

Andrea Lindmayr-Brandl

Die Autorität der Namen – Fremd- und Eigensignaturen in musikalischen Werken der Renaissance

»Im Namen des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes.« Dieser Begleit-spruch zum Kreuzeszeichen, der Anfang und Schluss einer religiösen Andacht markiert, verweist auf das, worum es mir im Folgenden geht: um die Autorität der Namen. Es ist im Weiteren aber auch ein Indiz dafür, wie tief die Verwendung von Eigennamen als Stellvertreter für Personen und als Mittel, diese anzusprechen, in der christlichen Tradition verwurzelt ist. Bereits im Alten Testament wurde dem persönlichen Namen ein hoher Stellenwert beigemessen. Das biblische »Beim-Namen-Nennen« ist ein starker, appellativer Sprechakt, der in der Bach'schen Motette »Fürchte dich nicht, ich bin bei dir« (BWV 228) musikalisch besonders eindringlich zur Geltung kommt. Der Text beruht auf der von Jesaja überlieferten Prophezeiung, in der es gegen Schluss heißt:

Fürchte dich nicht, denn ich habe dich erlöst; ich habe dich bei deinem Namen gerufen; du bist mein! (Jesaja 43,1)

Dieses ganz persönliche Ansprechen Gottes ist nur durch die Namensnennung möglich. Es ist mehr als ein bloßes »du«, sondern meint ein »genau du«, so, als ob Gott mit dem Finger auf uns zeigen würde. Einige Verse später folgt bei Jesaja eine Passage, die noch deutlicher die Bedeutung der Namen herausstreicht:

Denn so spricht der Herr: Den Verschnittenen, die meine Sabbate halten und erwählen, was mir wohlgefällt, und an meinem Bund festhalten, denen will ich in meinem Hause und in meinen Mauern ein Denkmal und einen Namen geben: das ist besser als Söhne und Töchter. Einen ewigen Namen will ich ihnen geben, der nicht vergehen soll. (Jesaja 56,4)

Der »ewige Name«, den Jesaja hier anspricht, hat eine Geltungsdauer, die die Lebenszeit unserer Nachkommenschaft noch übertreffen wird. Er kann uns in gewisser Weise unsterblich machen, indem er als unser persönliches Zeichen die Welt überdauert.

Dem Namen Gottes kommt in vielen Religionen eine besondere Wertschätzung zu. Im christlichen »Vater Unser« etwa heißt es »geheiligt werde dein Name«, im Judentum vermeidet man aus Ehrfurcht das Aussprechen des Gottesnamens, indem man ihn umschreibt (z. B. als »Herr«), oder man verwendet Epitheta (z. B. »Gott der Götter«). Denn der Name ist Stellvertreter Gottes, dessen Gebrauch uns Menschen nicht zusteht, und von dem eine über-

menschliche Macht- und Kraftübertragung ausgeht. Diese Vorstellungen gipfeln in einer Namensmagie, wie wir sie in okkultisch überhöhten neuplatonischen Spekulationen, in der Gnosis, oder in der jüdischen Mystik finden. Ausläufer dieser Tradition haben sich in der christlichen Namensgebung erhalten, seit im Zuge der Gegenreformation die offizielle Empfehlung gegeben wurde, Täuflinge nach Heiligen zu benennen. Und auch nachdem man diese Praxis nur mehr locker handhabte, wurden in katholischen Familien bis vor wenigen Generationen Namenstage sehr viel größer gefeiert als Geburtstage.¹

Was bedeutet es also, einen Namen zu tragen? Eigennamen verhelfen dem Menschen zu einer persönlichen Identität, indem sie soziale Zeichen mit starkem Symbolcharakter sind. Namen personifizieren und machen Lebewesen durch die Ansprechbarkeit zu Individuen. Bloß eine Nummer zu sein, ist eine Demütigung und kann – wie etwa im Fall von Häftlingen – »entmenschlichen«. Der Name ist ein Fokussierungspunkt der personalen Identität, ein Zeichen einer »öffentlichen Identität«, durch die Namensnennung wird einer Person Respekt und Achtung gezollt. Der Name ist in diesem Sinn nicht – wie es in Goethes *Faust* heißt – »Schall und Rauch«, sondern er ist vielmehr »Wort und Feuer«.²

*

In Kunst und Wissenschaft der Renaissance, in der die Rückbesinnung auf die Antike und ihre Wiederbelebung im Zentrum steht, werden Namen im Sinn der Fortführung einer Tradition eingesetzt. Man beruft sich in der Theologie auf Kirchenväter (viel genannt ist etwa Augustinus), in der Philosophie auf Aristoteles und Platon und in der Musiktheorie auf Pythagoras und Boethius, oft nur, indem man ihre Namen nennt. Jeder dieser Namen gewährleistete für sich eine *auctoritas*, an die man anknüpfen wollte. Auch der spätmittelalterliche Autor war in diesem Sinn dem Traditionalismus verpflichtet, indem die Verbürgtheit seiner Kunst wichtiger war als die Mitteilung persönlicher Weltenerfahrung und persönlicher Weltdeutung. Nur zögerlich löste man sich von dieser Denkweise und setzte seine eigene Person als neue Autorität ins Zentrum.

Im Gegensatz zur *musica theorica* fehlten in der klingenden Musik historische Anknüpfungspunkte. Autoritäten mussten hier erst proklamiert und konstituiert

1 Siehe dazu Christoph Daxelmüller, »Namenmagie und Aberglaube, Namenmystik, Namenspott und Volksglaube, Namenbrauch und Frömmigkeit«, in: *Namenforschung. Ein internationales Handbuch zur Onomastik*, hrsg. von Ernst Eichler, Berlin 1996 (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 11.2), S. 1866–1875.

2 Siehe dazu Ian Kaplow, *Analytik und Ethik der Namen*, Würzburg 2002 (Epistemata. Reihe Philosophie, 320), S. 157.

werden. Dabei gab es verschiedene Möglichkeiten, wie sich die Autoren selbst ins Spiel bringen konnten. In der Literatur etwa geschah dies mithilfe autobiographischer Texte,³ in der Malerei durch das Abbilden der eigenen Person. In der Musik kann man seinen eigenen Namen zum Klingen bringen, was wiederum auf verschiedenartigste Weise umgesetzt werden kann. Eine Praxis besteht etwa darin – um indirekt gleich nochmals Johann Sebastian Bach anzusprechen –, den Namen in Tonbuchstaben aufzulösen bzw. in Solmisations-silben zu transferieren. Das berühmteste Beispiel dafür ist in der Musik der Renaissance wohl die Messe *Hercules dux Ferrariae*, in der Josquin Desprez aus den Vokalen des Herrschernamens den Cantus firmus konstruierte. Anspruchsvoller sind die Methode der Gematrie, bei der Buchstaben in Zahlen umgewandelt werden,⁴ sowie Akrosticha und ähnliche komplexe Techniken.

Im Folgenden will ich mich auf eine sehr einfache und zugleich wirkungsvolle Art der Vertonung konzentrieren: auf das Nennen von Namen im Text der jeweiligen Komposition. In der Praxis bedeutet das, dass die Sänger den Namen »aus-sprechen«, das Wort unmittelbar in Klang verwandeln, sinnlich konkretisieren und damit der genannten Person einen besonderen Stellenwert zukommen lassen. Auf diese Weise kann man sich selbst (oder auch anderen) mit seinem Werk »einen Namen machen«, wie es heute noch in einer Redewendung treffend heißt.

Bei einer unmittelbaren Namensnennung in musikalischen Werken der Renaissance ist es wichtig zu unterscheiden, ob ein Komponist seinen eigenen Namen, den Namen von einzelnen anderen Personen oder von Personengruppen nennt. Auf Eigensignaturen – ein Begriff, der aus der Literaturwissenschaft entlehnt ist⁵ und das Nennen des eigenen Namens im komponierten und unterlegten Texten meint – komme ich später noch zu sprechen. Zunächst möchte ich auf Fremd- und Gruppensignaturen eingehen.

- 3 Wolfgang Spiewok, »Die deutsche Autobiographie im Mittelalter«, in: *Die Autobiographie im Mittelalter*, hrsg. von Danielle Buschinger und Wolfgang Spiewok, Greifswald 1995 (Tagungsbände und Sammelschriften, 31), S. 73–81; *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, hrsg. von Günter Niggel, Darmstadt (1989), 21998 (Wege der Forschung, 565).
- 4 Siehe z. B. Willem Elders, »Struktur, Zeichen und Symbol in der altniederländischen Totenklaage«, in: *Zeichen und Struktur in der Musik der Renaissance. Ein Symposium aus Anlaß der Jahrestagung für Musikforschung Münster (Westfalen) 1987*, hrsg. von Klaus Hortschansky, Kassel 1989 (Musikwissenschaftliche Arbeiten, 28), S. 27–46. Und allgemein ders., *Symbolic scores. Studies in the Music of the Renaissance*, Leiden 1994 (Symbola et emblemata, 5).
- 5 Siehe dazu etwa Thomas Bein, »Zum »Autor« im mittelalterlichen Literaturbetrieb und im Diskurs der germanistischen Mediävistik«, in: *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, hrsg. von Fötis Jannidis, Tübingen 1999 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 71), S. 303–320.

Fremdsignaturen sind, entsprechend der Definition von Eigensignaturen, Namensnennungen innerhalb eines Textes, bei der der Name einer anderen Person bzw. eines anderen Musikers ins Zentrum gestellt ist. Der eigene Name erscheint, wenn überhaupt, nur untergeordnet. Typische Beispiele für Fremdsignaturen sind Staatsmotetten⁶ und Lamentationen auf den Tod eines Komponisten, dessen Autorität posthum anerkannt wird. Stellvertretend für die letzte Gruppe steht die Lamentation »Mort tu as navré« auf den Tod von Gilles Binchois, bei der Johannes Ockeghem bereits in der vierten Textzeile den Verstorbenen als »patron de bonté« nennt, und Josquins Déploration »Nymphes des bois«, in der wiederum Ockeghem als »vostre Okeghem« angesprochen wird. Auf eine andere Form von Autorität setzt Jacob Obrecht. In seiner Lamentation »Mille quingentis« auf den Tod des Vaters, den er nicht nur mit dem vollen Namen, sondern auch mit seinem Geburtsjahr nennt, stellt er letztlich sein eigenes Genie ins Zentrum und verknüpft es mit der antiken Sagenwelt. Das wird erst in den letzten Zeilen der Textvorlage deutlich, wenn es dort heißt: »idem Orpheicum Musis Jacobum generavit.« (»Derselbe [Vater] hat den orphischen Jacob für die Musen gezeugt.«)⁷ Anknüpfung an antike Autoritäten finden wir auch in der Huldigungsmotette »In hydraulis« von Antoine Busnoys, bei der Ockeghem mit Pythagoras, dem »Erfinder der Musik«, namentlich in Verbindung gebracht und in der Schlusszeile sogar als wahres Abbild Orpheus' gefeiert wird. Schließlich sei noch Ludwig Senfls autobiographisches Lied »Lust hab ich ghabt zur Musica« erwähnt, in dem sehr gezielt der Name seines Lehrers Heinrich Isaac eingebaut wird.⁸

Mit dem Begriff der Gruppensignatur ist die namentliche Erwähnung einer Gruppe von Sängern, Musikern oder Komponisten gemeint, zu der auch der Komponist gehören kann. Ein Beispiel liefert hier die Begräbnismotette auf den Tod König Albrechts (1439), »Romanorum rex inclite«, die lange Zeit Johannes Brassart zugeschrieben wurde, neueren Forschungen zufolge jedoch möglicherweise von Johannes de Sarto stammt.⁹ Wer auch immer den Text in Musik gesetzt hat, keiner der beiden potenziellen Komponisten hat sich als solcher isoliert herausgestellt, sondern versteht sich als Teil einer Gruppe. Gemeinsam mit fünf weiteren Kapellmitgliedern, den »cantores celeriter psallentes«, werden ihre

6 Mehr dazu bei Albert Dunning, *Die Staatsmotette 1480–1555*, Utrecht 1970.

7 Eine Parallele in der Kunstgeschichte kann man bei Albrecht Dürer finden, der 1497 seinen alten Vater porträtiert und wenige Jahre später sich selbst als Christusgestalt darstellt.

8 Siehe dazu Laurenz Lütteken, »Autobiographische Musik? Kompositorische Selbstdarstellung in der Motette des 14. und 15. Jahrhunderts«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 74 (2000), S. 3–26.

9 Peter Wright, »A New Attribution to Brassart?«, in: *Plain-song and Medieval Music* 3 (1994), S. 23–43, insbesondere S. 34.

Namen nach der Huldigung an den Verstorbenen genau in der Mitte des Gedichts (in der vierten von sieben Strophen) aufgezählt: »Ergo BRASSART cum ERASMO / ADAM serva, IO. DE SARTO, / IOHANNISQUE pariter / TRION, MARTIN et GALER.«

Fast genau hundert Jahre später erscheint in den *65 teutschen Liedern* (RISM 1536⁸) gegen Schluss der Sammlung ein fünfstimmiges, satztechnisch anspruchsvoll gesetztes Lied von Ulrich Brätel, damaligem Musiker am Hof Herzog Ulrichs von Württemberg in Stuttgart. In »So ich betracht und acht« stellt sich Brätel durch die Nennung von Namen wie Ockeghem, Pierre de La Rue, Josquin, Heinrich Finck und Alexander Agricola indirekt selbst in eine Ahnenreihe von Autoritäten, deren »alten Gesang« er studiert hat und schätzt – auch wenn er sich selbst nicht nennt.¹⁰

Manche Kompositionen fallen bezüglich ihrer Namensnennung in mehrere Kategorien. Das oben schon genannte »Nymphes des bois« weist nicht nur eine Fremdsignatur mit der Nennung des Verstorbenen auf. Im zweiten Vers fordert der französische Hofdichter Jean Molinet die hinterbliebenen Komponisten Josquin, Antoine Brumel, Pierre de La Rue und Loyset Compère in typischer Gruppensignatur auf, ob des Verlustes ihres »bon père« (»guten Vaters«) Trauerkleider anzulegen und dicke Tränen zu vergießen. Dass der Erstgenannte dieser Reihe zugleich der Komponist der Lamentation ist, scheint kein Zufall zu sein.

Schließlich sei noch das berühmte »Sängergebet« von Compère genannt, das sogar Namensnennungen in allen drei Kategorien enthält. Der Text der vierstimmigen Tenormotette, der möglicherweise ebenso von Molinet stammt, ist zunächst einmal eine Anrufung und Lobpreisung Marias. Erst in der zweiten Texthälfte erscheint eine Fremdsignatur, wenn Maria darum gebeten wird, nicht nur für die armen Sünder, die sich von Gott abwenden, zu bitten, sondern auch für das Heil der Musiker. Eine ganze Strophe ist ausschließlich Guillaume Dufay gewidmet, dem »Mond hoch am Himmel der Musik, dem Licht unter den Sängern«. Der Fremdsignatur folgt in den nächsten beiden Strophen eine Gruppensignatur, wenn Maria auch für zahlreiche andere französische Musiker für-

10 »So ich betracht / und acht / der alten gsangk / mit danck / wil ich jr kunst hoch preisen // Den OCKEKHEM / fürnem / ist seer kunstreich / der gleich / thuot LARUE beweisen // Sein scharpffen sinn / JOSQUIN / acht ich subtil / und will / des FINCKEN kunst auch rüren // braucht seltsam art / verkarth / auff frembd manier / wie schier [/] thuot ALLEXANDER führen.« Ediert in *65 Deutsche Lieder für vier- bis fünfstimmigen gemischten Chor a capella nach dem Liederbuch von Peter Schöffer und Mathias Apiarius (Biener) (Straßburg spätestens 1536)*, hrsg. von Hans Joachim Moser, Wiesbaden 1967, S. 207–211. Siehe dazu auch Paula Higgins, »Musical ›Parents‹ and Their ›Progeny‹. The Discourse of Creative Patriarchy in Early Modern Europe«, in: *Music in the Renaissance Cities and Courts. Studies in Honor of Lewis Lockwood*, hrsg. von Jessie Ann Owens und Anthony M. Cummings, Michigan 1997, S. 169–186.

sprechen soll, darunter bekannte Namen wie Busnoys, Firmin Caron, Johannes Tinctoris, Ockeghem, Josquin und Johannes Regis. Mit einer Eigensignatur in der letzten Strophe schließt die Textvorlage: »simul et me Loyset Compère.«¹¹

*

Eigensignaturen sind von besonderem Interesse, weil sie mit der Konstitution der eigenen Autorität eines Komponisten in engem Zusammenhang stehen. Anhand von vier ausgewählten Beispielen, verbunden mit ähnlichen Erscheinungen in der zeitgenössischen Literatur und der bildenden Kunst, soll die Textgestaltung und vor allem auch die musikalische Umsetzung der Namensnennungen detaillierter untersucht werden.

Das Nennen des eigenen Namens innerhalb eines Kunstwerks hat eine lange Tradition. Sie geht zurück bis in die frühmittelhochdeutsche Epik, in der häufig so genannte Schluss-Signaturen die Dichtung als Epilog beschließen. Im Hochmittelalter findet man Eigensignaturen auch am Anfang des Epos, oft als hymnenhaften Anruf, im Spätmittelalter wieder nur als einfache Schluss-Signatur, besonders in der didaktischen und historischen Kleindichtung.¹² In der Lyrik sind direkte Namensnennungen seltener. Ein frühes und zugleich schlagendes Beispiel für eine Schluss-Signatur in einem deutschen Lied aus dem 12. Jahrhundert stammt von Hermann Damen (vor 1187) und ist in der Jenaer Liederhandschrift überliefert. Der Leich »Ir kristenen, alle schriet« widmet sich in 204 Verszeilen ausschließlich religiöser Thematik, und erst in den letzten vier Zeilen heißt es:

Der so sich des nicht schamen,
daz er suche gnaden rat.
sus leret HERMAN DER DAMEN,
amen, amen, amen.¹³

11 »Pro misereis peccantibus / a Deo recedentibus / funde preces ad Filium / pro salute canentium: // Primo pro G[uillaume] DUFAY / pro quo me mater, exaudi, / luna totius musicae / atque cantorum lumine. // Pro Jo[hannem] DUSSART, BUSNOYS, CARON, / magistris cantilenarum, / GEORGET DE BRELLES, TINCTORIS, / cimbali tui honoris, // ac OKEGHEN, DES PRES, CORBET, / HEMART, FAUGUES et MOLINET / atque REGIS omnibusque / canentibus, simul et me // LOYSET COMPÈRE orante / pro magistris puramente. / Quorum memor, Virgo, vale / semper Gabrieli Ave. / Amen.«

12 Ulrich Müller, »Thesen zu einer Geschichte der Autobiographie im deutschen Mittelalter«, in: *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte* (wie Anm. 3), S. 297–320.

13 *Deutsche Lieder des Mittelalters. Von Walther von der Vogelweide bis zum Lochamer Liederbuch. Texte und Melodien*, hrsg. von Hugo Moser und Joseph Müller-Blattau, Stuttgart 1968, S. 119–132.

In der Lyrik des Minnesangs dient die Schluss-Signatur oft auch dazu, die Authentizität dessen zu verbürgen, was man vorgab, erlebt zu haben, bzw. das Lob der Dame oder des Fürsten zu ›beweisen‹. In diese Kategorie fallen Lieder von Neidhart von Reuental (um 1185 bis 1245) sowie autobiographisch angelegte Texte Oswalds von Wolkenstein (um 1378 bis 1445), der auch in sehr persönlich anmutenden Liedern seinen Namen erst in den Schlusszeilen offenbart:

Das klag ich aller werlt gemain,
den frummen und den weisen,
darzue vil hohen fürsten rain,
die sich ir er lant preisen,
das si mich armen WOLKENSTEIN
die wolf nicht lan erzaisen,* * zerreißen
gar verwaisen.* * vertreiben
(Durch Barbarai, Arabia)¹⁴

Diese Tradition der Schluss-Signatur setzt sich fort bis in den Meistergesang, wobei einzelne Autoren ihre Werke vielfach mit stereotypen Namensnennungsformeln enden lassen. Da es in diesen Texten in der Regel nicht um den Autor selbst geht, erscheint die Namensnennung am Schluss der ›Erzählung‹ oft unvermittelt, wie ein Fremdkörper, der plötzlich eine zweite Textebene – eben jene des Autors – hinzufügt.

Erstaunliche Parallelen zu dieser literarischen Praxis findet man in der mehrstimmigen Musik an der Wende zum 15. Jahrhundert, insbesondere in den politischen Motetten von Johannes Ciconia. Beispielhaft dafür ist die Komposition »O Padua, sidus preclarum«, in deren Text es ausschließlich um den Lobpreis der Stadt Padua, ihre Künstler, Philosophen und Dichter, die herrliche Landschaft und um ihre wunderbaren Bauten geht. Erst in der allerletzten Zeile gibt sich der Autor der Musik namentlich zu erkennen:¹⁵

Tue laudis preconia
per orbem fama memorat,
quem JOHANNES CICONIA
canore fido resonat.

Die Kunde deines [Paduas] Ruhmes / dringt weit hinaus in alle Welt, / erschallt
in den lieblichen Klängen / des JOHANNES CICONIA.

14 Ebd., S. 254-256. Weitere Beispiele dazu in Friedrich Gennrich, *Troubadours, Trouvères, Minne- und Meistergesang*, Köln 1951 (Das Musikwerk, 2), Nr. 16, 18, 7a, 7b, 7c.

15 Text nach M. J. Connolly, »Motet Texts and Translations«, in: *The Works of Johannes Ciconia*, hrsg. von Margaret Bent und Anne Hallmark, Monaco 1985 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, 24), S. 220. Deutsche Übersetzung nach dem Booklet-Text der CD *Johannes Ciconia. Motet, Virelai, Ballate, Madrigals*, Alla Francesca & Alta, Opus 111 (30-101).

Die Namensnennung Ciconias ist hier beiläufig. Sie hat nichts von einer Selbstoffenbarung oder »soziologischen Selbstbezüglichkeit«, sondern ist bloß eine Signatur derjenigen Person, die die Kunstleistung vollbracht hat.¹⁶ Sie entspricht damit in gewisser Weise einer einkomponierten Zuschreibung, einem »fingerprint«, den der Autor gleich einer Unterschrift hinzugesetzt hat. Vom musikalischen Standpunkt aus fällt die Passage mit der Eigensignatur kaum aus dem Gesamtfluss des Satzes heraus (siehe Notenbeispiel 1a):

58

per or - bem fa - ma me - mo - rat, quem Jo - han nes Ci - co - ni -

per or - bem fa - ma me - mo - rat, quem Jo - han nes

62

a

Ci - - - co - ni - a

Notenbeispiel 1a: Johannes Ciconia, »O Padua, sidus preclarum«, T. 58–63

In Gegenbewegung führen die beiden Oberstimmen zur Nennung des Vornamens »Johannes«, der zwar gleichzeitig erklingt, aufgrund der kurzen Notenwerte und des Einsatzes der Dreistimmigkeit aber auch wieder rasch verklingt. Der Nachname »Ciconia« wird imitierend eingeführt, was zur Verständlichkeit nicht eben beiträgt. Auffälliger und in der Wortpräsentation deutlicher herausgestellt sind andere Textpassagen, wie etwa »et artistarum concio«, das dreistimmig homorhythmisch gesetzt ist (siehe Notenbeispiel 1b).

16 Laurenz Lütteken, *Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette. Gattungstradition und Werkcharakter an der Schwelle zur Neuzeit*, Hamburg 1993 (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster, 4), S. 169.

22
et ar - ti - sta - rum con - ci - o,
et ar - ti - sta - rum con - ci - o,

Notenbeispiel 1b: Johannes Ciconia, »O Padua, sidus preclarum«, T. 22f.

Fast wie ein Schwesterwerk zu Ciconias »O Padua« erscheint die wenige Jahrzehnte später entstandene isorhythmische Motette »Salve flos tuscae gentis«. In dieser Komposition von 1436 preist Guillaume Dufay die Stadt Florenz in strenger klassisch-lateinischer Versform und spricht dabei eine Fülle von humanistischen Topoi an. Im Triplum der vierstimmigen Komposition wird zunächst Florenz als Blume des tuskischen Geschlechts angesprochen, als ruhmreiche Mutter vieler hervorragender Männer und Söhne. In den letzten Zeilen spricht dann ein zunächst anonymes Ich, das »gesungen hat« und »vom Singen nicht müde wurde«:¹⁷

Nunc cecini et gratis voces placuere canore,
Praemia, mercedes nec petiere simul.
Fessus ego haud cantu, vos en defessi canendo,
Sed tu carminibus vive canenda meis!

Nun habe ich gesungen, und die Stimmen gefielen obendrein durch ihren Klang, / und sie erstrebten nicht gleichzeitig Geschenke und Geld. / Ich bin vom Singen nicht müde, und ihr seid unermüdlich beim Singen, / aber du [Florenz] bist als Lebende in meinen Liedern zu besingen!

Gleichzeitig mit der letzten Verszeile erklingt im Motetus eine typische Schluss-Signatur, die das Ich beim Namen nennt:

Ista, deae mundi, vester per saecula cuncta,
Guillermus cecini natus et ipse Fay.

Göttinnen der Welt [Töchter Florenz?], ich, euer Guillaume, habe dies gesungen, durch alle Jahrhunderte hindurch, und ich bin selber geboren als »Fay«.

17 Text nach Guillaume Dufay, *Opera omnia*, Bd. 1: *Motetti*, hrsg. von Heinrich Bessler, Rom 1966 (Corpus Mensurabilis Musicae, 1.1), S. XX; deutsche Übersetzung nach dem Booklet-Text zur CD *Dufay. Missa »L'Homme armé«. Motets*, The Hilliard Ensemble, EMI (Reflexe 47 628).

Musikalisch kommt es hier erstmals zu einer sinnfälligen Umsetzung der Namensnennung, indem mit der letzten Zeile des Triplums auch der Schlussabschnitt der Motette mit dem letzten Durchlauf der Tenores-Talea beginnt (siehe Notenbeispiel 2).

141

Sed tu car-mi-ni-

Guil- ler-mus ce-ci-ni na-tus

IV. I, 1 2 3 4 5 6 7 8

149

bus vi-ve ca-nen-da me-is!

et i-pse Fa-y.

9 10 11 12 13 14 IV. II, 1

Notenbeispiel 2: Guillaume Dufay, »Salve flos«, letzter Abschnitt, T. 141–155

Der Name »Guillermus« ist dadurch formal prägnant gesetzt, als Mittelstimme im vierstimmigen, doppeltextigen Satz aber wiederum nur bedingt akustisch wahrnehmbar. Immerhin setzt der texttragende Motetus mit der Namensnennung ein, wenn das Triplum die Schluss-Silbe von »canendo« melismatisch ausklingen lässt, und ist dadurch in einen verhältnismäßig ruhigen Klangraum eingebettet. Die darauf folgende Textpassage, die in der Literatur viel diskutiert wurde und möglicherweise den Geburtsort des Komponisten und nicht (oder nicht nur) seinen Nachnamen »Fay« preisgibt,¹⁸ geht jedoch im Strom der Stimmen unter.

18 Siehe dazu David Fallows, *Dufay*, London 1982, S. 9.

Dieses langsame Heraustreten des Komponistennamens aus der inhaltlich unbedeutenden Schluss-Signatur in musikalisch prägnantere Positionen, gekoppelt mit der zunehmend besseren akustischen Erfassbarkeit in der Aufführung, kann verglichen werden mit der zunächst nur im Hintergrund erkennbaren Selbstdarstellung von Malern in der bildenden Kunst, als Teil einer Gruppe oder als beobachtende Nebenfigur. Das berühmteste Werk, in dem sich der Maler in aller Bescheidenheit und Diskretion selbst in das Bild einfügt, ist das Verlobungsbild des Giovanni Arnolfini und der Giovanna Cenami von Jan van Eyck, das sich gegenwärtig in der National Gallery in London befindet.

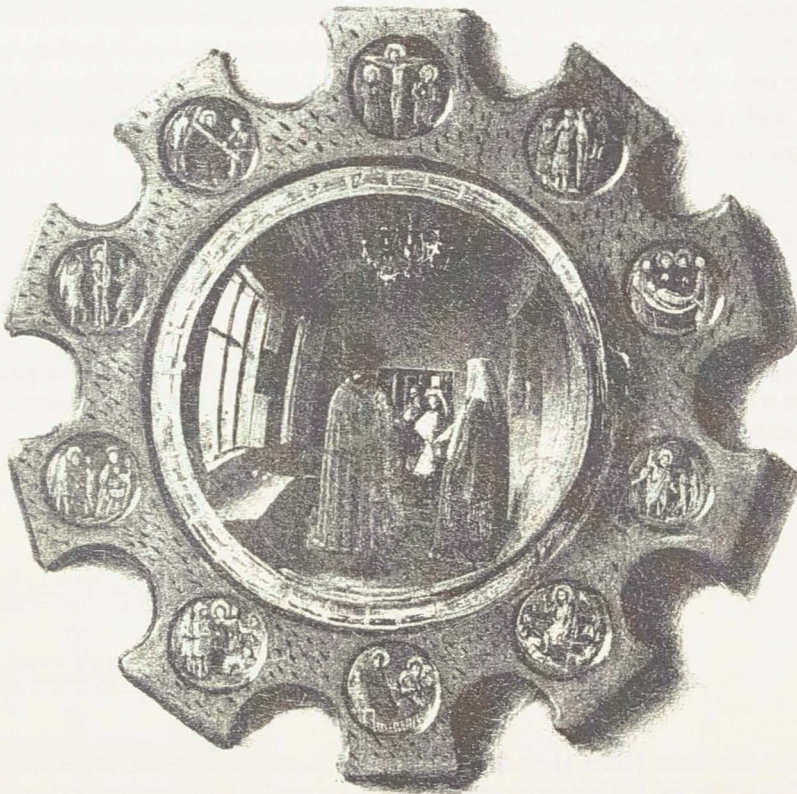


Abbildung 1: Jan van Eyck, Verlobungsbild des Giovanni Arnolfini und der Giovanna Cenami (National Gallery, London), Ausschnitt

Im Vordergrund sieht man das Paar als ganze Figuren, wobei der Mann aufgrund der Handhaltung offensichtlich einen Eid zum Verlobungsvertrag leistet. Als Zeugen waren mindestens zwei Personen anwesend, die man in dem Konvexspiegel im Hintergrund erkennen kann (siehe Abbildung 1 oben). Darin spiegelt sich nicht nur das Paar von hinten, sondern auch der Maler (und ein weiterer Mann mit Hut). Mittels dieser Humilitas-Geste bringt sich der Künstler selbst ein, wenn auch in einer das Bildthema nur indirekt berührenden Weise.¹⁹

Als Humilitas-Geste kann auch die Eigensignatur am Ende der Motette »Inter preclarissimas virtutes« gelesen werden, die an eine nicht genannte hoch gestellte Persönlichkeit gerichtet ist. Die Huldigungskomposition, die wortreich die Vorzüge und Verdienste des Angesprochenen lobpreist, scheint – der Formulierung im Text nach zu schließen (»presensque pagina«) – als Brief übermittelt und im Hinblick auf eine mögliche Anstellung verfasst worden zu sein. Der Name des Komponisten fällt, in der Tradition der Schluss-Signatur, erst in den letzten vier Zeilen des umfangreichen Gedichts: Jacob Obrecht empfiehlt sich als »humillium servorum tuorum« und bittet gnädig um Annahme seiner Komposition und seiner Person.²⁰

Igitur hoc presens carmen musicale
et me Jacobum Hobrecht,
humillium servorum tuorum,
benignus accipe et pro tuo libito.
Mande et rege feliciter et longevus.

Daher nimm diese Komposition / und mich, Jacob Obrecht, / den demütigsten
deiner Knechte, / gnädig und nach deinem Willen auf. / Befehl und herrsche
glücklich und lange.

19 Siehe dazu Justus Müller Hofstede, »Der Künstler im Humilitas-Gestus. Altniederländische Selbstporträts und ihre Signifikanz im Bildkontext. Jan van Eyck – Dieric Bouts – Hans Memling – Joos van Cleve«, in: *Autobiographie und Selbstportrait in der Renaissance*, hrsg. von Gunter Schweikhart, Köln 1998 (Atlas. Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung, 2), S. 39–91.

20 Siehe dazu die Edition in Jacob Obrecht, *Collected Works*, Bd. 15: *Motets I*, hrsg. von Chris Maas, Utrecht 1995, S. 55–68, sowie Rob C. Wegman, *Born for the Muses. The Life and Masses of Jacob Obrecht*, Oxford 1994, S. 288–290.

Tertia pars

271

S I - gi - tur hoc pre - sens car - men mu - si - ca -

A I - gi - tur hoc pre - sens car - men mu - si -

T I - gi - tur hoc pre - sens car - men mu - si - ca -

B I - gi - tur hoc pre - sens car - men mu - si - ca -

280

S le et me Ja - co - bum Ho - - - brecht,

A ca - le et me Ja - co - bum Ho - - - brecht,

T le et me Ja - co - bum Ho - brecht,

B le et me Ja - co - bum Ho - - - brecht,

Notenbeispiel 3a: Jacob Obrecht, »Inter preclarissimas virtutes«, T. 271–288

311

S Man - da

A Man - da

T Man - da

B Man - da

Notenbeispiel 3b: Jacob Obrecht, »Inter preclarissimas virtutes«, T. 311f.

Auch hier ist, wie bei dem oben genannten Beispiel von Dufay, mit der Namensnennung eine Abschnittsbildung verbunden: Die letzten vier Textzeilen bilden die abschließende *tertia pars*. Die Worte »et me Jacobum Hobrecht« sind in diesem Fall aber überaus deutlich hörbar, indem sie von allen vier Stimmen gemeinsam und in langen Notenwerten deklamiert werden (siehe Notenbeispiel 3a oben). Als solche fallen sie jedoch nicht aus dem Satz heraus, da dieser über weite Strecken auffällig homophon angelegt ist, als ob es generell darum ginge, den Text auch dem Wortsinn nach dem Adressaten deutlich zu machen. Am stärksten tritt dabei nicht der Komponistname, sondern das Wort »manda« (»herrsche«, »befiehl«) hervor, das in zwei vollen, mit Fermaten versehenen Klängen gleichsam in den Raum gerufen wird (siehe Notenbeispiel 3b oben).

In anderer Weise deutlich, und nach wie vor an die Tradition der Schluss-Signatur anknüpfend, finden wir die Namensnennung des Komponisten bei der mehrfach verschlüsselten Motette »Anthoni usque limina«, einem Werk des Komponisten Busnoys. In der einzigen Überlieferung, einem Chorbuch der burgundischen Hofkapelle (B-Br, 5557), wo sie als Füllstück zwischen vierter und fünfter Lage nachgetragen wurde, springen sofort die in Rot abgesetzten Silben ins Auge (siehe Abbildung 2). Gleich einer Anfangssignatur lesen wir auf der ersten Doppelseite den Vornamen »Anthoni-us«, auf der zweiten Doppelseite am Ende des Textes den Nachnamen »Bus-noys«. Durch die Zuschreibung am oberen Blattrand können wir sicher sein, dass es sich um eine Eigensignatur handelt, die durch die Art der Darstellung und die Verwendung von roter Tinte zentral in den Vordergrund gestellt wurde. Als Teil des gesamten Textes der Komposition ist der Name jedoch nicht plakativ herausgestellt, sondern raffiniert eingewoben in eine Anrufung des Heiligen Anthonius, ausgesprochen von jenen, die zum Singen seines Preises zusammengekommen sind – den jeweiligen Sängern dieser Motette, die als chorus mit einem »wir« sprechen:²¹

ANTHONI USque limina
orbis terrarumque maris
et ultra qui vocitaris
providentia divina
qui demonum agmina
superasti viriliter
audi cetum nunc omnia
psalentem tua dulciter.

21 Text und englische Übersetzung in Antoine Busnoys, *Collected Works*, hrsg. von Richard Taruskin, Bd. 3: *The Latin-texted Works. Commentary*, New York 1990 (Masters and Monuments of the Renaissance, 5), S. 65.

Et ne post hoc exilium
nos igneus urat Pluto
hunc ab Orci chorum luto
eruens fer auxilium
porrigat refrigerium
artubus gracie Moys
ut per verbi misterium
fiat in omniBUS NOYS.

Antonius, der du bis an die Grenzen von Erdkreis und Meer und noch darüber hinaus die göttliche Vorsehung herabrufst, der du die Heere der Dämonen mit männlicher Kraft überwunden hast, höre die Menge, die jetzt süß all deine Taten besingt.

Und damit uns nicht nach diesem Exil der feurige Pluto verbrenne, entreiße diesen Chor dem Dreck des Orkus, komm uns zu Hilfe. Kühle breite sich aus in den Gliedern dank dem Wasser, so dass durch das Geheimnis des Wortes allen Erkenntnis zuteil werde.

Vor- und Nachname Busnoys' teilen sich jeweils auf zwei verschiedene Wörter auf. Um das Reimschema mit der letzten Silbe »-noys« beizubehalten, musste der Textdichter auf das ägyptische Wort »Moys« zurückgreifen, das soviel wie »Wasser« bedeutet und sich sinnfällig mit dem aus Ägypten stammenden Eremiten in der Wüste, dem Heiligen Antonius, verbindet.²²

22 Siehe dazu die ausführliche Darstellung bei Taruskin, ebda., S. 64–69. Ob der Text von Busnoys selbst stammt oder etwa von seinem Freund, dem französischen Hofdichter Jean Molinet, ist nicht nachweisbar. Von Molinet ist jedenfalls ein Brief an Busnoys erhalten, bei dem jede Zeile entweder auf »-bus« oder »-nois« endet; vgl. Richard Sherr, Art. »Busnoys«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 3, Kassel 2000, Sp. 1363.

Die letzten beiden Zeilen des Motettentextes können außerdem doppeldeutig gelesen werden: Zum einen kann sich das »Mysterium des Wortes« auf die Verschlüsselung des Komponistennamens beziehen; zum anderen kann man das »verbum misterium« in alter christlicher Tradition als einen Namen Gottes sehen, mit dessen Hilfe man alles verstehen kann, der alle Rätsel der Welt lösen kann. Um sicher zu gehen, dass das Wortspiel tatsächlich verstanden wird, ist dem Notentext eine Kanonanweisung hinzugesetzt worden, die wie folgt lautet:

Alpha et o cephasque deutheri/ cum pos decet penulti[mum] queri/ a[u]ctoris qui nomen vult habere.

Mit Alpha und Omega, mit dem Kopf des zweiten [Wortes] und dem Schwanz des vorletzten [Wortes], wird der Suchende meinen Namen finden.

Auch hier interessiert die klangliche Realisation des im Optischen so schlagend herausgestellten Namens. Das moderne Notenbild macht deutlich, dass »Anthoni« durch die Abschnittsbildung nach vier Messuren klar vom Folgenden getrennt ist. Wie deutlich der Text verstanden wird, hängt wesentlich davon ab, ob alle drei klingenden Stimmen gemeinsam auf die zweite Textsilbe wechseln. Die Schlussilbe »-us« wird durch den Einsatz des zweiten Superius, imitiert vom Altus, ebenfalls in den Bereich des akustisch Verständlichen gerückt (siehe Notenbeispiel 4a). Auch der Nachname ist »auskomponiert«, indem in den beiden Oberstimmen der Text »Busnoys« einer kolorierten, schnell bewegten Passage unterlegt ist (siehe Notenbeispiel 4b). Hier suggeriert der abgesetzte Bass-einsatz ein gleichzeitiges Erklingen der zweiten Silbe »-no-«, der Tenor erklingt dazu als Glockenton.

S I
An - - - - - tho - - - - - ni us

S II
An - - - - - tho - - - - - ni us

A
B tacet An - - - - - tho - - - - - ni us

Notenbeispiel 4a: Antoine Busnoys, »Anthonii usque limina«, T. 1–6

The musical score consists of three systems of staves for Soprano (S), Alto (A), and Bass (B). The first system (measures 34-37) shows the vocal lines with the text "Bus - no - ys". The second system (measures 25-31) features a complex rhythmic pattern with numbered motifs (1-5) and the text "ut per_ ver - ut per_ ver - bi ut per_ ver - bi ut per_ ver - bi mi - ste ut per_ ver - bi mi - ste - ri -". The third system (measures 5-8) continues with the text "ut per_ ver - bi mi - ste - ri - um". The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Notenbeispiel 4b und 4c: Antoine Busnoys, »Anthonii usque limina«, T. 34–37 und T. 25–31

Auffallend ist die musikalische Gestaltung der oben bereits erwähnten Textzeile »ut per verbi misterium« (»durch das Mysterium des Wortes«): Ein kleingliedriges Motiv wird in einem locker gefügten Satz durch alle beweglichen Stimmen mehrfach durchimitiert (siehe Notenbeispiel 4c oben). Das Motiv selbst entwickelt sich sukzessive aus einer Floskel von vier Tönen, denen bei jedem erneuten Durchlauf weitere Töne (und Silben) hinzugesetzt werden, so, als ob man das mystische Wort nur zögerlich und mit großer Ehrfurcht in den Mund

nehmen dürfe. Erst am Schluss der Passage, in der Kadenz, erklingt der ganze Text in allen Stimmen.

Mit dieser raffinierten Darstellung des eigenen Namens und der sinnfälligen Betonung des einzelnen Wortes in einer Komposition gegen Ende der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts möchte ich meine Darstellungen beenden. Von hier aus ist es kein großer Schritt mehr zu verschlüsselten Namensnennungen, wie sie in der Einleitung schon angesprochen wurden.²³ Diese Entwicklung soll hier aber nicht weiter verfolgt werden, weil der appellative Charakter einer direkten Namensnennung, der als ›autoritärer Akt‹ verstanden werden kann, in der Verschlüsselung verloren geht.

23 Auch dazu lieferte Busnoys mit den Chansons auf Jacqueline d'Haqueville Beispiele, ebenso kommt die Motette »Illibata dei matrix« von Josquin in den Sinn. Genannt sei auch das ebenfalls schon erwähnte Senfl-Lied »Lust hab ich ghabt zur Musica« (siehe Anm. 8).