

Daniel Glowotz

Das Messenwerk Ludwig Dasers (1526–1589) Überlegungen zur Neubewertung eines vergessenen Münchener Hofkapellmeisters

I.

Unter den Leitern der Münchener Hofkapelle des 16. Jahrhunderts ist Ludwig Daser, der Vorgänger von Orlando di Lasso als Hofkapellmeister des bayerischen Herzogs Albrecht V., die am wenigsten bekannte und erforschte Persönlichkeit. Angesichts der hohen kompositorischen Qualität seiner Werke überrascht dieser Befund ebenso wie die Tatsache, dass Daser bis heute zu den wohl am gründlichsten vergessenen und notorisch unterschätzten Komponisten seiner Generation und Zeit zählt. Sucht man nach Ursachen für die mangelnde Rezeption der Werke Dasers, so ist auf das Schicksal ihres Komponisten an der Münchener Hofkapelle zu verweisen – als transitorische Gestalt zwischen den beiden musikgeschichtlichen Größen Senfl und Lasso, sowie auf seine unglückliche Fortune in der Leitung der Münchener Hofkapelle. Dort schied Daser wegen der von seinem Dienstherrn vorgenommenen Umstrukturierungen in der Organisation und im Repertoire der Hofkapelle,¹ möglicherweise auch wegen seiner Neigung zum Protestantismus 1562/63, vorzeitig aus dem Amt – oder aber aus Krankheitsgründen, wie die offizielle

- 1 Dasers Amtszeit markiert die Endphase des Wandels der Münchener Hofkapelle von einem geistlichen Sängerkollegium zu einem Ensemble von Berufsmusikern bürgerlichen Standes, näheres dazu siehe Dagmar Golly-Becker, »Süddeutsche Konkurrenten. Die Beziehungen zwischen der Stuttgarter und der Münchener Hofkapelle in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts«, in: *Musik in Baden-Württemberg 2* (1995), S. 110, und Nicole Schwindt, »Zum Säkularisierungsprozess der Bayerischen Hofkapelle unter Albrecht V.«, in: *Institutionalisierung als Prozess. Organisationsformen musikalischer Eliten im Europa des 15. und 16. Jahrhunderts. Beiträge des internationalen Arbeitsgesprächs im Istituto Svizzero di Roma in Verbindung mit dem Deutschen Historischen Institut in Rom, 9 bis 11. Dezember 2005*, hrsg. von Birgit Lodes und Laurenz Lütteken, Laaber 2009 (Analecta Musicologica 43), S. 197–223. Zum Stilwandel an der Münchener Hofkapelle als Teil einer umfassenden Neuorientierung der Kulturpolitik der Wittelsbacher unter Albrecht V. siehe Bernhold Schmid, »Cantus firmus und Kanon. Anmerkungen zu Ludwig Dasers »Missa Pater noster««, in: *Canons and Canonic Techniques, 14th–16th Centuries. Theory, Practice and Reception History. Proceedings of the International Conference, Leuven, 4-6 October 2005*, hrsg. von Kateljne Schiltz und Bonnie J. Blackburn, Leuven 2007 (Analysis in Context. Leuven Studies in Musicology 1), S. 301.

Lesart seiner Entlassungsurkunde überliefert.² Die bisherige Vernachlässigung einer umfassenden kritischen Würdigung von Leben und Werk des Sängers, Komponisten und Kapellmeisters Daser lässt es geboten erscheinen, nach der aus heutiger Perspektive ebenso unvollständigen wie methodisch unbefriedigenden Dissertation von King Kellog (1938) zum Messenwerk sowie der grundlegenden, aber auf Vita und Motettenschaffen Dasers beschränkten und nicht mehr in allen Punkten aktuellen Promotionsarbeit von Anton Schneiders (1953), Daser eine Monographie nach historisch-kritischer Methode zu widmen.³ Letztere befindet sich in Form einer umfassenden Studie zum Messenwerk Dasers beim Verfasser des vorliegenden Beitrags derzeit in Arbeit.

II.

Die Geschichte des Lebens und Schaffens von Ludwig Daser bewegte sich zwischen den beiden kirchengeschichtlichen Polen Reformation und Gegenreformation, sichtbar markiert durch die beiden Dienstorte, an denen er tätig gewesen ist, nämlich am katholisch-gegenreformatorischen Hof der Bayerischen Wittelsbacher in München und am lutherisch reformierten der Württemberger Hohenzollern in Stuttgart. Die Kantoreien beider Höfe verband von der Mitte bis zum Ende des 16. Jahrhunderts ein Spannungsverhältnis, das sich zwischen abgrenzender Konkurrenz und freundschaftlichem Austausch bewegte – sowohl im Hinblick auf die verwandtschaftlich verbundenen Dienstherren, das Personal, als auch auf das Repertoire, die Musikalien und Kompositionstechniken.⁴

- 2 Siehe dazu Albrecht Herzog zu Bayern, »Ludwig Dasers Genaden und Leibgedings Verschreibung«, hrsg. von Adolf Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso, erstes Buch*, Leipzig 1894, Repr. Walluf 1973, S. 45, zitiert bei Dagmar Golly-Becker, *Die Stuttgarter Hofkapelle unter Ludwig III. (1554-1593)*, Phil. Diss. Tübingen 1992, Stuttgart und Weimar 1999 (Quellen und Studien zur Musik in Baden-Württemberg 4), S. 17.
- 3 Die beiden genannten Dissertationen lauten mit vollständigem Titel: King Kellog, *Die Messen von Ludwig Daser, 1525–1589*, Phil. Diss. (mschr.) München 1938, und Anton Schneiders, *Ludwig Daser (1526–1589), Beiträge zur Biographie und Kompositionstechnik*, Phil. Diss. (mschr.) München 1953.
- 4 Vgl. Bertha Antonia Wallner, *Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst des 16. und 17. Jahrhunderts nebst Beiträgen zur Musikpflege dieser Zeit*, Phil. Diss. München 1911, München 1912, S. 401–404, außerdem Golly-Becker, *Süddeutsche Konkurrenten* (wie Anm. 1), S. 109–125, und dies., »Wie ein Geheimnis gehütet. Die Hofkapellen von Stuttgart und München im Konkurrenzkampf um exklusive Kompositionstechniken in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts«, in: *Musik in Baden-Württemberg* 3 (1996), S. 91–101.

aser wurde 1526 als Sohn einer wohlhabenden Familie des Münchner Bürgertums geboren, die zum Gesinde des Hofes der Wittelsbacher gehörte.⁵ Bereits als Sängerknabe trat er unter dem Kapellmeister Olgang Fünckl in die Münchner Hofkapelle ein. Dort wurden ihm neben seiner sängerischen und kompositorischen Ausbildung auch in zeitüblicher Weise die Grundlagen der höheren Bildung vermittelt.⁶ Zunächst von seinem frühen Förderer Albrecht V. wohl für eine Laufbahn als Kleriker bestimmt, immatrikulierte sich aser nach seiner Mutation 1542 an der Universität Ingolstadt als Student der Theologie. Langfristig setzten sich jedoch asers musikalische Neigungen gegenüber der Option auf eine Kirchenkarriere durch. Nach dem Abbruch seines Studiums trat er 1551 als Tenor erneut in die Münchner Hofkapelle ein, wo er nur ein Jahr später zum Kapellmeister ernannt wurde. Aus einer Archivalie des Münchner Hofes und der Überlieferung bzw. Datierung der ältesten Messen asers geht hervor, dass er sogar schon seit etwa 1550 an der Komposition von Kirchenmusikwerken und an der Zusammenstellung von Chorbüchern mit sakralem Repertoire für die Bayerische Hofkapelle mitgewirkt haben muss.⁷ Nach der Überlieferung seiner Werke in den Münchner Chorbüchern hat er von den für die dortige Hofkapelle anfal-

- 5 Zur Vita und zum familiärem Hintergrund Dasers siehe Eugen Schmid, »Der Vorgänger Orlando di Lasso in der Leitung der Münchner Hofkapelle«, in: *75 Jahre Stella Matutina, Festschrift Band 1. Abhandlungen von Mitgliedern des Lehrkörpers*, Feldkirch 1931, S. 453, Schneiders, Ludwig Daser (wie Anm. 3), S. 1–15, Golly-Becker, Die Stuttgarter Hofkapelle (wie Anm. 2), S. 14–32, und Franz Körndle, »Daser, Ludwig«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Band 5, Kassel 2001, Sp. 458f. Zu den Eigentumsverhältnissen der Familie Daser, die es als Fischer in der Münchner Heilig-Geist-Gasse Nr. 7 am Viktualienmarkt zu Haus- und Grundbesitz gebracht hatte, siehe *Häuserbuch der Stadt München*, hrsg. vom Stadtarchiv München nach den Vorarbeiten von Andreas Burgmaier, Band IV: Anger Viertel, München 1966, S. 458.
- 6 Zur Verbindung von musikalischer und geistiger Ausbildung an süddeutschen Hofkapellen während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts siehe Gustav Bossert, »Die Hofkantorei unter Herzog Christoph (1550–1568)«, in: *Württembergische Vierteljahreshefte für Landesgeschichte, Neue Folge* 7 (1898), S. 148–151.
- 7 Vgl. Sandberger, Beiträge (wie Anm. 2), S. 39, und Schneiders, Ludwig Daser (wie Anm. 3), S. 6. Nach der entsprechenden Archivalie München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Fürstensachen I 362, fol. 83^r, hat Daser vor seiner Ernennung zum Hofkapellmeister als Tenorist im Jahre 1551 noch 35 Gulden Liefergeld, wohl für Kompositionsaufträge, erhalten.

lenden Kompositionsverpflichtungen insbesondere einen Teil der Motetten sowie vor allem die Ordinariums-Vertonungen übernommen.⁸

Nach seiner Ernennung zum Hofkapellmeister trieb Daser in München den systematischen Ausbau der Musikalienbestände für die Messliturgie energisch weiter voran. Bis etwa 1560 sorgte er für die Ingrossierung zahlreicher neuer Chorbücher und komponierte den überwiegenden Teil seiner Motetten und Messvertonungen. Einen tiefgreifenden Einschnitt in seiner bis dahin geradlinig verlaufenen Karriere bildete jedoch 1556 die Anstellung des damals bereits europaweit bekannten und renommierten Lasso als Sänger und Komponist an der Münchner Hofkapelle mit der sicherlich damit verbundenen Intention zur Übernahme ihrer Leitung.⁹ Die Berufung Lassos wurde von dem Münchner Kapellmitglied Massimo Troiano mit Lassos Verpflichtung als Leiter der weltlichen Hofmusik des bayerischen Herzogs begründet,¹⁰ für die er im italienischen Stil komponierte, den Daser, nach

- 8 Zur Überlieferung der Messvertonungen Dasers siehe *Bayerische Staatsbibliothek, Katalog der Musikhandschriften 1, Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung*, beschrieben von Martin Bente, Marie Louise Göllner, Helmut Hell und Bettina Wackernagel, mit einem Anhang: Nachträge zu den Tabulaturen und Stimmbüchern, München 1989 (Kataloge bayerischer Musiksammlungen, 5/2), Clytus Gottwald, *Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek. I. Reihe, 1. Band: Codices musici*, Wiesbaden 1964, ders., *Die Musikhandschriften der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg einschließlich der Liturgien mit Notation*, Band 1: Die Musikhandschriften, Wiesbaden 1974, und *Census catalogue of manuscript sources of polyphonic music, 1400–1550*, Band 3, Neuhausen-Stuttgart 1984.
- 9 Vgl. Golly-Becker, *Die Stuttgarter Hofkapelle* (wie Anm. 2), S. 20. Offenbar suchte Albrecht V. als Ersatz für Daser bewusst nach einem international bekannten Musiker als Leiter seiner Hofkapelle, siehe dazu Annie Cœurdevey, *Roland de Lasso*, Paris 2003, S. 85, und Laurenz Lütteken, »Abgrenzung versus Verflechtung. Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts zwischen lokalem Profil und europäischer Perspektive«, in: *Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext. Bericht über das internationale Symposium der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in Verbindung mit der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte München, 2. bis 4. August 2004*, hrsg. von Theodor Göllner und Bernhold Schmid, München 2006, (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Abhandlungen, Neue Folge 128), S. 13.
- 10 Vgl. Horst Leuchtman, *Orlando di Lasso*, Band 1, *Sein Leben, Versuch einer Bestandsaufnahme der biographischen Einzelheiten*, Wiesbaden 1976, S. 108. Für die Originalquelle siehe *Die Münchner Fürstenhochzeit von 1568. Massimo Troiano, Dialoge italienisch/deutsch. Zwiegespräche über die Festlichkeiten bei der Hochzeit des bayerischen Erbherzogs Wilhelm V mit Renata von Lothringen, in München, im Februar 1568. Ein ausführlicher Bericht über die geistlichen und weltlichen Zeremonien und Feiern, über Aufzüge, Turniere und Tänze, über die Prunkgewänder, die Musik, das große Festmahl mit allen Speisen und über die Hochzeitsgeschenke, mit einer Abhandlung über den Stammbaum und die Geschichte des Hauses Bayern und über die blühende Hofmusik unter Orlando di Lasso*. Im Faksimile herausgegeben, ins Deut-

seinen erhaltenen Werken zu urteilen, ebenso wenig beherrschte wie die Komposition der weltlichen Gattungen seiner Zeit. Augenscheinlich war Daser aber wohl auch dem Druck durch die Konkurrenz Lassos nicht gewachsen, denn er demissionierte nach der offiziellen Überlieferung 1563 auf eigenen Wunsch als bayerischer Hofkapellmeister, ohne dass die Natur seiner Krankheit aus seiner Entlassungsurkunde deutlich geworden wäre.¹¹ Bis 1572 lebte Daser ohne feste Stellung in München von einer hohen Pension der Wittelsbacher. Nach seiner offenbar unerwarteten Genesung wechselte er an die Stuttgarter Hofkapelle des Herzogs Ludwig III. von Württemberg, die er vom 28. Januar 1572 bis zu seinem Tode am 27. März 1589 mit Erfolg geleitet und konsequent zu einem überregional angesehenen Ensemble von Sängern und Instrumentisten ausgebaut hat.¹²

In der älteren Forschungsliteratur zur Münchner Hofkapelle wurde mehrfach die Auffassung vertreten, dass der eigentliche Grund für die Entlassung Dasers in München und für seinen Wechsel nach Stuttgart in Sympathien des Komponisten für den lutherischen Glauben bzw. die Augsburger Konfession zu sehen sei.¹³ Diese Annahme wird durch die Beobachtung gestützt, dass Daser nach seiner Entlassung aus der bayerischen Hofkapelle wie mehr als 100 andere des Protestantismus verdächtige Münchner Bürger zu den beiden Religionsverhören der Jesuiten in den Jahren 1569 und 1571 vorgeladen wurde.¹⁴ Aus den erhaltenen Protokollen dieser Verhöre geht hervor, dass er zum damaligen Zeitpunkt zwar bereits nach protestantischer Sitte utraquistisch kommuniziert hatte, sich in allen dogmatischen Fragen aber zum katholischen Glauben bekannte – für den studierten Theologen Daser sicher ein strategisch durchdachtes Vorgehen.¹⁵ Einen offenen Übertritt zum

sche übertragen, mit Nachwort, Anmerkungen und Registern versehen von Horst Leuchtmann, München 1980 (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 4), S. 94f.

- 11 Dort ist lediglich von »... der eingenommen lanngwirigen leibs schwachait vnnd abgenommen chrefften ...« Dasers die Rede, siehe Sandberger, Beiträge (wie Anm. 2), S. 45, und Golly-Becker, Die Stuttgarter Hofkapelle (wie Anm. 2), S. 17.
- 12 Vgl. Golly-Becker, Die Stuttgarter Hofkapelle (wie Anm. 2), S. 246, Körndle, Daser (wie Anm. 5), Sp. 459, und Heiner Weitbrecht, »Ludwig Daser (1526–1589). Zu seinem 400. Todestag am 27. 3. 1989«, in: *Württembergische Blätter für Kirchenmusik* 56 (1989), S. 53.
- 13 Siehe dazu Schmid, Der Vorgänger (wie Anm. 5), S. 460, und für die Gegenposition Schneiders, Ludwig Daser (wie Anm. 3), S. 8.
- 14 Vgl. Schneiders, Ludwig Daser (wie Anm. 3), S. 10. Laut dem entsprechenden Protokoll des ersten Religionsverhörs vom Sommer 1569 bis zum Frühjahr 1571 (München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Staatsverwaltung 2797) wurden 137 Personen vorgeladen, nach dem Protokoll des zweiten Religionsverhörs im Frühjahr 1571 (D–Mbs Cgm 4901) jedoch nur noch 119 Personen. In beiden Fällen befand sich Daser auf der Liste der Verdächtigen an prominenter Stelle.
- 15 Vgl. Schneiders, Ludwig Daser (wie Anm. 3), S. 10–13.

Protestantismus in München hätte er aber auch wohl allein schon deswegen nicht gewagt, weil damit für ihn der Verlust des Münchner Bürgerrechts verbunden gewesen wäre.¹⁶ Zudem wollte Daser sicherlich auch keinen offenen Bruch mit seinen ehemaligen Dienstherrn aus dem Hause Wittelsbach riskieren, deren Religionspolitik sich unter dem Einfluss der Gegenreformation um 1570 deutlich von einer toleranten Haltung gegenüber den Protestanten in Bayern in Richtung auf eine strengere Observanz des Katholizismus verschoben hatte.¹⁷ Dasers Verhältnis zum Münchner Hof blieb jedoch, nicht zuletzt durch sein geschicktes Taktieren in der konfessionellen Frage, auch nach seinem Ausscheiden aus dem Amt des Kapellmeisters gut.¹⁸ Er komponierte sogar während seiner stellungslosen Zeit zwischen 1565 und 1571 noch einige Auftragswerke für die bayerische Hofkapelle, unter anderem seine drei letzten Messen, sowie für die Hochzeit des Kronprinzen Wilhelm mit Herzogin Renata von Lothringen 1568 eine zwölfstimmige Motette.¹⁹ Auch die letzte Stufe in seiner Karriere hätte Daser ohne die fortgesetzte Patrona-

16 Vgl. Ebda., S. 9–10, und Golly-Becker, Die Stuttgarter Hofkapelle (wie Anm. 2), S. 21.

17 Vgl. Klaus Pietschmann, »Römische Spuren im Repertoire der Münchner Hofkapelle zur Zeit des Trienter Konzils«, in: *Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext. Bericht über das internationale Symposium der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in Verbindung mit der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte München, 2. bis 4. August 2004*, hrsg. von Theodor Göllner und Bernhold Schmid, München 2006, (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Abhandlungen, Neue Folge 128), S. 114.

18 Für das ungetrübte Verhältnis Dasers zu den Wittelsbachern sogar noch während seiner Zeit als Württembergischer Hofkapellmeister spricht der Besuch des bayerischen Kronprinzen Wilhelm bei Daser in Stuttgart während des Jahres 1577, bei dem Daser von Wilhelm ein wertvolles Geschenk erhielt, vgl. dazu Berndt Philipp Baader, *Der bayerische Renaissancehof Herzog Wilhelm V.*, Leipzig 1943, S. 233, und Schneiders, Ludwig Daser (wie Anm. 3), S. 8. Auch die Drucklegung der Johannespassion Dasers (*Patrocinium musices: Passionis Domini Jesu Christi Historia, in usum Ecclesiae, quator vocibus composita. Authore Ludovico Daser, illustrissimi Ducis Wirtembergensis Chori Musici Magistro, Monachij excudebat Adamus Berg Anno MDLXXVIII*, RISM D 1080) wurde von den Wittelsbachern mittels Ausleihe ihrer Drucktypen des *Patrocinium musices* unterstützt, wie aus Dasers Widmungsvorrede an Ludwig III. von Württemberg hervorgeht: »(...) Characteribus, quos magnis sumptibus Illustrissimus Princeps et Dominus, Dominus Wilhelmus, Comes Palatinatus Rheni, utriusque Bavariae Dux, etc. Dominus meus clementissimus, liberalissime in usum sacrarum Cantionum fieri curavit: quae formularum elegantia et industria non sine magna admiratione visitur.« – »... und zwar auch in diesen höchst geschmackvollen Drucktypen, die unter großen Aufwendungen der erlauchteste Fürst und Herr, Herr Wilhelm, Pfalzgraf bei Rhein, Herzog beider Bayern, etc., mein allergnädigster Herr, zur Aufführung heiliger Gesänge anfertigen ließ.«

19 Vgl. Troiano, Dialoge italienisch/deutsch (wie Anm. 10), S. 118–121. Ein Nachweis der dort von Troiano genannten Motette für die Hochzeitsfeierlichkeiten 1568 ist unter den erhaltenen Kompositionen Dasers nicht mehr möglich.

ge der Wittelsbacher wohl nicht erreichen können: In den Verhandlungen, die er von Herbst 1571 bis Ende Januar 1572 mit dem Stuttgarter Hof über seine Anstellung als Kapellmeister führte, war ein Empfehlungsschreiben von entscheidender Bedeutung, in dem sich der bayerische Kronprinz Wilhelm bei seinem Vetter, Herzog Ludwig III. von Württemberg, für die Berufung Dasers einsetzte.²⁰ Die konfessionelle Seite spielte in den Unterhandlungen laut den offiziellen Dokumenten jedoch keine Rolle. Sehr wahrscheinlich wurden in diesem Rahmen aber zwei hochartifizielle Messvertonungen Dasers als Probekompositionen vorgelegt – neben dem in den Stuttgarter Chorbüchern überlieferten Corpus polyphoner Messen des 15. und frühen 16. Jahrhunderts ein Hinweis auf die pragmatisch motivierte Offenheit und das ungebrochene Interesse der Württemberger gegenüber qualitativ hochwertiger Kirchenmusik auch aus dem vorreformatorischen Repertoire. Erst bei seinem Wechsel an die Stuttgarter Hofkapelle ist Daser, entsprechend seinen Verpflichtungen als Leiter einer reformierten Kantorei, offiziell zum lutherischen Glauben konvertiert und hat vornehmlich in den entsprechenden Gattungen der evangelischen Kirchenmusik seiner Zeit wie Motette und Choralvertonung komponiert.²¹ Eine Neigung zum Protestantismus lässt sich zwar für ihn während seiner Münchner Jahre weder zweifelsfrei belegen noch bestreiten – sie ist jedoch sehr wahrscheinlich und hat möglicherweise sogar in symbolischer Form Eingang in die Credo-Sätze seiner Messen gefunden.

III.

Geht man von den heute verfügbaren Kenntnissen zur Überlieferung der Werke Dasers aus, so hat dieser im Gegensatz zu seinem Amtsnachfolger Lasso ausschließlich sakrale Musik komponiert.²² Den überwiegenden Teil seines Schaffens bilden Messen, Motetten und Tenorlieder über geistliche

20 Das Empfehlungsschreiben selbst ist nicht erhalten, wohl aber die Antwort Ludwigs III. an seinen Vetter Wilhelm in der Archivalie München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Abteilung III, Geheimes Hausarchiv der Wittelsbacher, Hofhaushaltsakten 609 1/3. Näheres dazu bei Wallner, *Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst* (wie Anm. 4), S. 401f., Baader, *Der bayerische Renaissancehof* (wie Anm. 18), S. 233, Anm. 71, und Golly-Becker, *Die Stuttgarter Hofkapelle* (wie Anm. 2), S. 21f.

21 Vgl. Golly-Becker, *Die Stuttgarter Hofkapelle* (wie Anm. 2), S. 22, Körndle, *Daser* (wie Anm. 5), Sp. 460, Schmid, *Cantus firmus und Kanon* (wie Anm. 1), S. 299 und Weitbrecht, *Ludwig Daser* (wie Anm. 12), S. 53–55.

22 Siehe Körndle, *Daser* (wie Anm. 5), Sp. 459f., für ein umfassendes Verzeichnis der Werke Dasers.

Texte oder – anders gesagt – evangelische Choralversionen, also diejenigen Gattungen, die bereits sein wahrscheinlicher Kompositionslehrer Senfl bearbeitet hatte. Als neue Formen der Kirchenmusik kamen in der Stuttgarter Zeit noch zwei Magnificatversionen im Parodieverfahren und eine Passionsversion nach Johannes hinzu. Das zur kompositionsgeschichtlichen Würdigung Dasers hier exemplarisch herausgegriffene Messenwerk stammt ausschließlich aus der Münchner Zeit des Komponisten und umfasst insgesamt 22 Ordinarienversionen, unter denen alle in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bekannten Formen und Techniken der Messkomposition vertreten sind: Sechs Choralordinarien, eine Cantus firmus-Messe, 14 Parodiemessen und eine Messe im freien Satz.²³ Stilgeschichtlich steht Daser an der Münchner Hofkapelle zwischen der älteren Tradition der Choralmissen von Isaac und Senfl mit ihrer flexiblen Behandlung der Cantus firmus-Achsen und den moderneren Parodiemessen Lassos mit ihrer Bevorzugung homophon-akkordischer gegenüber linear-polyphonen Strukturen. Charakteristisch ist für den Messenkomponisten Daser insbesondere die Sensibilität für geschickte Stimmendispositionen und präzise Textdeklamation,²⁴ der Sinn für außergewöhnlich gute Klanglichkeit und die gezielte Anwendung von Terzenharmonik, die Vorliebe für kurze, prägnante Motive, die Tendenz zur motivischen Verknüpfung einzelner Sätze des Messzyklus und die souveräne Beherrschung verschiedenster Techniken der Motivvariation.

Insgesamt lassen sich entsprechend der Quellenüberlieferung in Dasers Messenwerken drei Phasen benennen: 1. Um 1550, zum Teil wohl noch vor seiner Zeit als Münchner Hofkapellmeister, entstanden drei Parodiemessen auf bekannte Motetten von Josquin Desprez und eine Messe im freien Satz. 2. Zwischen 1555 und 1560 komponierte Daser den größten Teil seines Messenwerks, nämlich sechs Choralordinarien sowie neun Parodiemessen auf verbreitete Motetten und Chansons von Komponisten, die unter den Musikalienbeständen der Münchner Hofkapelle häufig vertreten sind, wie etwa Jacobus Clemens non Papa, Thomas Crecquillon, Cipriano de Rore und Adrian Willaert.²⁵ 3. Kompositorisch besonders ambitioniert geschrieben sind Dasers drei letzte Messen aus den stellungslosen Jahren 1565 bis 1571. Sie bündeln alle bis dahin von ihm gesammelten Erfahrungen mit

23 Vgl. ebd.

24 Vgl. Weitbrecht, Ludwig Daser (wie Anm. 12), S. 54f., und ders., »Ein vergessener Lob-sänger Gottes. Zum 400. Todestag von Ludwig Daser am 27. 3. 1989«, in: *Evangelisches Gemeindeblatt für Württemberg, Stuttgarter Ausgabe* 13 (1989), S. 12.

25 Siehe dazu insbesondere Bayerische Staatsbibliothek, Katalog der Musikhandschriften 1 (wie Anm. 8).

zeitspezifischen und älteren Kompositionstechniken der Gattung wie Kanon- und Cantus firmus-Technik, Parodie-, Motiv- und Variationstechnik. Mit einer Dauer von nur neun Jahren war der Zeitraum, in dem die Messen Dasers als Kopien ein Nachleben bzw. eine Rezeption innerhalb und in beschränktem Maße auch außerhalb Münchens entfaltet haben, ausgesprochen kurz und er endete bereits deutlich vor dem Tode des Komponisten. Damit lässt sich erklären, dass Dasers Messenwerk, auch bedingt durch dessen ausschließlich handschriftliche und regional begrenzte Überlieferung, nach seinem Lebensende rasch in Vergessenheit geriet.²⁶

Bestimmend für das Messenschaffen Dasers ist dementsprechend seine enge Bindung an die Verhältnisse der Münchner Hofkapelle, für die, wie dargestellt, nahezu alle seine Messen geschrieben wurden. Das gilt nicht nur für seine Parodiemessen, die ausschließlich auf Motetten und Chansons beruhen, die ihm in den Musikalienbeständen des Münchner Hofes zugänglich waren.²⁷ Auch im Falle seiner Choralordinarien bevorzugte Daser erwartungsgemäß Vorlagen aus dem lokalen Repertoire seiner Diözese, und zwar des Bistums Freising als Grundlage, die vor allem im Passauer Graduale (D-Mbs Clm. 19267, Druckausgabe Wien 1511) und im Moosburger Graduale (D-Mu 2°Cod. Ms. 15b) überliefert sind.²⁸ Mit den Erfordernissen der Liturgie am Münchner Hof erklärt sich wohl auch die enge typologische und kompositionstechnische Verwandtschaft dieser sechs Messen mit Choralordinarien Isaacs und Senfls aus dem Repertoire der bayerischen Hofkapelle, wie etwa ihre teilweise Disposition als Alternatim-Messen. Es ist denkbar, dass sich auch die Bevorzugung bestimmter Verwendungszwecke und Frömmigkeitsformen in den Messen Dasers mit dem liturgischen Bedarf der Münchner Hofkapelle in Verbindung bringen lässt: Auffällig ist in seinem Messen-

26 Das gesamte Messenwerk Dasers ist in Chorbüchern der Bayerischen Staatsbibliothek München (D-Mbs), der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart (D-SL) und der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg (D-As), sowie in Stimmbüchern der Universitätsbibliothek Rostock (D-RoU) überliefert; seine Rezeption ist vom Standpunkt der Quellenüberlieferung neben der Hofkapelle und der Jesuitenkirche St. Michael in München für St. Ulrich und Afra in Augsburg, aber auch für die seinerzeit protestantisch orientierten Städte Heidelberg, Stuttgart, Hamburg und Schwerin anzunehmen.

27 Etwa in Sammeldrucken wie dem *Novum et insigne opus musicum*, Nürnberg (Hieronymus Formschneider), 1537 (RISM 15371) oder dem *Liber selectarum cantionum quas vulgo Mutetas appellant*, Augsburg (Grimm & Wyrnung) 1520 (RISM 15204).

28 Diese beiden Gradualien sind als Faksimilia in den folgenden Ausgaben erschienen: *Graduale Pataviense (Wien 1511)*. Faksimile hrsg. von Christian Väterlein, Kassel 1982 (Das Erbe Deutscher Musik 87), und Moosburger Graduale, *München, Universitätsbibliothek, 2°Cod. ms. 156*, Faksimile mit einer Einleitung und Register von David Hiley, Tutzing 1996 (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte).

werk nämlich die Häufung von immerhin fünf Messen über Vorlagen für die Passionszeit oder für die Feiertage der Kreuzesverehrung. Im einzelnen sind dies ein Choralordinarium für die Quadragesima (*Missa In feriis quadragesimae*), eine Parodiemesse für Karsamstag bzw. für das Triduum sanctum (*Missa Ierusalem luge*), ein Choralordinarium für Ostersonntag (*Missa Pascale*) sowie eine Parodiemesse für die Feier der Auferstehung Christi (*Missa Maria Magdalena*), außerdem eine Parodiemesse über eine Motette für die Communion der Feste Kreuzesauffindung und Kreuzeserhöhung Christi (*Missa Per signum crucis*). Eine bestimmte Frömmigkeitsform, die sich ebenfalls mit München in Verbindung bringen lässt und die im Messenwerk Dasers stärkere Berücksichtigung gefunden hat, ist die Marienverehrung: Der Komponist schrieb eine Messe für die Marienfeste (*Missa De virginibus*) und nicht weniger als drei Parodiemesen über die drei wohl bekanntesten Marienmotetten von Josquin Desprez (»Inviolata«, »Praeter rerum seriem«, »Ave Maria, gratia plena, virgo serena«), die chronologisch am Anfang und am Ende seines Messenschaffens stehen.

IV.

Verbindungen zum Münchner Hof lassen sich auch für die im Messenwerk Dasers nachweisbaren Formen der Symbolik aufzeigen. Ein Beispiel bietet seine *Missa Ave Maria* aus dem Jahre 1571, Dasers letzte Messe überhaupt. Angesichts des marianischen Patroziniums des Münchner Doms, in dem die dortige Hofkapelle anlässlich kirchlicher Hochfeste gelegentlich auftrat, oder der ausgesprochenen Marienverehrung des bayerischen Herzogs Wilhelm V. müssen ihre symbolischen Anspielungen den Sängern der Hofkapelle und ihrem Auditorium unmittelbar präsent gewesen sein. Den entsprechenden musikalischen Bezugsrahmen schaffen in der *Missa Ave Maria* Zitate des Themenkopfes ihrer Vorlage. Da es sich bei dieser Messe um eine Doppelparodie handelt, sind dies Abschnitte der sechsstimmigen Motette »Ave Maria, gratia plena, virgo serena«, einer wahrscheinlich von Senfl um 1530 angefertigten und in Chorbuch D–Mbs Mus. Ms. 12, fol. 32^v–54^r überlieferten, sechsstimmigen Bearbeitung von Josquins bekannter vierstimmiger Vertonung der Sequenz für Mariä Verkündigung.²⁹ Zitate des Themenkopfes der

29 Für eine Ausgabe der *Missa Ave Maria* siehe Ludwig Daser, *Missa super Ave Maria*. *Stuttgart Cod. mus I fol. 22*, hrsg. von Michael Procter, Karlsruhe 2006 (Edition Michael Procter 637). Eine Edition ihrer unmittelbaren Parodievorlage befindet sich in Josquin Des Prez, *Motetten, Deel I*, hrsg. von Albertus Smijers, Amsterdam 1926 (Werken van Josquin Des Prez, 2., 4., 6., 7., 9. Lieferung), S. 157–170. Für den neuesten Forschungsstand zu Jos-

Vorlagenmotette Senfls erscheinen in allen Sätzen von Dasers Messe als übergeordnetes Motto. Textabschnitte aus der Parodievorlage verwendet der Komponist in seiner *Missa Ave Maria* dagegen nur äußerst sparsam und bewusst an denjenigen Stellen des Messentextes, wo von der durch Maria geborenen Person Christi die Rede ist oder wo die Gottesmutter in traditioneller Weise, etwa zur Gewährung von Ablässen, als Fürbitterin angerufen wird.³⁰ Ein Beispiel bietet die Interpolation des Textes und der Musik der Fürbitte »O mater Dei, memento mei«, mit der die Sequenz über den Gruß des Erzengels Gabriel an die Gottesmutter aus Lukas 1, 28 und 1, 42 schließt, im ersten Discantus des Osanna von Dasers Messe.

Dieses eigentlich religiös motivierte Fremdzitat kann jedoch auch als künstlerische Reverenz gegenüber dem Komponisten der Parodievorlage verstanden werden, denn die interpolierte Fürbitte im Osanna der *Missa Ave Maria* ist ein wörtliches Zitat aus der von Daser benutzten Vorlagenmotette Senfls.³¹ In diesem Sinne konnte es auch von Rezipienten außerhalb Münchens, etwa am Stuttgarter Hof, verstanden werden, denen diese Messe zusammen mit der ebenfalls hochartifizialen und kompositionstechnisch ähnlich disponierten, aber wesentlich älteren *Missa Praeter rerum seriem* (ca. 1550) im ersten Faszikel des Stuttgarter Chorbuchs D–SL Mus. Fol. I, 22, fol. 1^v–96^r, vorgelegen hat – im Falle der *Missa Ave Maria* sogar in exklusiver Überlieferung: Wahrscheinlich gehören die beiden genannten Messvertonungen zu den Probekompositionen, die im Rahmen von Dasers Bewerbung

quins bekannter Motette »Ave Maria, virgo serena« als Basis dieser sechsstimmigen Bearbeitung siehe David Fallows, *Josquin*, Turnhout 2009, S. 60–67, mit der dort angegebenen Literatur, insbesondere 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.

- 30 In seiner *Missa Ave Maria* erinnert Daser also nur implizit, nämlich auf der musikalischen Ebene, an die im Sequenztext ihrer motettischen Vorlage ausführlich beschriebenen Eigenschaften der Gottesmutter aus der zeitgenössischen Mariologie. Für die umfangreichen Textimplikationen des Josquinschen Originals siehe Willem Elders, »Symbolism in the Sacred Music«, in: *The Josquin Companion*, hrsg. von Richard Sherr, Oxford 2000, S. 541f.
- 31 Zur geschickten musikalisch-rhetorischen Gestaltung dieser Passage, die in Josquins Motette die Schlussklimax bildet, siehe Patrick Macey, »Josquin and Musical Rhetoric«, in: *The Josquin Companion*, hrsg. von Richard Sherr, Oxford 2000, S. 524f.

als Württembergischer Hofkapellmeister von ihm in Stuttgart vorgelegt worden sind.³²

Ähnlich wie im Osanna der *Missa Ave Maria* Dasers könnte der Gedanke einer künstlerischen Bezugnahme bis hin zur Traditionsbildung auch für die Ingrossierung und Überlieferung der Reihe von Werken über Josquins Motette *Praeter rerum seriem* bzw. über die für sie konstitutive Chormelodie der Sequenz für die erste Weihnachtsmesse in den Beständen der Münchner Hofkapelle eine Rolle gespielt haben: Es handelt sich um eine Motette von Willaert, ein Parodiemagnificat von Lasso und um je eine Parodiemesse von Mattheus le Maistre, Daser und de Rore.³³ Dasers *Missa Praeter rerum seriem*, seine mit drei erhaltenen Exemplaren am häufigsten überlieferte Messe, ist in Länge (714 Mensuren) und Stimmendisposition (SATTBB) groß dimensioniert und folgt wie seine fünf- bzw. sechsstimmigen Messen über Josquins Marienmotetten »Inviolata« und »Ave Maria« dem Typus der Parodiemesse mit Choralzitaten: Alle durch die Diskant-, Tenor- und Bassstimmen der *Missa Praeter rerum seriem* Dasers wandernden Zitate der zugrundeliegenden Sequenz sind mit deren mess- bzw. liturgiefremdem Originaltext unterlegt, gegenüber dem übrigen Notentext rot abgesetzt und bilden innerhalb des Tonsatzes eine separate Cantus firmus-Achse mit eigener Semantik, die auf die marianischen und christologischen Anspielungen der Sequenz verweist. Durch ihren deutlichen Bezug zur Marienverehrung blieb diese Messe sicherlich auch nach der Übernahme des Römischen Ritus in München (1579) als Repertoirestück noch attraktiv. In den seinerzeit protestantisch orientierten Städten Stuttgart und Hamburg hat man sie dagegen wohl wegen ihrer unbestrittenen musikalischen Qualitäten geschätzt.³⁴

32 Vgl. Bossert, Die Hofkantorei (wie Anm. 6), S. 135, und Körndle, Daser (wie Anm. 5), Sp. 459. Nach der Vermutung von Schneiders, Ludwig Daser, (wie Anm. 3), S. 45, und daran anschließend Weitbrecht, Ludwig Daser (wie Anm. 12), S. 53, handelt es sich bei den beiden genannten Probekompositionen dagegen um Dasers Motetten »Laudate coeli« und »Memento horum« aus dem Chorbuch D-SL Mus. Fol. I, 11, fol. 1^v-18^r. Diese Ansicht teilt der Verfasser des vorliegenden Beitrags nicht, da das genannte Chorbuch erst etwa ein Jahr nach dem Amtsantritt Dasers am 16.12.1572 fertiggestellt wurde und bislang ungeklärt ist, wie und warum der eigentlich aus München stammende, erste Faszikel des Chorbuchs D-SL Cod. Mus. I, 22 mit den beiden Ordinarienvertonungen Dasers nach Stuttgart gekommen ist, wo er für die reformierte Liturgie ohne Nutzen gewesen sein dürfte.

33 Vgl. Marie Louise Göllner, »Praeter rerum seriem. Its History and Sources«, in: dies., *Essays on Music and Poetry in the Late Middle Ages*, Tutzing 2003 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 61), S. 74f., und Fallows, Josquin (wie Anm. 31), S. 286.

34 Dasers *Missa Praeter rerum seriem* ist in den Chorbüchern D-Mbs Mus. Ms. 44 (Original) und D-SL Mus. Fol. I, 22 (Abschrift) überliefert, sowie in D-ROu XVI, 49, einer Handschrift Hamburger bzw. Schweriner Provenienz im Stimmbuchformat.

Für den studierten Theologen Daser bildete auch das dogmatisch interessante Credo einen geeigneten Ort zur musikalisch-symbolischen Darstellung religiöser Inhalte in einer Messvertonung. Als Beispiel sei seine sechsstimmige *Missa Pater noster* aus dem Jahre 1565 genannt, eine cantus firmus-Messe, die auf dem choralen »Pater noster« des Canon Missae aus dem *Graduale Romanum* basiert. Am Anfang des Credo dieser Messe kombiniert Daser sogar insgesamt drei Choräle als Cantus firmi, nämlich im Diskant das Credo der gregorianischen *Missa I*, im Tenor und im ersten Bass die für diese Messe namensgebende »Pater noster«-Melodie, sowie im zweiten Contratenor die Choralantiphon »Ave Maria«.³⁵

Die bereits aus einigen Motetten des 16. Jahrhunderts wie Josquins »Pater noster/Ave Maria« bekannte Verbindung der Choräle »Pater noster« und »Ave Maria«, die aus der Praxis des Stundengebets stammt, diente im Credo von Dasers Messe möglicherweise dazu, den Zusammenhang zwischen dem Heilsgeschehen durch die Inkarnation Christi und der damit verbundenen Erlösungshoffnung musikalisch zu betonen.³⁶ So erklingen hier nämlich die Vertonungen der Abschnitte »et propter nostram salutem descendit de coelis« aus dem Ordinariumstext und »et dimitte nobis debita nostra« aus dem Text des »Pater noster«-Chorals gleichzeitig. Darüber hinaus erscheinen an allen Stellen des Credo-Textes der *Missa Pater noster*, die von Christi Inkarnation sprechen, wie beispielsweise »Descendit de coelis« und »et incarnatus est de spiritu sancto«, parallel die Chormelodie und der Text des »et benedictus fructus ventris tui« aus dem *Ave Maria*.

Ähnliches ist im Credo von Dasers *Missa Praeter rerum seriem* zu beobachten, wo der christologische Abschnitt des Messentextes »et in unum dominum nostrum Jesum Christum filium Dei« parallel zu dem marianischen »Praeter rerum seriem parit Deum et hominem virgo mater« verläuft.

Neben den an musikalische und textliche Vorlagenzitate gebundenen Formen der Symbolik lassen sich in Dasers Messen auch wortgebundene oder textausdeutende benennen, ebenfalls meist in den Credo- oder Gloria-Sätzen. Dazu gehört etwa die Vertonung der lateinischen Namen der drei Personen der Trinität, »Dominus Deus«, »Jesus Christus« und »Spiritus sanctus«, zuweilen auch der Gottesmutter Maria, in homophon-akkordischer

35 Siehe dazu insbesondere Schmid, Cantus firmus und Kanon (wie Anm. 1), S. 294 und 298.

36 Vgl. ebda., S. 298. Zur Verbindung von »Pater noster« und »Ave Maria« siehe Daniel E. Freeman, »On the Origins of the »Pater noster-Ave Maria« of Josquin Des Prez«, in: *Musica Disciplina* 45 (1991), S. 174–179, und John Milsom, »Motets for Five or More Voices«, in: *The Josquin Companion*, hrsg. von Richard Sherr, Oxford 2000, S. 303ff.

Deklamation mit augmentiertem Rhythmus – vergleichbar der musikalisch-rhetorischen Figur des Noëma oder den standardisiert abgekürzten »Nomina sacra« mittellateinischer Handschriften.

Im Sinne der Hypotyposis-Lehre vertonte Daser im Credo seiner Messen auch oft die Textlemmata »descendit«, »ascendit« und »resurrexit« mit entsprechend ab- oder aufsteigenden Tonfolgen oder Melodielinien.

Zu den wortgebundenen Formen musikalischer Symbolik in den Parodiemessen Dasers zählt auch die häufig vorgenommene Erweiterung des Credo-Textabschnitts »et in unum dominum Jesum Christum« zu »et in unum dominum nostrum Jesum Christum«, die nach aktuellem Forschungsstand meist als verdecktes Bekenntnis zum Protestantismus verstanden wird, für das weitere Beispiele in den Messen süddeutscher Komponisten mit protestantischen Neigungen aus katholischen Umfeldern überliefert sind.³⁷

V.

Für die Entstehung des Messenwerks von Ludwig Daser ist aus kompositions- und stilgeschichtlicher Perspektive die Rolle dieses Komponisten in der Geschichte der Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts als Mittler zwischen dem älteren Messentyp der Isaac-Senfl-Tradition und dem moderneren Lassos prägend gewesen. Auch die Rezeption der Messen Dasers wird bis heute von dieser Sicht bestimmt – und von seinem Schicksal als Grenzgänger zwischen Reformation und Gegenreformation. So bezog sich etwa Lasso noch im Jahre 1585, als Daser bereits keine Messen mehr schrieb und dem protestantischen Stuttgarter Hof angehörte, mit seiner *Missa Ecce nunc benedicite* explizit auf eine Motette seines Amtsvorgängers, die dieser bereits zwanzig Jahre früher zu seiner stilistisch modernsten, beinahe an tridentinische Reformideale erinnernden Messe verarbeitet hatte. Zeitlich parallel lässt sich auf protestantischer Seite die Übernahme von immerhin drei Messen Dasers in die Musikalienbestände der Kantoreien lutherisch orientierter Höfe und Städte wie Heidelberg (*Missa Pater noster*), Stuttgart (*Missa Praeter rerum seriem*, *Missa Ave Maria*) und Hamburg (*Missa Praeter rerum se-*

37 Vgl. Schmid, Cantus firmus und Kanon (wie Anm. 1), S. 299, Anm. 18 und die dort angegebene Literatur: Ruth Hannas, »Concerning Deletions in the Polyphonic Mass Credo«, in: *Journal of the American Musicological Society* 5 (1952), S. 180, Tadeusz Miazga, *Die Melodien des einstimmigen Credo der römisch-katholischen lateinischen Kirche. Eine Untersuchung der Quellen in den handschriftlichen Überlieferungen mit besonderer Berücksichtigung der polnischen Handschriften*, Graz 1976, S. 135f., und Franz Körndle, »Untersuchungen zu Leonhard Lechners *Missa secunda* ›Non fu mai cervo‹«, in: *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 3 (1986), S. 140.

riem) beobachten – nicht so sehr wegen ihrer religiösen Symbolik, als vielmehr aufgrund ihrer musikalischen Qualitäten. Immerhin stand Daser zu Lebzeiten in dem Ansehen, einer der besten Komponisten Süddeutschlands zu sein, wie entsprechende Erwähnungen seines Namens im Zusammenhang mit Josquin, Clemens non Papa und Lasso in den *Dialoghi* Massimo Troianos zur Münchner Fürstenhochzeit des Jahres 1568 und 1577 im Bericht des Tübinger Humanisten Nicodemus Frischlin (1547–1590) *De Nuptiis illustrissimi principis ac domini ... Ludovici ducis Wirtembergici et Tecci* (1577) von der Hochzeit des Herzogs Ludwig III. von Württemberg mit Dorothea Ursula von Baden-Durlach belegen.³⁸ Auch vor dem Hintergrund dieser Einschätzung durch die Zeitgenossen ist eine umfassende historische und stilkritische Neubewertung des Messenwerks von Ludwig Daser überfällig.

38 Vgl. Troiano, *Dialoge* italienisch/deutsch (wie Anm. 10), S. 94f., Weitbrecht, *Ludwig Daser* (wie Anm. 12), S. 54, und ders., *Ein vergessener Lobsänger Gottes* (wie Anm. 24), S. 12, sowie Golly-Becker, *Die Stuttgarter Hofkapelle* (wie Anm. 2), S. 194f.