli), Augsburg vgl. Sallaberger, Kardinal Matthäus Lang (wie Anm. 13), S. 117–25; erst Ende September wurde Lang wieder nach Innsbruck berufen. Seine Teilnahme an der Empfangszeremonie für Campeggi ist also nicht unmöglich, erscheint aber eher unwahrscheinlich.

41 Sallaberger, Kardinal Matthäus Lang (wie Anm. 13), S. 97, und Metzsig, Frieden (wie Anm. 39), S. 349.

Aufforderung zum politischen Bündnis – beide Machthaber adressiert worden wären, etwa nach dem Muster von Dufays Motette »Supremum est mortalibus bonum«, die vermutlich zur Begegnung von König Sigismund und Eugen IV. am 21. Mai 1433 komponiert worden ist (im unmittelbaren Vorfeld von Sigismunds Kaiserkrönung).<sup>42</sup> Zudem würde man die bei aller salbungsvollen Rhetorik überaus konflikträchtigen politischen Botschaften des Texts doch wohl eher an den Machthaber als an dessen wie immer befugten Repräsentanten richten.

Viertens wäre zu bedenken, dass die Antiphon »Sacerdos et pontifex« zur Einholung eines Bischofs natürlich auch auf den Bischof von Gurk Bezug nehmen könnte, der ja 1513 in Rom eingetroffen war. Angesichts der starken Bezüge zwischen Antiphon- und Motettentext wäre freilich auch ein primär textbezogenes Interesse denkbar. Wenn Bezüge zwischen dem ursprünglichen liturgischen Ort von Choralvorlagen und dem Gebrauch von Motetten (oder Messen) allzu eng konstruiert werden, werden etwa bei Obrechts *Missa Sub tuum praesidium* mit ihrer Überlagerung von vier verschiedenen Marianantiphonen ebenso Schwierigkeiten auftreten wie beispielsweise bei der Tradition, Aufführungen der Totenmesse mit Aufführungen einer *Missa Assumpta est Maria* zu kombinieren, die nicht unbedingt auf das Fest Mariä Himmelfahrt (15. August) fallen mussten – eine Beobachtung, die übrigens auch Auswirkungen auch auf den liturgischen Ort von Isaacs Motette »Virgo prudentissima« und seiner gleichnamigen sechsstimmigen Messe hat.<sup>43</sup>

Fünftens aber ist es nicht die Antiphon »Sacerdos et pontifex«, die musikalisch hervorgehoben wird, sondern der andere Cantus firmus, die Antiphon »Da pacem«. <sup>44</sup> Sie steht buchstäblich vom ersten Ton an im Zentrum der musikalischen Aussage, denn der Superius wie der Alt zitieren ihre Anfangswendung zu Beginn – bei der Anrede des »besten Hirten« – überaus deutlich in Breven, und diese Antiphon setzt auch zuerst und im Tenor primus ein; in jeder Hinsicht kommt ihr also herausgehobene Bedeutung zu.

42 Vgl. David Fallows, *Dufay*, London (1982) <sup>2</sup>1987, S. 34f.

43 Vgl. Franz Körndle, »So loblich, costlich und herlich, das darvon nit ist ze schriben. Der Auftritt der Kantorei Maximilians I. bei den Exequien für Philipp den Schönen auf dem Reichstag zu Konstanz«, in: *Tod in Musik und Kultur. Zum 500. Todestag Philipps des Schönen*, hrsg. von Stefan Gasch und Birgit Lodes, Tutzing 2007 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 2), S. 87–109.

44 Ich beziehe mich im Folgenden auf die Edition des Werks in: *Vier Staatsmotetten des 16. Jahrhunderts von Heinrich Isaac, Antoine Brubier; Jachet di Mantua, Johannes de Cleve zu vier bis acht Stimmen*, hrsg. von Albert Dunning, Wolfenbüttel 1977 (Das Chorwerk 120), S. 1–22.

Das passt genau zu den Friedensverhandlungen, um deren willen Lang in Rom war, während von einer entsprechenden Mission Campeggis nicht die Rede ist. Die Friedensbitte wird auch wieder und wieder in Text und Musik betont: »Reddatur pax alma tuis, pax aurea saeptis« (Möge der segenspendende Friede, der goldene Friede Deinem Gehege zuteil werden) singen Altus und Superius in T. 26–33, wobei die Aussage durch deklamatorische Tonwiederholung akustisch verdeutlicht wird, und die Cantus firmus-freien – und dadurch noch klarer textverständlichen – Passagen betonen abermals die herzustellende Eintracht der christlichen Herde, die für Maximilians Lieblingsprojekt des Kreuzzugs notwendig ist: T. 40–47 (»Foedere cornipetas concordi vinciat agnos«, [Möge deine Hirtenflöte] Deine hufetragenden Schafe durch einträchtigen Bund verbinden) und T. 58–62 (»Postmodum concordies generosi pectoris iras«, Danach [belebe] die einträchtigen Zornesempfindungen der edlen Brust [gegen die Türken] – wobei »Brust« als synkdochischer Singular für den Plural steht).<sup>45</sup> Der beste Hirte soll also den Frieden zwischen seinen Schafen herstellen, damit es vereint gegen das Osmanische Reich geht, sagen Text und Musik. Und diese Aussage ergibt Sinn eigentlich nur im Kontext der Friedensverhandlungen mit Venedig im Winter 1513/14 in Rom.

Ohne hier Vermutungen als Gewissheit ausgeben zu wollen, spricht somit doch einiges für die traditionelle Sichtweise, dass Isaacs Motette »Optimo divino munere dato pastor« während Matthäus Langs Rom-Aufenthalt uraufgeführt wurde<sup>46</sup> – sicherlich nicht während der politischen Verhandlungen oder im liturgischen Kontext, vielleicht aber beim feierlichen Einzug Langs in Rom, dem eben die Antiphon »Sacerdos et pontifex« entsprechen würde, oder in den Privatgemächern des Papstes, wie es für Huldigungsmotetten seit Alexander VI. offenbar üblich geworden war<sup>47</sup> – beispielsweise während des gemeinsamen Mahls nach Langs Diakonweihe am 17. Dezember 1513.

Ein paar Bemerkungen zu Langs Einzug und Auftreten in Rom mögen deutlich machen, dass er zugleich – als kaiserlicher Statthalter – in politischer und – als Kardinal in pectore – in religiöser Mission unterwegs war, also die politische Religiosität von »Optime pastor« gleichsam am eigenen Leib verkörperte. In einem bereits zitierten diplomatischen Bericht an den Kaiser

45 Vgl. Lausberg, Handbuch (wie Anm. 8), §573,3, S. 296f.

46 Zu diesem Schluss kommt auch Metzsig, Frieden (wie Anm. 39), S. 354–357.

47 Vgl. Ronald Woodley, »Iohannes Tinctoris: A Review of the Documentary Biographical Evidence«, in: *Journal of the American Musicological Society* 34 (1981), S. 217–248, hier: S. 237–239.

heißt es, dass Lang selbst beim Kardinalskollegium – und zwar zum Staunen und zur Bewunderung aller – seinem doppelten Amt, seiner Doppelrolle als Kardinal und Statthalter der kaiserlichen Majestät gerecht geworden sei (»duplici officio satisfecit, uti et duplicem personam agit«).<sup>48</sup>

Auch wenn Langs zweiter Rom-Aufenthalt weniger prachtvoll als der erste von 1512 in Szene gesetzt worden war, hatte er doch auch jetzt einen ansehnlichen Staat um sich versammelt, und sein Einzug geschah, wie in demselben Bericht geschildert wird, in präziser Planung und Absprache mit dem Papst. »Posteaque alias meas ad *Majesta<sup>tem</sup> Vestram* scripsi, *Reverendissimi<sup>mus</sup> D.ominus Cardina<sup>lis</sup> Gurcensis* ut tandem satisfaceret debito, et obsequeretur voluntati *Sanctissimi<sup>mi</sup> D.omini N.ostri* et noto *omnium Reverendissimi<sup>morum</sup> Cardina<sup>lium</sup>* habitus et insignia Cardinalatus suscepit, pilleumque e manu *Sanctissimi<sup>mi</sup> D.omini N.ostri* pridie antequam ingreßum faceret, nocturno tempore accepit, ut honorificentius pileo insignitus ingreßum facere poßet, quod quidem postero die fecit, honorificentißimum, et talem, qualem Roma raro videre solet, dignum tanto *Cardina<sup>li</sup>* et alumno ac Locumtenente Caesareo: proceßit ei obviam Sacer Senatus, et at pedes summi Po[n]tifi<sup>cis</sup> ... qui benignißime illum una cum Comitatu suo excepit, ex prerogativ[a? ...] legio voluit, qui et si pilleum post alios *Cardina<sup>les</sup>* nonos creatos acceperit, ut [*in?* ...] eis preferentur: Tribus aut quatuor interpositis diebus, *Sanctissimus* Consistorium habuit, quo forte ... nec ipse, nec Julius, et raro Pon.tifi<sup>cis</sup> priores longius habuerunt [etc.].«<sup>49</sup> (Seit meinen letzten Schreiben an Ihre Majestät hat der ehrwürdige Herr Kardinal von Gurk, um endlich doch seiner Pflicht nachzukommen und dem Willen unseres heiligsten Herrn [des Papstes] und dem Wissen der ehrwürdigen Kardinäle Genüge zu tun, den Habit und die Insignien des Kardinals empfangen. Den Kardinalshut hat er aus der Hand unseres heiligsten Herrn am Tag vor seinem Einzug zur Nachtstunde entgegengenommen, auf dass er, mit dem Hut versehen, ehrenvoller seinen Einzug machen könnte. Diesen hat er auch am folgenden Tag vollzogen: einen höchst ehrenvollen von solcher Art, wie sie Rom selten gesehen hat, würdig eines solchen Kardinals, eines Vasalls und Statthalters des Kaisers. Der heilige Senat [das Kardinalskollegium] zog ihm entgegen, und zu den Füßen des

48 Carpensis (wie Anm. 16), fol. 10<sup>v</sup>. »[...T]am graviter de rebus maximis difseruit, ut summę admirationi et summo Pont.ifici et univërso senatu fuerit, ut plures patres mihi retulerunt, ac etiam interloquendum ipse Pont.ifex Max.imus et cum de quodam procuratoris Regis francię et quibusdam alijs rebus gallorum referretur, ipse duplici officio satisfecit, uti et duplicem personam agit, hoc est Cardinalis et Locumtenentis *M.ajestatis Vestrae*.«

49 Carpensis (wie Anm. 16), fol. 10<sup>v</sup>. Die Auslassungen zeigen eine Beschädigung der Quelle an.

Papstes ..., der ihn gemeinsam mit seinem Gefolge voll Freundlichkeit empfang, wollte er aus den Vorrechten [seiner kaiserlichen Sendung?], dass er, auch wenn er den Hut nach den anderen neun [bei dieser Gelegenheit] ernannten Kardinälen empfinde, ihnen ... vorgezogen würde. Nach drei oder vier Tagen trat dann das heilige Konsistorium zusammen, das so lange dauert, wie weder er selbst [der Papst], noch Julius [II.], und kaum je frühere Päpste ein längeres gehalten haben.)

Bei dieser seiner ersten Teilnahme am Kardinalkonsistorium wurde Lang von nicht weniger als 400 Reitern begleitet (wenn auch nicht alle Mitglieder seines eigenen Gefolges waren).<sup>50</sup> Entsprechend diesem Aufwand an Repräsentation im Dienste des kaiserlichen Oberstatthalters für ganz Italien liegt die Annahme nahe, dass Lang auch Musiker mit sich führte, und es wäre zumindest im Sinne genau jener Repräsentationslogik, die Pietschmann für das Zeremoniellverständnis am maximilianischen Hof so stark macht, dass es sich dabei auch um kaiserliche Musiker, *Caesarei cantores*, handelte. Ebenso kann es sein, dass Lang seine eigene Kapelle in diesem Sinn als »kaiserlich« empfand und bezeichnete, was sie ja in höherem Sinne auch war. Belege für solche mit nach Rom reisenden Sänger stehen freilich noch aus; einstweilen lässt sich nur festhalten, dass Lang zumindest bei seiner ersten Romreise 1512 neben Trompetern und Pfeifern auch Sänger mit sich führte.<sup>51</sup>

Dass Lang zu den Sängern der kaiserlichen Hofkapelle gute Kontakte unterhielt, darf jedenfalls als gesichert gelten. Gerade aus Rom und gerade im Jahr 1513 bat er darum, die durch den Aufstieg Georg Slatkonias zum Bischof von Wien vakant gewordene Stelle des Hofkapellmeisters dem Sänger Wilhelm Waldner zu verleihen – einem Sänger, den er wenige Jahre später nach der Auflösung von Maximilians Kapelle nach Salzburg holte.<sup>52</sup>

Ob Lang nun kaiserliche oder eigene Sänger mit nach Rom brachte oder nicht: Jedenfalls war es, wie der Reichstag von Trier 1512 und der Salzbur-

50 Langs zweiter Einzug in Rom war im Vergleich zum ersten entschieden weniger prachtvoll gewesen, und viele der ihn begleitenden Reiter waren bereits in Rom lebende Diplomaten, vgl. Sallaberger, Kardinal Matthäus Lang (wie Anm. 13), S. 98 und 100.

51 Hermann Spies, »Beiträge zur Musikgeschichte Salzburgs im Spät-Mittelalter und zu Anfang der Renaissance«, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 81 (1941), S. 41–96, hier S. 56.

52 Ebd., S. 72. Spies schreibt: »1515 empfahl Kardinal Lang durch ein Schreiben aus Rom Waldner als Nachfolger in der Leitung der kaiserlichen Kantorei an Stelle des bisherigen Leiters der Kantorei, Georg Slatkonias, der zum Bischof von Wien ernannt worden war«; Slatkonias wurde aber bereits 1513 Bischof und Lang ist nach 1514 nicht nach Rom zurückgekehrt; das Datum ist also vermutlich in 1513 zu korrigieren. Der Brief ist allerdings weder in Maximiliana 24a (Januar 1514) noch in 23b (November–Dezember 1513) auffindbar (die heutigen Signaturen lauten: Maximiliana 30 und 31).

ger Beleg für die *cantores* von Mühldorf 1517 zeigt, sicherlich nicht außerhalb von Langs Möglichkeiten, eine eigene Kapelle zu unterhalten und mit sich zu führen. Als eifriger Sammler kirchlicher Benefizien war Lang finanziell genügend ausgestattet, um Maximilian 1506 nicht weniger als 40.000 Gulden zu leihen, wozu ein Jahr später weitere 5.000 kamen; im gleichen Jahr kaufte Lang für eine Summe derselben Höhe Schloss Langenburg an der Wertach.<sup>53</sup> Die bereits erwähnte Wellenburg – sein Stammsitz und die bevorzugte Residenz Maximilians bei dessen Augsburg-Aufenthalten – ließ Lang für 32 000 Gulden ausbauen.<sup>54</sup> Und dann blieb immer noch genug übrig, um seine wie erwähnt äußerst prächtige erste Reise nach Rom selbst im Voraus zu finanzieren. Das erscheint bei einem höfischem Grundgehalt von etwa 100 bis 160 Gulden als durchaus bemerkenswerte Liquidität.<sup>55</sup> Es wird also nicht überraschen, dass Langs Einkommen neben seinen kirchlichen Pfründen auch aus eher dubiosen Quellen floss. So ist beispielsweise bekannt, dass er vom französischen König zu einem nicht näher bestimmbareren Zeitpunkt 10.000 Kronen erhielt, was möglicherweise seine stark pro-französische Politik in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts erklärt;<sup>56</sup> 1512 erhielt er aus seinem spanischen Bischofssitz Carthagena 6.500 Dukaten und 2.000 Scudi in Gold, 4.000 weitere Dukaten wurden ihm in Aussicht gestellt. Bei dieser Gelegenheit schrieb Pedro de Urrea an den ersten Staatssekretär, dass Lang nicht die Person sei, von der man Quittungen erwarten dürfe, wir müssen also mit einer Dunkelziffer unbestimmter Höhe rechnen, und über welche finanziellen Mittel Lang wirklich verfügte, wird sich wohl nie klären lassen.<sup>57</sup>

Schließlich unterrichtet zumindest indirekt auch noch eine weitere Quelle über Langs musikalische Interessen und Aktivitäten vor seiner Salzburger Zeit – indirekt, weil es fraglich ist, ob Lang sie selbst je zu Gesicht bekommen hat. Ms. mus. 510 der Bayerischen Staatsbibliothek, ein Pergament-Chorbuch, enthält acht Messen von Josquin, Mouton, Pipelare und Andrea da Silva, sämtlich anonym.

53 Sallaberger, Kardinal Matthäus Lang (wie Anm. 13), S. 59 und 62. Legers, Kardinal Matthäus Lang (wie Anm. 13), S. 491.

54 Sallaberger, Kardinal Matthäus Lang (wie Anm. 13), S. 58. Maximilian war Miteigentümer der Wellenburg.

55 Legers, Kardinal Matthäus Lang (wie Anm. 13), S. 479. 1506 war jedoch eine jährliche Pension von 1000 Gulden hinzugekommen; übrigens machte auch Lang bei den Fuggern Schulden, vgl. Legers, S. 490.

56 Sallaberger, Kardinal Matthäus Lang (wie Anm. 13), S. 59.

57 Ebda., S. 92, Anm. 21.

Fol. 1 <sup>v</sup> -23 <sup>r</sup>	[Josquin]	Missa de BMV
Fol. 24 <sup>v</sup> -41 <sup>r</sup>	[Josquin]	Missa Faisant regrets
Fol. 42 <sup>v</sup> -63 <sup>r</sup>	[Josquin]	Missa Pange lingua gloriosi
Fol. 64 <sup>v</sup> -86 <sup>r</sup>	[Mouton]	Missa Tua est potentia
Fol. 87 <sup>v</sup> -113 <sup>r</sup>	[Mouton]	Missa Dittes-moy touttes
Fol. 114 <sup>v</sup> -137 <sup>r</sup>	[Andreas de Silva]	Missa Adieu mes amours
Fol. 138 <sup>v</sup> -159 <sup>r</sup>	[Mouton]	Missa Benedictus dominus deus meus
Fol. 160 <sup>v</sup> -179 <sup>r</sup>	[Pipelare]	Missa Forseulement

Tabelle 4: D-Mbs, Mus. ms. 510, Index.

Die Illumination des Manuskripts wurde nach der Ausgestaltung der ersten Initiale und dem Beginn der Arbeit an einer Blumenbordüre auf Folio 1<sup>v</sup> abgebrochen, aber eine Bleistiftvorzeichnung auf Folio 2<sup>r</sup> zeigt ein Porträt von Lang und sein Wappen als Kardinal und Bischof von Gurk.<sup>58</sup> Damit lässt sich die Herstellungszeit dieser Quelle eingrenzen einerseits auf den 9. Dezember 1513, als Lang öffentlich zum Kardinal erklärt wurde,<sup>59</sup> und andererseits den 23. September 1519, als er seinen öffentlichen Einzug als Erzbischof in Salzburg hielt (was übrigens einen terminus post quem non für Josquins *Missa pange lingua* ergibt).

Nun steht dieses Manuskript im Zusammenhang mit zwei weiteren, Ms. mus. 65 der Bayerischen Staatsbibliothek und dem Chorbuch mit der Signatur Cod. Guelf. A. Aug. 2<sup>o</sup> der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel. Alle drei Chorbücher stammen von demselben Schreiber und weisen teilweise Überschneidungen im Repertoire auf; das Wolfenbütteler Manuskript ist überdies von Großformat, Pergament und Ausstattung dem Lang-Manuskript durchaus vergleichbar und ist auch von demselben Buchmaler (vollständig) illuminiert worden.<sup>60</sup> Dieser Wolfenbütteler Codex war, wie sich anhand der Ausstattung (Wappen und Personendarstellungen) demonstrieren lässt, für den Wittelsbacher Herzog Albrecht IV. und seinen Sohn Wilhelm IV. von Bayern bestimmt. Ebenso lässt sich der Ausstattung entnehmen, dass

58 Eine schöne Wiedergabe im Farbfaksimile (bei der allerdings f. 2<sup>r</sup> vor fol. 1<sup>v</sup> abgebildet wird) bei Lindmayr-Brandl, Musikleben (wie Anm. 12), S. 92f.

59 Möglicherweise auch schon auf den 10. März 1511, als er Kardinal in petto erklärt wurde. Sallaberger, Kardinal Matthäus Lang (wie Anm. 13), S. 100.

60 Vgl. Ursula Becker, »Zum historischen Hintergrund des Wolfenbütteler Chorbuchs Cod. Guelf. A. Aug. 2<sup>o</sup>. Beobachtungen zum Buchschmuck«, in: *Wolfenbütteler Beiträge* 15 (2009), S. 179–255, besonders S. 196f. Ich bin Prof. Martin Staehelin zu Dank verpflichtet, der mich auf diesen Aufsatz – hervorgegangen aus einem abgebrochenen Dissertationsprojekt unter seiner Aufsicht – aufmerksam gemacht hat.

der Auftraggeber Kaiser Maximilian war, der wie sein Enkel Karl (der spätere Karl V.) gleichfalls repräsentiert ist.<sup>61</sup> Zwei Jahreszahlen, »1519« und »1520«, im Codex legen eine Datierung auf diesen Zeitraum nahe; diese Datierung wird bestätigt durch die nachträgliche Hinzufügung von Pierre de la Rues *Missa pro defunctis* anlässlich des Todes von Herzogin Kunigunde am 8. August 1520.<sup>62</sup> Ursula Becker hat vor kurzem glaubhaft gemacht, dass der unmittelbare Anlass für die Herstellung und Schenkung des Chorbuchs die beim Reichstag von Augsburg 1518 erklärte Bereitschaft Albrechts IV. war, sich bei dem geplanten Türkenfeldzug (Maximilians schon erwähntem, nie realisiertem Lieblingsprojekt) als Reichshauptmann (also als nur dem Kaiser unmittelbar verantwortlicher Feldherr) aufstellen zu lassen, worüber Maximilian nach Aussage eines Chronisten »so hoch erfreut« war, dass er erklärte, er »wölle dester lieber und senfter sterben.«<sup>63</sup> Das Manuskript wurde also im Auftrag Maximilians – und den Buchmalereien wie dem Einband zufolge höchstwahrscheinlich in Augsburg<sup>64</sup> – für den Wittelsbacher Herzog Albrecht IV. hergestellt (nach Wolfenbüttel gelangte es vermutlich während des Dreißigjährigen Kriegs).<sup>65</sup>

Dieser Befund legt nahe, dass auch der »Zwillingsbruder« des Wolfenbütteler Codex, das Lang zuge dachte Münchner Manuskript, in derselben (Augsburger?) Werkstatt im Auftrag des Kaisers entstand. Ferner weist das für Lang bestimmte D–Mbs, Mus. ms. 510 die rätselhafte Signatur »P SL (oder LS) Gwalth<sup>n</sup> auf fol. 1<sup>v</sup> auf, die sich ähnlich auch in dem dritten, Münchner Manuskript (D–Mbs, Mus. ms. 65) findet und möglicherweise eine Art Besitzvermerk darstellt:

61 Ebd., S. 186–188. Der Sachverhalt selbst ist spätestens seit Otto von Heinemanns Katalog der Wolfenbütteler Bestände (1890) in der Forschung unstrittig.

62 Becker, Zum historischen Hintergrund (wie Anm. 60), Anm. 50, S. 193f.

63 Ebd., S. 222–226, Zitat nach der Chronik des Andreas Perner auf S. 223.

64 Becker, Zum historischen Hintergrund (wie Anm. 60), S. 184 und 195–201. Für den Herkunftsort München plädierte hingegen Joshua Rifkin, *Ein römisches Messenrepertoire am bayerischen Hof – Bemerkungen zum Wolfenbütteler Chorbuch A Aug. 2° und zu seinem Umkreis*, unpublizierter Vortrag, gehalten bei der Tagung »Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquins Desprez« in Wolfenbüttel am 15. September 1976. Ich danke Joshua Rifkin dafür, mir freundlicherweise das Typoskript seines Vortrags zur Verfügung gestellt und seine Überlegungen zu Aspekten der drei Quellen mitgeteilt zu haben.

65 Becker, Zum historischen Hintergrund (wie Anm. 60), S. 202–204.

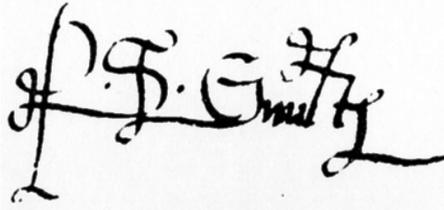


Abb. 4: Mus. ms. 510, fol. 2: »P. SL. Gwalt[er?]«

Dass der Schreiber, wie viele andere Musiker, vom Kaiserhof an den Hof der Wittelsbacher gelangte, ist plausibel, wenn auch bisher unbewiesen. Ihn deswegen gleich mit Ludwig Senfl zu identifizieren, wie es im Katalog der Musikhandschriften der Bayerischen Staatsbibliothek geschieht, erscheint freilich eher verwegen.<sup>66</sup>

Nach dem Gesagten dürfte es jedenfalls auszuschließen sein, dass D-Mbs, Mus. ms. 510 bayerischen Ursprungs ist, zumal die Herzöge von Wittelsbach zu dieser Zeit mit Matthäus Lang auf ganz und gar nicht gutem Fuß standen – für den Salzburger Erzbischofssitz hatten sie einen Gegenkandidaten vorgeschlagen. Einstweilen erscheint es vielleicht am plausibelsten anzunehmen, dass das Manuskript in der Kaiserlichen Kapelle angefertigt und möglicherweise aufgrund von Maximilians ständiger Finanznot, vielleicht auch wegen seines Todes, niemals fertiggestellt wurde.<sup>67</sup> Dass Maximilians Tod am 12. Januar 1519 aber nicht einfach alle mit seinem Namen verbundenen Projekte beendete, zeigt die Tatsache, dass am Wolfenbütteler Codex, wie erwähnt, noch in der zweiten Jahreshälfte 1520 gearbeitet wurde, da er auf den Tod Herzogin Kunigundes im August mit der Einfügung von La Rues *Requiem* verweist.<sup>68</sup>

66 *Bayerische Staatsbibliothek, Katalog der Musikhandschriften 1: Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung*, beschrieben von Martin Bente, Marie-Louise Göllner, Helmut Hell, Bettina Wackernagel, München 1989 (Kataloge bayerischer Musiksammlungen 5/1), S. 252f. Vgl. Helmut Hell, »Senfls Hand in den Chorbüchern der Bayerischen Staatsbibliothek«, in: *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* (1987), S. 65–139. Ähnlich Rainer Birkendorf, *Der Codex Permer. Quellenkundliche Studien zu einer Musikhandschrift des frühen 16. Jahrhunderts* (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Sammlung Proske, Ms. C 120, Augsburg 1994, 3 Bde., hier Bd. 1, S. 105f.

67 Zu Maximilians finanziellen Problemen vgl. etwa Louise Cuyler, *The Emperor Maximilian I and Music*, London 1973, S. 35, 47 und 58f. etc. Ebenso Lindmayr-Brandl, *Musikleben* (wie Anm. 12), S. 91.

68 Vgl. oben zu Anm. 62.

Wie D-Mbs, Mus. ms. 510 nach München gelangte, bleibt offen. Ob sich das Manuskript jemals in Langs Händen befand, erscheint, wie schon angedeutet, fraglich – sein unvollendeter Status legt eher das Gegenteil nahe (Manuskripte wurden zwar nicht immer vollständig ausgestaltet, eine bereits auf der ersten Seite abgebrochene buchmalerische Ausstattung wäre jedoch eher eine Beleidigung für den Empfänger gewesen.) Es könnte von einem in Augsburg anwesenden Schreiber/Sänger der kaiserlichen Kapelle mit an den neuen Wirkungsort München genommen worden sein. Daneben lässt sich freilich auch erwägen, dass es doch in Langs Besitz gelangte und nach dessen Tod von Langs Nachfolger im Salzburger Bischofsamt, dem Wittelsbacher Herzog Ernst, nach München geschafft wurde.

Wie auch immer es sich damit verhält: Eine der in diesem Manuskript enthaltenen Messen erlaubt Aufschluss über das Verhältnis zwischen Langs diplomatischer Position und seinen musikalischen Interessen. Die *Missa Adieu mes amours* – oder *Missa diversorum carminorum* –, stammt von Andreas de Silva, einem Lieblingskomponisten von Leo X. De Silva schrieb, als die Wahl des Medici-Papstes bekannt wurde, die Motette »Gaude felix Florentia«. Und offensichtlich folgte er dem Ruf Leos X. nach Rom, denn 1519 und 1520 wird er als »cantor et compositor« der päpstlichen Kapelle und als »cantor secretus« der Privatkapelle des Papstes geführt.<sup>69</sup> Ein päpstlicher *familiaris* also in einem Widmungsmanuskript an Lang: Das kann als diplomatische Geste verstanden werden, vielleicht aber auch als Zeichen mit Memorialfunktion, als Erinnerung an Langs ausgedehnten zweiten Aufenthalts in Rom 1513/14.

Die These der Memorialsammlung könnte auch im Hinblick auf die übrigen Werke des Manuskripts untersucht werden; die Messen von Mouton beispielsweise könnten an die langjährigen Kontakte Langs zum französischen Hof erinnern, aber Mouton war auch ein in Florenz und bei den Medici sehr angesehener Komponist. Tatsächlich hat Joshua Rifkin 1976 sogar die These aufgestellt, dass die meisten Werke in diesem Manuskript – und auch in dem erwähnten Codex in Wolfenbüttel – aus römischer Überlieferung stammen.<sup>70</sup> Dies würde nahelegen, dass Lang selbst das Repertoire aus seinen römischen Aufenthalten mitgebracht hätte. Nun ließe sich dem entgegenhalten, dass mit Ausnahme von da Silvas Messe alle anderen Werke auch in den Manuskripten etwa der Alamire-Werkstatt auftauchen. Es wären also die Lesarten im Detail zu studieren, aber das soll hier nicht geleistet werden.

69 Winfried Kirsch, Art. »Andreas [!] de Silva«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 2001<sup>2</sup>.

70 Rifkin, Römisches Messenrepertoire (wie Anm. 64).

Weit bekannter ist die zweite, Lang dedizierte musikalische Quelle, der *Liber selectarum cantionum*, den Grimm & Wyrnung 1520 in Augsburg publizierten.<sup>71</sup> Verschiedene Aspekte dieser in jeder Hinsicht monumentalen Motettensammlung sind hier von Interesse. Der *Liber* wurde gelegentlich als eine Art Memorialdruck für Maximilian I. interpretiert, weil dieser 1519 gestorben und der musikalische Editor der frühere kaiserliche Komponist Ludwig Senfl war. Aber Grimm & Wyrnung sprechen in ihrer Dedikationsrede explizit den Erzbischof von Salzburg an und preisen seine musikalischen Kenntnisse – und obwohl diese Rede weitgehend topisch ist, zeigt sie und mehr noch der Druck selbst den gezielten Zugriff auf die offensichtlich bekannte musikalische Leidenschaft des Kardinals. Erst recht war der wohlhabende Augsburger Stadtschreiber, gelehrte Humanist, Antiquar und kaiserliche Rat Konrad Peutinger, der zu dem Band ein Nachwort verfasste – ein im Musikdruck der Zeit einzigartiger Vorgang – ein guter Bekannter Langs.<sup>72</sup> Die Ausnahmestellung des *Liber* ist überdies unübersehbar. Denn dieser im Format und in der Qualität immer noch beeindruckende Band war der einzige Notendruck, den Sigmund Grimm und Max Wyrnung je produzierten – offenbar waren diese Augsburger Patrizier davon überzeugt, dass sie nur auf diese Weise den so mächtig gewordenen Sohn ihrer Stadt angemessen ehren konnten, dessen im Stil der Zeit ausgestalteter Adelsitz, die Wellenburg, vor ihren Toren lag. Übrigens haben Grimm & Wyrnung Lang noch einen weiteren, freilich literarischen Druck gewidmet, nämlich den von Christoph Wyrnung selbst übersetzten Roman von Fernando de Rojas *Tragicomedia de*

71 Dazu Martin Picker, »Liber selectarum cantionum (Augsburg: Grimm & Wyrnung, 1520), A Neglected Monument of Renaissance Music and Music Printing«, in: *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. von Martin Stachelin, Wiesbaden 1998, S. 149–167; Stephanie P. Schlagel, »The ›Liber selectarum cantionum‹ and the ›German Josquin Renaissance‹«, in: *The Journal of Musicology* 19 (2002), S. 564–615; Angelika Bator, »Der Chorbuchdruck Liber selectarum cantionum (Augsburg 1520). Ein drucktechnischer Vergleich der Exemplare aus Augsburg, München und Stuttgart«, in: *Musik in Bayern* 67 (2004), S. 5–38.

72 1504 beispielsweise gab Lang in Augsburg ein Symposium im Kreis humanistischer Freunde (der Sodalitas literaria Augustana), bei dem Peutinger ihn darüber belehrte, dass das linke Rheinufer, historisch gesehen, zu »Deutschland« gehörte, ein »Argument«, das Lang sofort für seine diplomatischen Auseinandersetzungen mit Frankreich zu nutzen beabsichtigte. Legers, Kardinal Matthäus Lang (wie Anm. 13), S. 498, dort Verweis auf Konrad Peutinger, *Sermones conviviales*, Jena 1684, S. 21, ein Lang gewidmetes Werk. Zu Peutingers – ganz im Sinne Maximilians – der *natio Germanica* förderlichen historischen Studien vgl. jüngst Uta Goerlitz, »Maximilian I., Konrad Peutinger und die humanistische Mittelalterrezeption«, in: *Kaiser Maximilian I. (1459–1519) und die Hofkultur seiner Zeit*, hrsg. von Sieglinde Hartmann und Freimut Löser (*Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 17, 2008/09), S. 61–77 (mit ausführlichen Literaturhinweisen).

*Calisto y Melibea* (1499, besser bekannt unter dem Titel *La Celestina*), der im selben Jahr 1520 unter dem Titel *Ain Hipsche Tragedia von zwaien Liebhabenden menschen, ainem Ritter Calixtus vnd ainer Edlen junckfrawen Melibia genant* erschien.<sup>73</sup>

Umgekehrt war sich Lang, wie jeder am Hof, der Bedeutung Augsburgs bewusst: »[D]ie Stadt war so etwas wie der monetarische Nagel der österreichischen Länder und der Habsburger [...] bis weit in das 16. Jahrhundert hinein«<sup>74</sup> (bezeichnenderweise wurde Schloss Wellenburg 1595 von Jakob Fugger erworben). Ganz abgesehen von diesen realpolitischen Beziehungen spielte Landsmannschaft ja – ebenso wie familiäre Bindungen – in der Machtpolitik jener Zeit eine überhaupt eminente Rolle,<sup>75</sup> und »Matthäus Lang pflegte die Kontakte zu seiner Geburtsstadt, zu Peutingen, den Humanisten- wie Finanzkreisen, zu den Trinkstuben, führte Augsburger in seinem Gefolge mit, vermittelte Petitionen an den König. Als Aufsteiger, harter Grundherr und hoher Kleriker ist er freilich auch in seiner Stadt, vor allem seit der Reformation umstritten geblieben.«<sup>76</sup>

Einen konkreten Anlass für den Druck des *Liber* bot, wie Andrea Lindmayr-Brandl jüngst herausgearbeitet hat, die politisch hochbrisante Situation unmittelbar nach dem Tod Maximilians, der keinen Nachfolger bestimmt hatte; in dieser Zeit kam Lang als de facto-Vertreter des Kaisers in Augsburg und Vorsteher der Wahlkommission eine besondere Rolle zu.<sup>77</sup> Sicherlich lag eine Intention auch darin, über Lang im Hofstaat Ferdinands, des neuen habsburgischen Repräsentanten in Mitteleuropa, Einfluss auszuüben. Dieses

73 Moser, Hofhaimer (wie Anm. 27), S. 192, Anm. 5.

74 Noflatscher, Räte und Herrscher (wie Anm. 13), S. 224.

75 Vgl. Noflatscher, Räte und Herrscher (wie Anm. 13), Kapitel Zwei: »Die Region. Macht und Mobilität«; zu Lang insbesondere S. 144, 151f., 160f., und Kapitel Drei: »Die Familie. Haushalt und Konnubium«, hier S. 252: »Es war ein ungeschriebenes Gesetz unter den politischen Eliten, den Aufstieg der Familie nach Kräften weiter zu fördern.« Belege für Familie Lang v.a. S. 226–228 und 264f. Beispiele für Langs Selbstverständnis als Augsburger »Lobbyist« bei Legers, Kardinal Matthäus Lang (wie Anm. 13), S. 482 (Anmerkung).

76 Noflatscher, Räte und Herrscher (wie Anm. 13), S. 151. Vgl. Hans Wagner, »Kardinal Matthäus Lang«, in: *Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben*, hrsg. von Götz Freiherr von Pölnitz, München 1965, S. 45–69, hier: S. 66f., und die Aussage des Augsburger Chronisten Wilhelm Rem (vgl. Anm. 18).

77 Andrea Lindmayr-Brandl, »Magic Music in a Magic Square. Politics and Occultism in Ludwig Senfl's riddle canon *Salve sancta parens*«, in: *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* (im Druck). Vgl. auch dies., »Ein Rätselkanon für den Salzburger Erzbischof Matthäus Lang: Ludwig Senfls »Salve sancta parens«, in: *Festschrift Ernst Hintermaier*, hrsg. von Gerhard Walterskirchen und Lars Laubhold (Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte) (im Druck). Ich danke Andrea Lindmayr-Brandl herzlich für die Übermittlung ihrer Beiträge.

Kalkül schlug jedoch insofern fehl, als Langs einflussreiche Position am Hof Ferdinands 1521/22 rasch unter dem Einfluss neuer Ratsmitglieder (Gabriel de Salamanca, Bernhard von Cles) dahinschwand und er sich nach Salzburg zurückzog.<sup>78</sup>

Der *Liber* enthält mehrere politische Motetten, die Situationen kommemorieren mögen, bei denen Lang präsent war. Im Fall des Eröffnungstücks, Isaacs »Optime pastor«, wurde das bereits diskutiert. Isaacs »Virgo prudentissima« wurde nach traditioneller Ansicht für den Reichstag in Konstanz 1507 komponiert, bei dem Lang ebenfalls anwesend gewesen zu sein scheint.<sup>79</sup> Im *Liber* wurde der Text dieser Motette geändert, um einen Bezug auf den neuen Status des Kapellmeisters Georg von Slatkonja herzustellen, der nun Bischof von Wien war, ein persönlicher Bekannter Langs.<sup>80</sup> Senfls Motette »Sancte Pater/Sancte Gregori« ehrt Gregor Valentinian, den Vizekapellmeister der Hofkapelle, und auch hier ist es nicht allzu spekulativ anzunehmen, dass ihrer Aufnahme in den *Liber* eine persönliche Beziehung Langs zu Valentinian zugrunde lag. Diese gezielte Bezugnahme auf die Vorsteher der Hofkapelle lässt übrigens einmal mehr auf eine enge Verflechtung von Langs amtlichen und musikalischen Interessen schließen.<sup>81</sup>

Abschließend sei ein weiterer Aspekt der musikalischen Patronage am Habsburgerhof hervorgehoben. Eines der auffallendsten Charakteristika der maximilianischen Hofkultur ist die enge Beziehung zwischen Musik und Humanismus. Diese zeigt sich in einem Netzwerk persönlicher Bezugnahmen und Freundschaften, künstlerischer Kooperation und interdisziplinären Austauschs, wie es andernorts in Europa in diesen Jahrzehnten ohne

78 Noflatscher, Räte und Herrscher (wie Anm. 13), S. 96f.

79 Erhalten ist ein Brief Langs aus Konstanz vom 28. Juni 1507, also einen Tag vor dem Ende des am 1. April eröffneten Reichstags (Sallaberger, Kardinal Matthäus Lang [wie Anm. 13], S. 48). Genaueres über seine Teilnahme am Reichstag lässt sich leider nicht sagen, doch hielt sich Lang in jener Zeit meist in der Nähe Maximilians auf (freundliche Mitteilung von Johann Sallaberger, Hallein). Zu Isaacs »Virgo prudentissima« vgl. freilich die in Anm. 43 genannte Arbeit Franz Körndles, der sie mit den Exequien für Philipp den Schönen am 15. Juni 1507 in Konstanz verbinden möchte.

80 1517 reiste er mit Lang ins oberösterreichische Wels, vgl. Sallaberger, Kardinal Matthäus Lang (wie Anm. 13), S. 146.

81 Vielleicht lässt sich auch die einzige Motette Pierre de la Rues in diesem Druck, »Pater de celis deus«, als Referenz an Langs Aufenthalt am Hof von Erzherzogin Margarete von Österreich (1508) interpretieren, die er vergeblich für eine Heirat mit Heinrich VII. von England zu gewinnen versuchte. Weiteren Spekulationen sind natürlich Tür und Tor geöffnet, doch führt das nicht weiter.

Parallele war.<sup>82</sup> Vergleicht man diese dichten und umfassend dokumentierten Kontakte mit den eher vagen und mehr oder weniger spekulativen Bezügen, die sich beispielsweise zwischen franko-flämischen Musikern und italienischem Humanismus im 15. und frühen 16. Jahrhundert herstellen lassen, tritt ihr Ausnahmecharakter umso deutlicher hervor.<sup>83</sup>

Dieser Ausnahmecharakter ist das Ergebnis einer entschiedenen Bildungspolitik Maximilians, der gezielt humanistische Gelehrte an die Universität Wien holte – prominent etwa die 1497 erfolgte Berufung von Konrad Celtis als Professor der Beredsamkeit und Dichtkunst – und zugleich verfügte, dass alle Chorknaben der kaiserlichen Kapelle nach dem Stimmbruch mit einem Drei-Jahres-Stipendium an der Universität Wien studieren sollten.<sup>84</sup> Wohl an kaum einer anderen europäischen Hofkapelle der Zeit ist so konsequent für die höhere Bildung ihrer Sänger gesorgt worden.<sup>85</sup>

Die durch den musikalisch interessierten Celtis bewirkten Transfereffekte zwischen Humanismus und Musik beschränken sich nicht nur auf die bekannten Humanistennoten, bei denen Celtis mit dem Ingolstädter Komponis-

82 Der ganze Komplex der Beziehungen zwischen Humanismus und Musik im maximilianischen Umkreis ist niemals umfassend dargestellt und untersucht worden; vgl. für einen Überblick Hartmut Krones, »Humanismus und Musik im Wien der Zeit um 1500«, in: *Die Wiener Hofmusikkapelle I: Georg von Slatkonja und die Wiener Hofmusikkapelle*, hrsg. von Theophil Antonicek, Elisabeth Theresia Hilscher und Hartmut Krones, Wien 1999, S. 19–22.

83 Zum Folgenden vgl. neben der in der vorigen Anmerkung genannten Literatur auch Moser, Hofhaimer (wie Anm. 27), vor allem S. 24f., 36–41, 162–167; ferner etwa Manfred Hermann Schmid, »Horaz in der Musikgeschichte: Vertonungen um 1500 im Umkreis vom Konrad Celtis«, in: *Zeitgenosse Horaz. Der Dichter und seine Leser seit zwei Jahrtausenden*, hrsg. von Helmut Krasser und Ernst A. Schmidt, Tübingen 1996, S. 52–67; und grundsätzlich den nach wie vor höchst bedenkenswerten Beitrag von Hans Albrecht, Art. »Humanismus, B. Humanismus und Musik«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (wie Anm. 11), Bd. 6 (1957), Sp. 895–918. Vgl. auch James Haar, Art. »Humanismus«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl. (wie Anm. 11), Sachteil, Bd. 4 (1996), Sp. 440–454.

84 Ein Gutachten nach Maximilians Tod, den Erhalt der Cantorei betreffend, stellte fest: »das die Singer knaben auff der vniversitet zu wien in studio drey Jarlanng vnderhalten vnd nachmals ein Jeder an ort vnd Ennd gethon vnd gefudert werde darzu er dan geschickht erfinden wurt wie dan bey kay.Mt. der gebrauch gewest ist«, zitiert nach Adolf Koczirz, »Die Auflösung der Hofmusikkapelle nach dem Tod Kaiser Maximilians I.«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 13 (1931), S. 531–540, hier: S. 534. Othmar Wessely, »Beiträge zur Geschichte der maximilianischen Hofkapelle«, in: *Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, Jahrgang 1955, Nr. 24 (= Mitteilungen der Kommission für Musikforschung Nr. 5, Wien 1956 [Sonderdruck 20]), S. 370–388, hier: S. 376.

85 Für den deutschen Sprachraum siehe etwa den Vergleich bei Erich Reimer, »Deutsche Hofkantoreien um 1500. Zum Umfeld der Cantorei Maximilians I.«, in: *Die Wiener Hofmusikkapelle* (wie Anm. 82), S. 23–35.

ten Petrus Tritonius sowie mit den kaiserlichen Musikern Ludwig Senfl und Paul Hofhaymer zusammenarbeitete. Die von Celtis gegründete *Sodalitas litteraria Danubiana* zählte auch den eben erwähnten Kapellmeister Georg von Slatkonja zu ihren Mitgliedern, der für Isaacs »Virgo prudentissima« den Text schuf; Celtis' humanistisches Schuldrama *Ludus Dianae*, das 1501 vor dem Kaiser in Linz zur Aufführung gebracht wurde, enthält im Nürnberger Druck auch anonyme Vertonungen (Tritonius? Isaac?<sup>86</sup> Senfl? Hofhaymer?). Schüler Celtis', die auch als Musiktheoretiker hervorgetreten sind, waren der Enzyklopädist Gregor Reisch und der bayerische Hofhistoriograph Johannes Aventinus.<sup>87</sup> Daneben ist der aus St. Gallen gebürtige Humanist Joachim Vadian zu nennen, der den Text zu der von Senfl vertonten Motette »Sancte Pater sancte Gregori« verfasste, wie Isaacs »Virgo prudentissima« übrigens im *Liber selectarum cantionum* gedruckt. Celtis wie Vadian verfassten zum Lobe Paul Hofhaimers Verse bzw. Schriften, zu letzterer – die wie erwähnt Matthäus Lang gewidmet wurde – ist ein ganzer Briefwechsel zwischen dem Organisten und dem Humanisten überliefert.<sup>88</sup> Auch von Heinrich Finck – der Vadian schon 1517 von Langs Residenz durch einen weiteren Humanisten, Caspar Ursinus, hatte Grüße bestellen lassen<sup>89</sup> – ist ein Brief an Vadian von 1524 überliefert.<sup>90</sup> Ein anderer Knotenpunkt in diesem Netzwerk – dessen weitere Verzweigungen selbstverständlich auch zu Heinrich Glarean führen – war Johann Stomius oder Molinus, der in Salzburg eine Dichterschule eröffnet hatte, selbst ein wenig komponierte, einen Musiktraktat veröffentlichte<sup>91</sup> und nach Hofhaimers Tod den Druck *Harmoniae poeticae Pauli Hofhaimeri* mit einer ausführlichen Lobrede auf den Verstorbenen herausgab, wobei diese Sammlung antiker Odenvertonungen von Senfl komplettiert worden war.<sup>92</sup> Gewidmet wurde auch dieser Druck Matthäus Lang.

86 Vgl. Senn, Maximilian (wie Anm. 32), S. 79.

87 Manfred Hermann Schmid, »Die Darstellung der Musica im spätmittelalterlichen Bildprogramm »Margarita philosophica« von Gregor Reisch 1503«, in: *Musikalische Ikonographie*, hrsg. von Harald Heckmann, Monika Holl und Hans Joachim Marx (= *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 12, 1994), S. 247–261; *Musica rudimenta Johannes Turmair genannt Aventinus; Das ist Anfangsgründe der Musik*, in Faksimile hrsg. und ins Deutsche übertragen mit einem Nachwort und Anmerkungen von Michael Bernhard, Tutzing 1980 (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte).

88 Wiedergegeben bei Moser, Hofhaimer (wie Anm. 27), S. 36–41.

89 Vgl. oben zu Anm. 36.

90 Hoffmann-Erbrecht, Henricus Finck (wie Anm. 37), S. 47f.

91 Johannes Stomius, *Prima ad Musicen instructio eaque simplicissima*, Augsburg 1537.

92 *Harmoniae poeticae Pauli Hofhaimeri ... tum vocibus humanis tum etiam instrumentis accomodatissimae*, Nürnberg 1539 (RISM 1539<sup>26</sup>).

Denn Lang, der sich ebenso für Literatur wie für Musik begeisterte, spielte in diesem komplexen und hier nur angedeuteten Beziehungsgeflecht zwischen musikalisch interessierten Humanisten und humanistisch interessierten Musikern eine bedeutende Rolle als Patron und Widmungsträger nicht nur musikalischer, sondern auch zahlreicher humanistischer Schriften;<sup>93</sup> nachweislich kannte er die meisten, vermutlich sogar alle der hier genannten Humanisten und Musiker. Er muss selbst in hohem Grade über humanistische Bildung verfügt haben und scheint auch als Redner eine Kapazität gewesen zu sein; der – freilich von Lang auch kräftig protegierte – Humanist Ricardo Bartolini Perusinus beteuerte, aus Langs Mund würde bei seinen Reden Honig fließen,<sup>94</sup> und für das hohe sprachlich-intellektuelle Niveau auch in der kaiserlichen Verwaltung spricht die Tatsache, dass einer von Langs indirekten Vorgängern als Kanzleisekretär (als es noch keinen kaiserlichen Privatsekretär gab) kein anderer als Aeneas Silvio Piccolomini, der spätere Papst Pius II., gewesen ist.

In der Motette »Ave mundi spes Maria«, die den Ausgangspunkt dieser Studie gebildet hat und zu der abschließend zurückzukehren ist, kann man gewiss beim Verfasser der Canones ein gewisses Interesse an der Demonstration humanistischer Bildung feststellen. Aber weder der Gebrauch gelehrt klingender griechischer musikalischer Termini ist in der Kanon-Tradition neu – er findet sich schon bei Antoine Busnoys<sup>95</sup> – noch der Gebrauch von Hexametern; und die Adaption des rhetorischen Terminus *synecdoche* hat ebenso ihre früheren Parallelen in der Verwendung von *antiphrasis* für verschiedene Formen musikalischer Inversion in Kompositionen von Busnoys und Jakob Obrecht. Ob das nun wirkliche humanistische Gelehrsamkeit si-

93 Rund zwei Dutzend Widmungen literarischer Werke an Lang wurden festgestellt: Vgl. Conradin Bonorand, »Personenkommentar II zum Vadianischen Briefwerk«, in: *Die Dedikationsepisteln von und an Vadian*, hrsg. von Conradin Bonorand und Heinz Haffter, St. Gallen 1983 (Vadian-Studien, Untersuchungen und Texte 11), S. 327–329, hier zitiert nach Sallaberger, Kardinal Matthäus Lang (wie Anm. 13), S. 470. Zu Lang als Mäzen der Literatur vgl. die zahlreichen (über die Register leicht erschließbaren) Hinweise bei Stephan Füssel, *Ricardus Bartholinus Perusinus. Humanistische Panegyrik am Hofe Kaiser Maximilians I.*, Baden-Baden 1987 (Saecvla spiritalia 16), Jan-Dirk Müller, *Gedechnus. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I.*, München 1982 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 2) und Albert Schirrmeyer, *Triumph des Dichters. Geprägte Intellektuelle im 16. Jahrhundert*, Köln – Weimar – Wien 2003 (Frühneuzeitstudien, N. F. 4), hier besonders S. 221–224.

94 Vgl. Müller, *Gedechnus* (wie Anm. 93), S. 53.

95 Vgl. Bonnie Blackburn und Leofranc Holford-Strevens, »Juno's Four Grievances: The Taste for the Antique in Canonic Inscriptions«, in: *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte: Festschrift für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Ulrich Konrad, Göttingen 2002, S. 159–174, besonders S. 170–174.

gnalisiert oder doch eher nur die Lust, sich *sub obscuritate quadam* auszudrücken,<sup>96</sup> bleibe dahingestellt. Nichtsdestoweniger könnte die Rede von einem *soggetto cavato* als *synecdoche* doch auf ein gewisses Maß an rhetorischem Training verweisen, so unklassisch die Hexameter im übrigen sind.

Aber der Motettentext selbst ist so unhumanistisch wie möglich. Er stammt aus dem *Psalterium beatae Mariae virginis*, ist in akzentuierendem Metrum und mit Endreim geschrieben.<sup>97</sup> Diese Textwahl ist umso auffälliger, als sie den einzigen Faktor darstellt, der keine bruchlose Einordnung in die von Martin Staehelin aufgezeigte Gattung der »Wappenmotette« erlaubt.<sup>98</sup>

Die Wappenmotette war eine spezielle Form der Huldigung einer Ständespersion und damit auch ihrer Familie, die ursprünglich auf einem Einzelblatt (meist auf kostbarem Pergament) dem Gehuldigten überreicht wurde. Sie enthielt eine Darstellung des Wappens, um das die Stimmen angeordnet waren, wobei die Tenorstimme meist durch einen verbalen Kanon dargestellt wurde, der in seinem Text oder in der musikalischen Konstruktion irgendwie auf die Gestalt des Wappens Bezug nahm. Die von Staehelin angeführten Beispiele entstammen dem süddeutschen und oberitalienischen Raum; eines davon ist Isaacs »Palle, palle«, möglicherweise komponiert für Lorenzo de' Medici, den Vater des späteren Leo X., und man mag zu dieser Liste auch Arnolfo Giliardis Motette »Sena vetus« hinzufügen, die freilich nicht zum

96 Nach der bekannten Begriffsbestimmung aus Johannes Tinctoris' *Terminorum musicae diffinitorium*, Treviso 1495 (Faksimile Kassel/Leipzig 1983): »Canon est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quadam ostendens.«

97 Der Text stimmt nur in den ersten drei Zeilen mit der Adam von St.-Victoire zugeschriebenen Sequenz überein, die in Text und Melodie die Grundlage der gleichnamigen Motetten von Josquin Desprez und Jean de la Fage bildet; vgl. Irving Godt, »The Restoration of Josquin's »Ave mundi spes, Maria«, and Some Observations on Restoration«, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 26 (1976), S. 53–83, und *The Motet Books of Andrea Antico*, hrsg. von Martin Picker, Chicago 1987 (Monuments of Renaissance Music 8), S. 340–355 (Edition), S. 53–55 (Kommentar mit Edition der Sequenzvorlage). Musikalisch hat unser »Ave mundi spes Maria« keine Bezüge zu der Sequenz aufzuweisen. Noblitts Angabe im Kommentar (wie Anm. 2), der Text finde sich in *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts*, hrsg. von Philipp Wackernagel, 5 Bde., Leipzig 1864–1877 (Faksimile-Reprint Hildesheim 1964), I, Nr. 229, S. 142f., trifft nur annäherungsweise zu; vgl. auch die Fassung in *Lateinische Hymnen des Mittelalters*, hrsg. und erklärt von Franz Joseph Mone, 3 Bde., Freiburg im Breisgau 1853–1855 (Faksimile-Reprint Aalen 1964), Bd. 2: *Marienlieder* (1854), S. 324.

98 Martin Staehelin, »Heinrich Isaacs »Palle«-Satz und die Tradition der Wappenmotette«, in: *Heinrich Isaac und Paul Hofhaimer im Umfeld von Kaiser Maximilian I. Bericht über die vom 1. bis 5. Juli 1992 in Innsbruck abgehaltene Fachtagung*, hrsg. von Walter Salmen, Innsbruck 1997 (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft 16), S. 217–226.

Lob eines Adels- oder Patriziergeschlechts, sondern der gesamten Stadt Siena geschrieben wurde, in ihrer Überlieferung als Pergament-Einzelblatt mit dem Sieneser Stadtwappen aber genau der Typologie entspricht.<sup>99</sup>

Die Texte solcher Wappenmotetten, soweit erhalten, sprechen nun »Lob und Preis des Adressaten, auch seiner Familie und gelegentlich deren Geschichte« aus, sie pflegen auch »den hohen Verstand des Dedikationsträgers, seine Weisheit des Regierens oder seinen Kunstsinn zu rühmen; gerne wird dann, in freilich nicht immer sehr klarer Verbindung, etwa über die Mythologie, die Beschreibung des Wappens angefügt und natürlich auf den Motettenkomponisten hingewiesen – schon deshalb, weil dieser natürlich mit einer finanziellen Anerkennung rechnete«. <sup>100</sup> Alle diese Momente fehlen in »Ave mundi spes Maria« auffallend. Tatsächlich verblüfft es, dass gerade dieser Text – der aus der Perspektive des demütigen Sünders spricht – für eine Motette zur Huldigung des stolzen, dem Pomp und anderen weltlichen Freuden nicht abgeneigten Lang gewählt wurde, der auch als Bischof von Gurk darauf bestand, mit »Fürst« angeredet zu werden,<sup>101</sup> und zur Missbilligung auch seiner Zeitgenossen bei der berühmten Doppelhochzeit in Wien 1515 als Kardinal seine sehr eleganten Tanzkünste bewiesen hatte.<sup>102</sup>

Die naheliegende Vermutung, es handle sich hier um eine fromme Parodie eines ursprünglichen Huldigungstexts, wirkt angesichts der durchaus dichten Wort-Ton-Beziehungen jedoch recht unwahrscheinlich. Im Gegenteil erscheint es bewundernswert, wie geschickt der Komponist die durchaus rigide Konstruktion des Cantus firmus-Schemas mit Textdarstellung und Textausdruck zu verbinden wusste. Und man darf annehmen, dass der musikalisch wie literarisch kundige Bischof von Gurk diese gekonnte Verbindung von Konstruktion und Ausdruck in der Motette zu würdigen gewusst hat.

Schon in dem Cantus firmus-freien Vorspann wird *varietas* als artifizielles Prinzip vorgeführt: Wird die erste Textzeile »Ave mundi spes Maria« (Ave,

99 Siehe Frank D'Accone, *The Civic Muse: Music and Musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance*, Chicago 1997, S. 243–246 (Abb. auf S. 245). Die Edition in Sebastiano A. Luciani, *La musica in Siena*, Siena 1942, S. 38–41, war mir nicht zugänglich.

100 Stachelin, Heinrich Isaacs »Palle«-Satz (wie Anm.98), S. 219.

101 1507 bittet er Maximilian, »die Behörden anzuweisen, in ihren Zuschriften »den titel Fürst gar nit wegzulassen«: Legers, Kardinal Matthäus Lang (wie Anm. 13), S. 484.

102 Lang wusste Feste und Feiern repräsentativ zu nutzen, sogar die komischen Umkehrungen der Fastnacht, bei der er in Augsburg mit anderen hochgestellten Patriziern als »Pawrennknecht«, »stallknecht« oder (mit Kurfürst Casimir von Brandenburg) als »Pegeynen« (Begnien) aufzutreten pflegte. Unter der letzten Verkleidung trugen sie mit »zittergold« verbräunte Hemden, »daz sy sich fast daran schnitten, daz sy plueteten und waz nichts artlichs noch hipschs daran«, berichtet kritisch die Augsburger Chronik des Mattheus Langemantel, Teiledition bei Legers, Kardinal Matthäus Lang (wie Anm. 13), S. 510f.

Hoffnung der Welt, Maria) zunächst in feierlicher Homophonie, dann in rhythmischer Auflockerung vorgetragen, so sind die beiden folgenden Textzeilen vom bewusst unsystematischen, also nicht strikt durchimitierten Gebrauch eines *sogetto* (zuerst T. 8–10 im Bass) gekennzeichnet; und schließlich findet mit der plötzlichen Wendung zum flehenden Appell an die Gottesmutter (»afflictis da solatia«, gib den Bekümmerten Trost) auch momentweise ein Wechsel zur eindringlichen homorhythmischen Deklamation in allen Stimmen statt (T. 20f.).

Ein technisches Problem, das sich der Komponist stellte, war der erste Eintritt des *Cantus firmus* in sehr langen Notenwerten. Um die erforderliche *varietas* zu erzielen und den Fluss der Musik über das rigoros abgemessene Muster der *quinta vox* hinwegzutragen, variierte er geschickt Phrasenlänge und Imitationseinsätze. So tragen beispielsweise motivische Zusammenhänge über den Wechsel der *Cantus firmus*-Töne hinweg: etwa in der von T. 33 bis T. 40 sich erstreckenden Verarbeitung eines zuerst im Alt auftretenden kleinen Motivs, oder in der folgenden Zäsurbildung in T. 43. Oder man beachte die ingenüose Weise, in der eine zwischen Innen- und Außenstimmen ausgetauschte Passage (Alt und Tenor T. 53–56 ≈ Sopran und Bass T. 56–58) den Wechsel von der *Longa*- zur *Brevis*-Darbietung des *Cantus firmus* in der *quinta vox* überspielt.

Bemerkenswert erscheint auch die Art und Weise, in der die musikalische Textur die rhetorische Struktur des Gebets reflektiert. Die Motette beginnt mit einem Lobpreis der Jungfrau Maria, das durch lebhaftes, beinahe tänzerische Motive ausgedrückt wird. Aber mit den Worten »*Consolare me lugentem*« (tröste mich Weinenden; T. 59ff.) beginnt das Ich des Sünders zu sprechen und an Marias Barmherzigkeit zu appellieren. Diese Worte werden quasi-homophon deklamiert, und unmittelbar danach wird eine Figur von in einer Folge sequenziell aufsteigender Quartan in verschränkten Stimmensätzen eingeführt (T. 63ff.), die dem Rest der *prima pars* eine besondere Intensität verleiht. Das Motiv taucht wiederum in T. 73ff. auf, wandert hier durch alle Stimmen, und mündet in der Klimax T. 81–84, wo die Worte »*precor te, regina caeli*« homorhythmisch in allen Stimmen deklamiert werden, wobei sie mit einem vollständigen Durchlauf des *Cantus firmus* in *Semibreven* synchronisiert werden. Das Motiv wird auch im Ausklang der *prima pars* gebraucht, und die Intervallstruktur aus aufsteigender Quart und absteigender Terz findet auch in der *secunda pars* eindruckliche Anwendung (T. 126–134). In diesem zweiten Teil wird, vor allem nach dem Ablaufen des *Cantus firmus*, der schon fünfzig Takte vor Schluss durch freie Komposition ersetzt wird, sowohl die abstrakt-kombinatorische als auch die expressive Qualität

des Werks noch einmal verdichtet und gesteigert – letzteres besonders nach dem Ende des Abschnitts im tempus diminutum perfectum, T. 204ff., wenn »die rasenden Fluten der unreinen Welt« den Sünder von allen Seiten synkopisch bedrängen (»omni parte me impingunt«).

Wo und in welchem Kontext diese so vielschichtig konzipierte Motette aufgeführt wurde, muss offen bleiben. Es ist noch nicht einmal unmöglich, dass sie vom Gurker Domkapitel in Auftrag gegeben wurde, das Lang bereits während dessen Zeit als Koadjutor des Bistums 1502 einen würdigen Empfang bereitet hatte; 1508, möglicherweise auch 1515 hielt er sich dort wiederum auf.<sup>103</sup> Die Überlieferung gemeinsam mit einem textlosen, Antoine de Fevin zugeschriebenen Stück legt auf Grund des Papiers, das Noblitt zufolge zwischen 1509 und 1511 in Innsbruck verwendet wurde, einen Zusammenhang mit der kaiserlichen Hofkapelle oder vielleicht auch mit Langs Residenz in Mühldorf nahe.<sup>104</sup>

Jedenfalls entsteht der Eindruck, dass es sich um einen Musiker handelte, der enger mit der deutschen als mit der franko-flämischen Tradition assoziiert war. Die dichte Textur, das Layout des Cantus firmus in gleichen Notenwerten, die atemlose, fast ununterbrochene Aktivität aller Stimmen und ihre gelegentlich fast »instrumentale« Führung lassen generell die Weiträumigkeit, Eleganz und dramatische Disposition etwa eines Josquin oder Mouton vermissen. Man darf sich vielleicht eher an das deutsche Tenorlied erinnert fühlen als an jene Kompositionen, die Grimm & Wyrnung Lang darboten. Gewiss sind weder Isaac in seiner »deutschen« Tonlage noch der junge Senfl auszuschließen, und auch die einst von Hans Joachim Moser recht leichtherzig ausgesprochene Zuschreibung an Finck wäre zumindest genauer

103 Vgl. Obersteiner, Bischöfe (wie Anm. 14), S. 273. Das Kärntner kirchliche Leben vor der Reformation zeichnete sich durch kunstvolle Mehrstimmigkeit aus. Vgl. Hellmut Federhofer, »Beiträge zur älteren Musikgeschichte Kärntens«, in: *Carinthia* I, Jg. 145 (1955), S. 372–409, hier: S. 372–379.

104 Vgl. oben Anm. 4. Ein Nachtrag: In der Hofjagd- und Rüstkammer des Kunsthistorischen Museums Wien wird als A.163 ein Zierschild verwahrt, der in Innsbruck um 1500 gefertigt wurde, das Königswappen und die Vlieskette Maximilians trägt, und auf dessen Rand der Text »[A]VE MVMDI [sic] SPES MARIA« etc. eingraviert ist, der zu großen Teilen mit dem Text der Motette übereinstimmt (freundliche Mitteilung von Franz Körndle auf der Grundlage von Forschungen Stefan Krauses und Marianne Schlossers im Rahmen des Forschungsprojekts des Kunsthistorischen Museums Wien »Dekorationen historischer Prunkrüstungen«). Allerdings finden sich hier neben zahlreichen Fehlern auch Auslassungen und Hinzufügungen gegenüber dem Motettentext, sodass der Bezug nur ein ungefährender bleibt. Immerhin deutet er auf einen Symbolwert just dieser Sequenz in der maximilianischen Hofkultur hin, zu dem weitere Forschungen vielleicht lohnen würden.

zu prüfen.<sup>105</sup> Hier soll darüber aber nicht weiter spekuliert werden. Als eine ausgesprochen virtuos Symbolismus, Konstruktion und Ausdruck verbindende Komposition ist »Ave mundi spes Maria« ein würdiges Monument für einen Mann, der ebenso virtuos Symbolismus, Diplomatie und Patronage zu verbinden verstand und dessen Bedeutung für die musikalische Kultur im Umkreis Maximilians I., wie gezeigt wurde, bisher wohl unterschätzt worden ist.

105 In der in Anm. 4 zitierten Edition. Die Zuschreibung wurde von Noblitt als unbegründet abgelehnt. – In der Diskussion in Münster hat Martin Stachelin dankenswerterweise einen weiteren Kandidaten aus dem maximilianischen Umkreis ins Spiel gebracht, nämlich den 1492 in Wien immatrikulierten, aus München stammenden Wolfgang Rauber, den auch Vadian einmal erwähnt, und von dem D-Mbs, Mus. ms. 3154 eine fragmentarische Komposition überliefert. Siehe Karl Stackmann, »Quaedam Poetica. Die meisterliche Dichtung Deutschlands im zeitgenössischen Verständnis«, in: *Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, hrsg. von Hartmut Boockmann, Ludger Grenzmann, Bernd Moeller und Martin Stachelin, Göttingen 1995 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-historische Klasse, 3. Folge, 208), S. 132–161, hier: S. 142 mit Anm. 37.