

»Lege, relege, examina, attende« – *Lofzangen* für Kaiser Maximilian

Für Kaiser Maximilian I. war der Buchdruck eine Schlüsseltechnologie. Er bediente sich des Drucks, und das war ein Novum im Heiligen Römischen Reich, zur Abwicklung von Teilen seines Amtsschrifttums. Reichstagsausschreiben und Reichstagsabschiede wurden nicht mehr handschriftlich, sondern maschinell vervielfältigt.¹ Zudem wurden wichtige politische Ereignisse auf Flugblättern und in Nachrichtendruckten dokumentiert und damit einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht.² Auch seine teilweise unvollendet gebliebenen Projekte, *Theuerdank*, *Freydal*, *Weißkunig*, *Triumphzug*, *Ehrenpforte* und das *Gebetbuch*, bedienen sich des Mediums Druck, um den Kaiser in seiner ganzen Kunstsinnigkeit »dauerhaft und vielerorts präsent« sein zu lassen.³

Musikdrucke, die eindeutig auf die Initiative Maximilians zurückzuführen wären, sind aus seiner Regierungszeit nicht bekannt. Gleichwohl werden die Liedsammlungen aus den Offizinen von Erhard Öglin und Arnt von Aich und einige bei Peter Schöffer d. J. gedruckte Anthologien in der Forschung einhellig dem Kosmos der kaiserlichen Hofkapelle zugeordnet.⁴ Die in Augsburg im Jahr 1520 erschienene Motettensammlung *Liber selectarum cantionum* weist ebenfalls

1 Jan-Dirk Müller, »Publizistik unter Maximilian I. Zwischen Buchdruck und mündlicher Verkündigung«, in: *Sprachen des Politischen. Medien und Medialität in der Geschichte*, hrsg. von Ute Frevert und Wolfgang Braungart, Göttingen 2004, S. 95–122.

2 Anuschka Tischer, »Der Wandel politischer Kommunikation im Kriegsfall. Formen, Inhalte und Funktionen von Kriegsbegründungen der Kaiser Maximilian I. und Karl V.«, in: *Militär und Gesellschaft in der Frühen Neuzeit* 9 (2005), S. 7–28.

3 J.-D. Müller, Publizistik (wie *Anm.* 1), S. 95; Larry Silver, *Marketing Maximilian. The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*, Princeton 2008.

4 Grantley McDonald und Raninen Sanna, »The Songbooks of Peter Schöffer the Younger and Arnt von Aich: A Typographical Assessment«, in: *Senfl-Studien* 3, hrsg. von Stefan Gasch, Birgit Lodes und Sonja Tröster, Wien 2018 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte, 9), S. 29–53; Nicole Schwindt, »Lieder drucken in Augsburg – eine (neue) Herausforderung«, in: *Niveau Nische Nimbus. Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen*, hrsg. von Birgit Lodes, Tutzing 2010 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte, 3), S. 315–345; dies., *Maximilians Lieder. Weltliche Musik in deutschen Landen um 1500*, Kassel und Stuttgart 2018, S. 525–528.

eine große Nähe zum Kaiserhof auf.⁵ Die in diesem Beitrag im Fokus stehenden 1515 in Antwerpen erschienenen *Lofzangen ter ere van Keizer Maximiliaan en zijn kleinzoon Karel den Vijfden* (im Folgenden kurz *Lofzangen*) fügen sich in diese Reihe ›kaisernaher‹ Musikdrucke ein und stechen aus dieser doch hervor.⁶ Es handelt sich bei den *Lofzangen* nicht um einen klassischen Musikdruck, also um die Sammlung einer größeren Gruppe von Kompositionen, sondern um ein multimediales Produkt, mit zahlreichen Bild- und Textelementen. Während der Druck in der musikwissenschaftlichen Forschung insbesondere bei den niederländischen Kolleg*innen – wohl auch aufgrund seiner medienhistorischen Bedeutung als erster Musikdruck der Niederlande – auf beträchtliches Interesse stieß, spielt er in der kunst- und kulturhistorischen Forschung zum Kaiser und seinen Kunstprojekten keine Rolle.⁷ In größeren, teilweise interdisziplinär angelegten Studien wie Larry Silvers *Marketing Maximilian* finden die *Lofzangen* gar keine Erwähnung.⁸ Auch Louise Cuyler, die Autorin der ersten Monographie zur Maximilianischen Hofmusik, erwähnt sie nur am Rande.⁹ Birgit Lodes fasste jüngst den Forschungsstand für das Onlineportal *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich* zusammen und diskutiert den in diesem Musikdruck augenfälligen Zusammenhang von Herrschaftsrepräsentation und Marienfrömmigkeit.¹⁰ Kaum erfolgt ist eine grenzüberschreitende mediengeschichtliche Bewertung der *Lofzangen*, die den Musikdruck nicht nur als Pionierleistung der Antwerpener

5 Elisabeth Giselbrecht und L. Elizabeth Upper, »Glittering Woodcuts and Moveable Music: Decoding the Elaborate Printing Techniques, Purpose, and Patronage of the ›Liber Selectarum Cantionum‹«, in: *Senfl-Studien* 1, hrsg. von Stefan Gasch, Birgit Lodes und Sonja Tröster, Tutzing 2012 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte, 4), S. 17–67; 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; Stephanie Schlagel, »The Liber selectarum Cantionum and the ›German Josquin Renaissance‹«, in: *Journal of Musicology* 19 (2002), S. 564–615.

6 Benedictus de Opitiis, *Unio pro conservatione rei publicae*, Antwerpen: Jan de Gheet [1515], Universal Short Title Catalogue 436935; Benedictus de Opitiis, *Lofzangen ter eere van Keizer Maximiliaan en zijn kleinzoon Karel den vijfde*, Antwerpen: Jan de Gheet 1515, Universal Short Title Catalogue 403665.

7 Die niederländische Bibliographie würdigt die *Lofzangen* mit einer sehr ausführlichen Dokumentation. Die beiden enthaltenen politischen Motetten werden besprochen bei Albert Dunning, *Die Staatsmotette. 1480–1555*, Utrecht 1969, S. 61f., und Victoria Panagl, *Lateinische Huldigungsmotetten für Angehörige des Hauses Habsburg. Vertonte Gelegenheitsdichtung im Rahmen neulateinischer Herrscherpanegyrik*, Frankfurt a. M. 2004 (Europäische Hochschulschriften, 15.92), S. 73–81.

8 L. Silver, *Marketing Maximilian* (wie Anm. 3).

9 Louise Cuyler, *The Emperor Maximilian I and Music*, London 1973, S. 93.

10 Birgit Lodes, »Gedrucktes mehrstimmiges Herrscher- und Marienlob« (2019), <https://musical-life.net/kapitel/gedrucktes-mehrstimmiges-herrscher-und-marienlob> (30.12.2021).

Druckindustrie in den Blick nimmt, sondern ihn darüber hinaus auch in einen größeren medienhistorischen Zusammenhang stellt. Dieser Beitrag versucht eine solche Neubewertung: Zunächst soll die Materialität dieses »Meisterwerk[s] des Buchdrucks«¹¹ dargestellt und diskutiert werden, um anschließend allgemeinere Überlegungen zur Wechselwirkung von politischen Ereignissen und Musikdrucken anzustellen.

Unio pro conservatione rei publice oder Lofzangen ter ere van Keizer Maximilaan

Schon der oberflächliche Blick in die erhaltenen Exemplare der *Lofzangen* zeigt, dass der Druck in mehreren Fassungen existierte – in einer lateinischen und zwei lateinisch-flämischen Varianten. Insgesamt kannte die Forschung bislang vier erhaltene Drucke. Sie werden heute in Löwen¹² (lateinisch), in Sevilla¹³ (lateinisch), Hamburg¹⁴ (lateinisch-flämisch), und London¹⁵ (lateinisch-flämisch) aufbewahrt. Der *Universal Short Title Catalogue* (USTC) listet zudem zwei weitere Exemplare auf. Während sich die Angabe Amsterdam (lateinisch-flämisch) als Katalogisierungsfehler in der Datenbank herausstellte, dürfte die Existenz eines Exemplars aus der lateinischen Reihe im russischen St. Petersburg,¹⁶ obgleich eine persönliche Einsichtnahme noch aussteht, als gesichert gelten.¹⁷

Nur knapp die Hälfte der insgesamt 19 Blätter der *Lofzangen* enthalten musikalische Notation. Den Rest des Buchs füllen Widmungsvorreden, Gebete, Kommentartexte und teils ganzseitige Holzschnittillustrationen.¹⁸ Dass es sich im Fall des Antwerpener Drucks aus dem Jahr 1515 nicht um ein Chorbuch im klassischen Sinn handelt, zeigt sich zudem am Format: Die *Lofzangen* sind im Kleinfolioformat gedruckt, der Seitenspiegel misst 185 x 254 mm. Vergleicht man diesen mit dem fünf Jahre später in Augsburg erschienenen *Liber selectarum cantionum* (226 x 395 mm) oder mit handgeschriebenen Chorbüchern aus dem Umfeld der kaiserlichen Hofkapelle aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts,¹⁹ wird deutlich, dass es sich

11 A. Dunning, Die Staatsmotette (wie Anm. 7), S. 61.

12 Löwen, Katholieke Universiteit Leuven, Libraries Special Collections, R2B2529 http://depot.lias.be/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE4756261 (30.12.2021).

13 Sevilla, Institución Colombina, Biblioteca Colombina, 13-5-106.

14 Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Musiksammlung, Scrin. 40.

15 London, The British Library, Case 38.h.14.

16 Sankt Petersburg, Rossijskaja nacional'naja biblioteka, 17.111.3.26.

17 Laut Katalogeintrag der Russischen Nationalbibliothek stammt das St. Petersburger Exemplar der *Lofzangen* aus der Sammlung des polnischen Büchersammlers Józef Andrzej Zahuski (1702–1774).

18 Seitenzählung fehlt. Signaturen sind nur auf den Blättern A–K vorhanden.

19 Der »Maximilian-Kodex« (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 15495) misst stattliche 550 x 380 mm; vgl. Birgit Lodes, »Zur musikalischen Quellenlage der Hofkapelle

bei den *Lofzangen* wohl nicht um ein für eine Aufführung durch eine große Gruppe von Musikern bestimmtes Medium handelt. Die Wahl des Folioformats dürfte wohl eher repräsentative als aufführungspraktische Gründe gehabt haben.²⁰

Die folgende Beschreibung des Drucks – streng genommen müsste man von mehreren Drucken sprechen – geht von der lateinischen Fassung der *Lofzangen* aus. Das Buch, das laut Kolophon in der Offizin eines gewissen Jan de Gheet gedruckt wurde, enthält zwei Motetten des Organisten Benedictus de Opitiis (ca. 1480–ca. 1524). Nachdem der Name in der Forschung lange im Rahmen eines »Doppelmeisterproblems« diskutiert wurde, kann inzwischen als gesichert gelten, dass es sich bei de Opitiis um einen Musiker aus Antwerpen handelt, der in den Jahren 1514 bis 1516 ebenda an der Onze-Lieve-Vrouwe-Lofkapel angestellt war und anschließend an den englischen Königshof ging, wo er bis ins Jahr 1524 nachweisbar ist.²¹ Die zwei Motetten – es sind die einzigen Kompositionen, die sich von de Opitiis erhalten haben – könnten unterschiedlicher kaum sein. Während die erste Komposition, die Marienmotette *Sub tuum praesidium* mit ihren 71 Mensuren nur zwei Seitenaufschläge einnimmt, erstrecken sich die 223 Mensuren der politischen Motette *Summe laudis o Maria* über nicht weniger als sieben Aufschläge. In ihrer Beschreibung der *Lofzangen* argumentiert Birgit Lodes, dass die Marienantiphon *Sub tuum praesidium* für Maximilian von besonderer Bedeutung gewesen sei.²² Jedenfalls fügen sich beide Stücke bestens in das von Mariensymbolik durchtränkte politische Repertoire für den Kaiser.²³ Das unterstreicht unter anderem die Initiale am Beginn von *Summe laudis* (siehe Abbildung 1). Die Darstellung des vor Maria knienden Maximilians erinnert unter anderem an Albrecht Dürers *Rosenkranzfest*, das von David J. Rothenberg überzeugend mit Heinrich Isaacs *Virgo prudentissima*-Kompositionen in Verbindung gebracht

Maximilians« (2019), <https://musical-life.net/essays/musikalische-huldigungsgeschenke-fur-maximilian-i> (30.12.2021).

20 Der Seitenspiegel der *Lofzangen* entspricht in seiner Größe ungefähr den Maßen des Musiktheorie-traktats *Dodekachordon*, das 171 x 283 mm misst, vgl. das *Verzeichnis deutscher Musikfrühdrucke*, www.vdm.sbg.ac.at (30.12.2021), Nr. 1112.

21 A. Dunning, Die Staatsmotette (wie Anm. 7), S. 61.

22 Leider ist die als Beleg angegebene Seite, das Kapitel J. (»Körper und Seele« von Birgit Lodes) noch nicht online verfügbar (4.6.2021).

23 David J. Rothenberg, *The Flower of Paradise. Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music*, New York 2011; 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.



Abbildung 1: Beginn der Motette *Summe laudis*, in: Benedictus de Opitijs, *Lofzangen*, Antwerpen: Jan de Gheet 1515, Bg. D^v-E^r, KU Leuven Libraries Special Collections, R2B2529; http://depot.lias.be/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE4756261 (open data)

wurde.²⁴ Die Motette *Summe laudis* steht unzweideutig im Zentrum des Drucks – nicht nur aufgrund ihres Umfangs und der prachtvollen Dekoration durch Initialen. Direkt an sie schließt sich eine siebenseitige Erläuterung des vertonten Texts an.

Der Musikwissenschaftler Albert Dunning, der in seinem Buch zur ›Staatsmusik‹ der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nur *Summe laudis*, als »Staatsmotette« näher behandelt, geht sowohl mit dem Text der Motette als auch mit den kompositorischen Fähigkeiten von Benedictus de Opitijs hart ins Gericht. »Viel Gutes« lasse sich darüber nicht sagen – so Dunning.²⁵ Der Satz schleppete sich »denkbar spröde und ungenlenk« von »Kadenz zu Kadenz« und die »Melodik

24 David J. Rothenberg, »The Most Prudent Virgin and the Wise King: Isaac's ›Virgo prudentissima‹ Compositions in the Imperial Ideology of Maximilian I«, in: *The Journal of Musicology* 28 (2011), S. 34–80.

25 A. Dunning, Die Staatsmotette (wie Anm. 7), S. 64.



Abbildung 2: Titelblatt, in: *Lofzangen*, Bg. [*]1r, KU Leuven Libraries Special Collections, R2B2529; http://depot.lias.be/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE4756261 (open data)

erschöpf[e] sich im Wesentlichen in alltäglichen Schulphrasen«. ²⁶ Dunning will sich vor allem von der älteren Forschung abgrenzen, in der *Summe laudis* als erst-rangige Komposition dargestellt wird. Tatsächlich neigt De Opitiis in der Motette etwas zum Schematismus, insbesondere bei der Gestaltung von Schlussphrasen. Die zahlreichen Bicinien lassen jene Eleganz vermissen, wie man sie etwa bei Heinrich Isaac finden kann. Mit dessen Motette *Virgo prudentissima* wurde *Summe laudis* in der Forschung häufig verglichen. ²⁷ Die Textdichtung orientiert sich aber wohl eher an strophischen Formen wie dem *Stabat Mater*. ²⁸ Victoria Panagl, deren

²⁶ Ebda., S. 64.

²⁷ B. Lodes, Gedrucktes mehrstimmiges Herrscher- und Marienlob (wie *Anm. 10*).

²⁸ V. Panagl, Lateinische Huldigungsmotetten (wie *Anm. 7*), S. 77.



Abbildung 3: Kaiser Maximilian im Kreis der Kurfürsten, in: *Lofzangen*, Bg. A', KU Leuven Libraries Special Collections, R2B2529; http://depot.ias.be/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE4756261 (open data)

Studie auch die im Anhang zu diesem Beitrag beigegebene Übersetzung des Motettentexts entstammt, schließt sich dem kritischen Urteil Dunnings an und nennt den Text »kompliziert« und »wenig gelenkig«.²⁹ Dunnings Gesamturteil zu den *Lofzangen* fällt dennoch versöhnlich aus, denn er setzt die seiner Ansicht nach mindere Qualität der musikalischen Inhalte in den Kontrast zur überragenden visuellen Pracht des Drucks.

Entscheidenden Anteil am prachtvollen Gesamteindruck dürfte das Bildprogramm haben. Die teilweise ganzseitigen Holzschnitte sind in den Exemplaren in Hamburg und Löwen mehrfarbig koloriert. Der Titelholzschnitt (siehe

29 Ebd., S. 77.



Abbildung 4: Erzherzog Karl, in: *Lofzangen*, Bg. [R]f, KU Leuven Libraries Special Collections, R2B2529; http://deposit.lias.be/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE4756261 (open data)

Abbildung 2) zeigt Maximilian als Feldherren, umringt von einer großen Schar von Soldaten, wobei der schwarze Doppeladler auf Goldgrund auffallend prominent in Szene gesetzt ist. Das kaiserliche Wappen ziert nicht nur den Prunk- und Rossharnisch des Kaisers, sondern auch die Gewänder der Herolde und die Fahnen an den Trompeten. Es handelt sich um eine für die Zeit typische Darstellung des Kaisers – man denke etwa an Hans Burgkmairs Druckgraphik von 1508, die Maximilian als Ritter im Prunkharnisch darstellt.³⁰ Ein weiterer Holzschnitt, der gleich zweimal erscheint und den Musikteil so gewissermaßen rahmt, zeigt Maximilian im Kreis der Kurfürsten thronend (siehe Abbildung 3). Er illustriert die

30 L. Silver, *Marketing Maximilian* (wie *Anm. 3*), S. 81.



Abbildung 5a/b: Vergleich der Darstellung der Jungfrau auf dem Halbmond. Links: in: *Lofzangen*, Bg. [L], KU Leuven Libraries Special Collections, R2B2529; http://depot.lias.be/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE4756261 (open data). Rechts: in: *Dit Is Den Duytschen Souter*, Antwerpen: [Adriaen van Berghen] 1504, o. S. Universiteitsbibliotheek Ghent, BIB.ACC.006827; <https://lib.ugent.be/catalog/rug01:000844596> (CC-NC)

hierarchische Ordnung des Reichs und dürfte als Verweis auf die Unterstützung der Kurfürsten für Maximilians Kaiserproklamation zu verstehen sein. Beide Grafiken machen auf den ersten Blick das Leitmotiv der *Lofzangen* greifbar: Es geht um die Kaiserwürde Maximilians und um deren Legitimität. Ebenfalls in die dynastische Repräsentationssphäre der Habsburger gehört die ganzseitige Darstellung Erzherzog Karls (siehe Abbildung 4).³¹

Während die genannten Druckgrafiken in der Forschung vergleichsweise ausführlich diskutiert wurden, erhielten die kleinformatischen Illustrationen bislang wenig Aufmerksamkeit. Ein Zufallsfund des Kunsthistorikers Jef Schaeps, der nachweisen konnte, dass es sich bei der Darstellung der Jungfrau auf dem Halbmond (Bg. C^v)³² um die detailgetreue Kopie eines Holzschnittes handelt, der erstmals in Adriaen van Berghens *Duytsche souter* (1504) auftaucht (siehe

31 Am Ende der *Lofzangen* steht schließlich ein Holzschnitt mit einer Stadtansicht von Antwerpen.

32 Sämtliche Angaben zu Bogensignaturen in diesem Beitrag orientieren sich am lateinischsprachigen Löwener Exemplar.

Abbildung 5),³³ warf bereits erste Fragen nach der Herkunft der anderen kleinformatigen Darstellungen auf. Van Berghen scheint nicht die einzige Offizin gewesen zu sein, mit dem der Drucker der *Lofzangen* eng zusammenarbeitete. Das Wappen Karls V., das neben der Druckermarke zu finden ist (Bg. [T]^v), scheint mit dem gleichen Holzblock gedruckt worden zu sein, wie ein Wappen am Ende der *Devote meditatie op die passie*, die 1518 bei Wilhelm Vorsterman erschien.³⁴ Die Initialen in den Textteilen scheinen ebenfalls an andere Antwerpener Drucke der Zeit angelehnt zu sein. Zwar konnte bislang hier nicht die »Wiederverwertung« präexistenter Holzschnitte belegt werden, die Bildsprache verweist jedoch recht unzweideutig auf die Werkstatt von Adriaen van Berghen.³⁵ Für die Abbildung der Gregorsmesse bzw. der Gestalt Christi als Schmerzensmann mit den Marterinstrumenten (Bg. C^v) konnte bislang kein direktes Vorbild im Antwerpener Umfeld ausgemacht werden. Die Druckgrafik ist jedoch eng in eine lokale Darstellungstradition eingebunden.³⁶

Der Holzschnitt auf Bg. [Q]^v gibt Rätsel auf (siehe Abbildung 6). In der Literatur wird er gewöhnlich als Personifikation der drei geistlichen Tugenden (Fides, Spes und Caritas) beschrieben.³⁷ Obgleich diese Beschreibung die Rolle der Grafik als Illustration der umgebenden Texte hinreichend erklärt, greift sie wohl zu kurz, denn sie erfasst bestenfalls die halbe Szene. Die drei namentlich genannten Tugenden in Frauengestalt sind nicht notwendigerweise das Hauptthema der Darstellung. Sie können auch als Begleiterinnen einer vierten Frau, die vor einem Kreuz knieend einen Gegenstand in die Höhe hält, betrachtet werden. Bei genauerem Hinsehen wird deutlich, dass sich ein Pfeil durch ihre Brust gebohrt hat. Angesiedelt ist die Szene in einem hortus conclusus. Bedauerlicherweise geben die Texte, die den Holzschnitt umgeben, keine konkreteren Hinweise auf

33 Jef Schaeps, »The Virgin on the Crescent Moon«, in: *Renaissance Books Blog – Renaissance Books, Prints & Drawings* (June 5, 2013), <https://renaissancebooks.wordpress.com/2013/06/05/the-virgin-on-the-crescent-moon/> (30.12.2021); Sanna Raninen, *Production and Reading of Printed Sources of Polyphony in the Early Sixteenth Century*, PhD thesis University of Manchester 2017, S. 43.

34 Bethlem, *Dit is een devote meditatie op die passie ons liefs Herren*, Antwerpen: Willem Vorsterman 1518.

35 Richard Arnold, *In this booke is conteyned the names*, Antwerpen: Adriaen van Berghen 1503; Bueve de Hantone, *Die Historie van Buevijne van Austoen vnt Engelant gheboren*, Antwerpen: Adriaen van Berghen 1511; Anonym, *Dit is dat ander deel des Evangelijns van sinte Lucas*, Antwerpen: Adriaen van Berghen 1523.

36 Mitzi Kirkland-Ives, »The Suffering Christ and Visual Mnemonics in Netherlandish Devotions«, in: *Death, Torture and the Broken Body in European Art, 1300–1650*, hrsg. von John R. Decker und ders., Farnham 2015, S. 35–54: S. 46.

37 S. Raninen, Production (wie Anm. 33), S. 41; Combertus Pieter Burger, »Lofzangen en prenten ter verheerlijking van keizer Maximiliaan«, in: *Het boek 17* (1928), S. 23–48 und 145f.



Abbildung 6: Fides, Spes und Caritas, in: *Lofzangen*, Bg. [Q]¹, KU Leuven Libraries Special Collections, R2B2529; http://depot.lias.be/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE4756261 (open data)

das Thema der Abbildung. Der Pfeil verweist darauf, dass es sich womöglich um eine Darstellung der heiligen Ursula handeln könnte. Eine andere Möglichkeit wäre, dass es sich um die heilige Sophia handelt, deren Töchter die Namen Fides, Spes und Caritas trugen. Womöglich vermischen sich hier auch verschiedene Darstellungstraditionen wie etwa die der Tugendkreuzigung mit der Heiligenikonographie. Obwohl bislang kein anderes Buch gefunden werden konnte, in dem der Holzschnitt Verwendung fand, erscheint es mindestens zweifelhaft, dass diese Grafik mit ihrer komplexen Symbolik extra für die *Lofzangen* erstellt wurde – gerade, weil die umgebenden Texte lediglich einen losen Zusammenhang herstellen. Auch hier ist es also denkbar, dass man für die Erstellung des Musikdrucks auf präexistentes Material zurückgegriffen hat.³⁸

38 Das Exemplar in der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek und das Exemplar in Löwen überraschen mit ihren Wasserzeichen (für die Aufnahme der Wasserzeichen des Exemplars in Löwen gilt mein herzlicher Dank Paul Kolb). Es handelt es sich beim verwendeten Papier um Bögen, die vor allem im süddeutschen Raum – auch im Umfeld des maximilianischen Hofes Verwendung fanden (siehe dazu den Eintrag im Wasserzeichen-Informationssystem: https://www.wasserzeichen-online.de/?ref=DE8100-HB1106_999). Dieser Befund könnte darauf hindeuten,

Im Kontext des Antwerpener Druckwesens ist immer wieder zu lesen, dass es üblich war, Holzblöcke zwischen Druckereien zu tauschen.³⁹ Im Licht der besonderen Umstände rund um die *Lofzangen* ist diese Erklärung aber nicht ausreichend. Alle hier bislang erwähnten Drucker waren in der Antwerpener Lukas-Gilde organisiert. Van Bergen war seit 1505 Mitglied, Willem Vorstermann trat 1512 ein. Der Name Jan de Gheet taucht nicht in den Archivalien der Gilde auf; er ist aber als Drucker grundsätzlich kaum greifbar und wird als solcher nur zwischen 1509 und 1517 erwähnt.⁴⁰ Danach scheint sich De Gheet, von dem sich außer den *Lofzangen* kein anderer Druck erhalten hat, vor allem als Sach- und Geschäftsverwalter betätigt zu haben. Vielleicht trat er – so eine mögliche Hypothese – auch im Fall der *Lofzangen* als Geschäftsverwalter auf. Handelte De Gheet bloß als Stellvertreter für einen anonym bleibenden anderen Drucker oder sind die *Lofzangen* gar womöglich ein Gemeinschaftsprojekt der in der Lukas-Gilde organisierten Drucker, bei dem die Unternehmer sprichwörtlich zusammenlegten? Dafür würde nicht nur sprechen, dass der Komponist der im Druck enthaltenen Motetten, De Opitiis, 1515 Dichterprinz der Gilde war, sondern auch, dass ihr im selben Jahr mit Govaert Bac ein Drucker als einer der beiden Obmänner vorstand.⁴¹ Die Gilde war zudem aktiv in die Gestaltung der Feierlichkeiten rund um den Besuch von Erzherzog Karl in den Niederlanden im selben Jahr beteiligt. Vor allem würde die Hypothese aber auch das völlige Fehlen von weiteren Drucken aus einer Offizin De Gheet erklären. Es scheint doch sehr merkwürdig, dass sich aus einer Druckerei, die dazu in der Lage war, ein so aufwendiges Buch wie die *Lofzangen* zu gestalten, keinerlei andere Publikationen erhalten haben.

Der Vergleich der erhaltenen Exemplare der *Lofzangen* dokumentiert beispielhaft die Besonderheiten früher Notendrucke. Legt man die Exemplare aus Hamburg (lateinisch-flämisch) und Löwen (lateinisch) nebeneinander, wird deutlich, dass die beiden Fassungen bis auf die beiden ersten und die beiden letzten Blätter identisch sind. Der oder die Drucker mussten für die Herstellung verschiedensprachiger Fassungen also lediglich zwei Druckbögen zusätzlich produzieren. Aber auch im lateinischen Kern der *Lofzangen* gibt es kleinere Abweichungen,

dass der Kaiserhof oder einzelne Mitglieder des Hofes in die Produktion der *Lofzangen* eingebunden gewesen sein könnten.

39 Renaud Adam, »The Emergence of Antwerp as a Printing Centre. From Earliest Days of Printing to the Reformation (1481–1520)«, in: *De Gulden Passer. Tijdschrift voor boekwetenschap* 92 (2014), S. 11–29.

40 Jan van der Stock, *Printing images in Antwerp. The introduction of printmaking in a city. Fifteenth century to 1585*, Rotterdam 1998 (Studies in prints and printmaking, 2), S. 34f.; *Post-Incunabula en Hun Uitgevers in de Lage Landen. Post-Incunabula and Their Publishers in the Low Countries*, hrsg. von Hendrik D. L. Vervliet, Dordrecht 1978, S. 52.

41 R. Adam, The Emergence (wie *Anm.* 39), S. 27.

denn die im Faksimile dokumentierte lateinisch-flämische Fassung aus London⁴² weicht an einigen Stellen sowohl vom Hamburger als auch vom Löwener Exemplar ab.⁴³

Die *Lofzangen* sind der erste niederländische Druck, der in größerem Umfang mehrstimmige Musik überliefert. Für die Noten griff man auf den Holzschnittdruck zurück.⁴⁴ Mehrstimmige Musik in größerem Umfang in diesem Verfahren zu drucken, war in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts keineswegs ungewöhnlich. Aus dem deutschsprachigen Raum sind hier zwei Drucke zu nennen: das Liederbuch des Arnt von Aich, das um 1515 entstand,⁴⁵ und das vermutlich bei Josef Klug in Wittenberg gedruckte *Geystliche gesangk Buchleyn* aus dem Jahr 1524.⁴⁶ In Italien druckte Andrea Antico seit 1510 Musik ausschließlich mit in Holz geschnittenen Noten. Im Jahr 1516 veröffentlichte er sein prachtvolles *Liber quindecim missarum*. In der Vorrede zu diesem Druck – zweifellos ein Ausweis herausragender Handwerkskunst – reklamiert Antico sogar die Erfindung des Notendrucks im Holzschnittverfahren für sich.⁴⁷

Der oder die Drucker der *Lofzangen* konnten in Sachen Notendruck kaum auf Erfahrungswerte zurückgreifen. Man orientierte sich augenscheinlich am Layout handschriftlicher Chorbücher der Zeit. Das zeigen nicht nur die Initialen, Textelemente wie die charakteristischen »residuum«-Vermerke,⁴⁸ und die an Handschrift erinnernde Schriftart des Motettentexts, der im gleichen Arbeitsschritt wie die Noten gedruckt wurde, sondern auch die Gestaltung der Notation selbst (siehe oben Abbildung 1). In Zeilenbreite, Zeilenhöhe und Größe der Noten ähneln die *Lofzangen* gedruckten liturgischen Büchern oder den handschriftlichen Chorbüchern

42 Das nach dem Londoner Druck angefertigte Faksimile (’s-Gravenhage 1925) dokumentiert eine dritte Fassung, wobei womöglich Eingriffe vorgenommen wurden.

43 Ins Auge fällt vor allem die unterschiedliche Gestaltung (Textverteilung) von Bg. [R], der den ganzseitigen Holzschnitt mit Erzherzog Karl enthält.

44 H. D. L. Vervliet (Hrsg.), *Post-Incunabula* (wie *Anm. 40*), S. 52f.

45 Nicole Schwindt, »Das Liederbuch des Arnt von Aich im Kontext der frühen Lieddrucke«, in: *Das Erzbistum Köln in der Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts. Kongressbericht Köln 2005*, hrsg. von Klaus Pietschmann, Kassel 2008 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, 172), S. 109–130.

46 [Johann Walter], *Geystliche gesangk Buchleyn*, Wittenberg: [Josef Klug] 1524, vdm16 (wie *Anm. 20*), Nr. 110.

47 Martin Picker, »The Motet Anthologies of Petrucci and Antico Published Between 1514 and 1521: A Comparative Study«, in: *Quellenstudien zur Musik der Renaissance*, Bd. 1: *Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquins Desprez*, hrsg. von Ludwig Finscher, München 1981 (Wolfenbütteler Forschungen, 6), S. 181–199: S. 182.

48 Vgl. London, British Library, Royal 11 E, Digitalisat: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Royal_MS_11_E_XI (zu diesem Chorbuch siehe auch weiter unten).

aus der Antwerpener Werkstatt von Petrus Alamire.⁴⁹ Die Zeilenhöhe von etwa 16 mm findet sich auch noch in Chorbuchdrucken des späten 16. Jahrhunderts.⁵⁰ Albert Dunning bezeichnet die *Lofzangen* als »verlegerische Glanzleistung« und »Meisterwerk des Buchdrucks« und wirft damit die Frage nach der Qualität auf.⁵¹ Der Notentext selbst ist weitgehend fehlerfrei und er ist – von einigen Unregelmäßigkeiten bei der Pausensetzung und einer gewissen Vorliebe für Kolorierungen abgesehen – auch vergleichsweise konsequent. Die Aussagekraft der Textunterlegung ist rudimentär, teilweise sogar irreführend – was jedoch für Musikalien aus dem frühen 16. Jahrhundert keineswegs ungewöhnlich ist. Vergleicht man die visuelle Qualität der Notation mit zeitgenössischen, ebenfalls im Holzschnittverfahren hergestellten Drucken aus anderen Teilen Europas, drängen sich aber Zweifel am Meisterwerkbegriff auf, den Dunning geprägt hat. Man mag die Drucke von Antico als herausragende Ausnahmen ausklammern: Doch auch im Vergleich zu den Stimmbuchdrucken von Arnt von Aich oder Klug wirken die *Lofzangen* »unaufgeräumt«. Dafür sorgen nicht nur Fehler im Druckstock, sondern auch die gedrängte Anordnung der Notensysteme (Bg. C^r). Vielleicht ließ sich Dunning in seiner Bewertung von den (in Musikdrucken völlig unüblichen) prachtvoll kolorierten ganzseitigen Holzschnitten beeindrucken.⁵² Als handwerkliche Pionierleistung des Notendrucks sollten die *Lofzangen* aber trotzdem als epochemachend begriffen werden.

Kaiserwürde und Thronfolge

Der politische Kontext der *Lofzangen* ist in einem ausführlichen Begleitbrief aus der Feder von Rutger Kynen von Nymwegen dokumentiert. Der kaiserliche Sekretär erwähnt hier ausdrücklich, dass die beiden Kompositionen des Organisten De Opitiis im Umfeld von Verhandlungen entstanden sind, die im Dezember 1508 – sieben Jahre vor der Drucklegung – in Antwerpen stattgefunden und zur Bildung der Liga von Cambrai geführt hatten. In der Liebfrauenkapelle waren beide Motetten vor den versammelten Würdenträgern erklingen.⁵³ Eine Kontextualisierung der *Lofzangen* muss also vor zwei Kontrastfolien erfolgen: Die in

49 *The Treasury of Petrus Alamire. Music and Art in Flemish Court Manuscripts 1500–1535*, hrsg. von Herbert Kellman, Ghent 1999.

50 24 mm Zeilenhöhe beim *Liber selectarum cantionum* gegen 16 mm bei den *Lofzangen*.

51 A. Dunning, Die Staatsmotette (wie *Anm.* 7), S. 61.

52 Der direkte Vergleich der Exemplare in Hamburg und Leuven zeigt erstaunliche Ähnlichkeiten in der Kolorierung, die zur Vermutung Anlass geben, dass diese womöglich direkt in der Werkstatt vorgenommen wurde.

53 Rechnungsbelege bestätigen die Ausführungen in Nymwegens Vorwort; A. Dunning, Die Staatsmotette (wie *Anm.* 7), S. 62.

ihnen enthaltenen Motetten sind im Licht der Ereignisse in der Mitte der 1500er Jahre zu verstehen, während der Druck selbst im Zeichen der Geschehnisse des Jahres 1515 steht.

Der tragische Tod Philipps des Schönen im Jahr 1506 erschütterte die Außen- und Innenpolitik des Hauses Habsburg tiefgreifend.⁵⁴ Nach dem Ableben seines einzigen Sohnes griff der König seine Pläne wieder auf, sich vom Papst in Rom zum Kaiser krönen zu lassen. Maximilian war gewillt, seinen Romzug auch mit Gewalt durchzusetzen und dabei gleichzeitig seine Herrschaftsansprüche im Norden Italiens zu behaupten, wo zu Beginn des 16. Jahrhunderts verschiedene Parteien um die Vorherrschaft stritten.⁵⁵ Beim Reichstag in Konstanz im Jahr 1507 hatten die Reichsstände dem Kaiser militärische und ökonomische Unterstützung für seine Unternehmung zugesagt. Jedoch traf nur ein Bruchteil der versprochenen Hilfen ein, und so musste der Kaiser bereits zu Beginn des Jahres 1508 seine Pläne aufgeben. Da keine Aussicht auf eine baldige Kaiserkrönung durch den Papst bestand, erklärte sich Maximilian (mit Zustimmung der Kurfürsten und des Papstes) selbst zum »erwählten römischen Kaiser«.⁵⁶ Die Hauptfeierlichkeiten zu diesem Ereignis fanden am 4. Februar 1508 in Trient statt.

Anstatt wie geplant nach Rom zog Maximilian Mitte des Jahres in die Niederlande, wo jene Verhandlungen stattfanden, die am 10. Dezember 1508 in der Bildung der Heiligen Liga von Cambrai, einem Militärbündnis verschiedener europäischer Mächte gegen die Republik Venedig, mündeten. Die Formung der Liga bedeutete für das Reich vorläufigen Frieden mit Frankreich und beendete vorerst die 1506 aufgeflammteten Auseinandersetzungen in Geldern. Für Maximilian war der von seiner Tochter Margarete ausgehandelte Vertrag nach dem Tod seines Sohnes und der Niederlage rund um den Romzug ein wichtiger politischer Erfolg, da er nun hoffen konnte, die komplizierte politische Lage in Norditalien im Einklang mit den anderen Großmächten zu regeln. Diesen Erfolg galt es – genau wie die neu erlangte Kaiserwürde gebührend zu feiern und damit sichtbar zu machen: Die Verabschiedung in Cambrai wurde in der örtlichen Kathedrale in einem Festgottesdienst zelebriert und auch die Vertragsunterzeichnung durch Maximilian

54 Hermann Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit*, Bd. 3: *Auf der Höhe des Lebens 1500–1508*, Wien 1977, S. 303; Alfred Kohler, »Philipp der Schöne. Zum Tod eines jungen Königs vor 500 Jahren«, in: S. Gasch und B. Lodes (Hrsg.), *Tod in Musik* (wie [Anm. 23](#)).

55 *Deutsche Reichstagsakten*, Mittlere Reihe, *Deutsche Reichstagsakten unter Maximilian I.*, Bd. 9: *Der Reichstag zu Konstanz 1507*, bearb. von Dietmar Heil, München 2014, S. 69.

56 Hermann Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit*, Bd. 4: *Gründung des habsburgischen Weltreiches. Lebensabend und Tod 1508–1519*, München 1981, S. 1–15.

am 26. Dezember 1508 sowie die offizielle Ratifizierung am 5. Februar 1509 in Brüssel dürften von Festivitäten begleitet worden sein.⁵⁷ Aber auch andere Stationen von Maximilians Reise in die Niederlande waren von besonderen Feierlichkeiten geprägt, schließlich war der erste Besuch eines Kaisers zeremoniell von hervorgehobener Bedeutung.⁵⁸ Die Stadt Antwerpen stand gleich mehrfach auf dem Reiseplan Maximilians – erstmals am 16. und 17. September 1508.⁵⁹ Auch gegen Ende des Jahres hielt er sich mehrere Wochen in der Stadt auf.⁶⁰

Der Text der Motette *Summe laudis*, der laut Vorrede vom Bruder des Komponisten verfasst wurde, steht folgerichtig vollständig im Zeichen der Kaiserwürde. In Maximilians Repräsentationspolitik galt es, die Legitimität seines Titels trotz der gescheiterten Krönung in Rom zu betonen.

Daher Kaiser, weil Gott deiner Herrschaft weder räumlich noch zeitlich Grenzen setzt, sondern damit du den gesamten Erdkreis beherrscht, indem du den Schuldigen Grenzen setzt durch Strafe für den Feind, freue dich, denn dich ruft Gott zur Herrschaft, damit du über das römische Volk regierst, das dich vorzieht, so daß du allen Furcht einflößt, die ihr Irrtum in den tiefen Abgrund führt. Zum Hirten Geborener, zum Vater des Vaterlandes Gemachter, unter deinem Wirken wird Hinterlist in die Flucht geschlagen. Durch dich hat die Sonne ihren gewohnten Lauf verändert und beglückt uns auf wunderbare Weise mit umgekehrter Ordnung. Wir bitten daher den Allmächtigen, daß er uns unseren holden Kaiser Maximilian, durch den wir Friedenszeiten bewundern dürfen, mit glückbringender Stellung des kaiserlichen Österreich in Ewigkeit bewahre. Amen.⁶¹

Die Strophen vier bis sieben bemühen sich nach Kräften Maximilian nicht nur als rechtschaffenen, sondern auch als rechtmäßigen, von Gott berufenen Kaiser darzustellen.⁶² Die musikalische Textur der Motette akzentuiert diese Aussage durch die homorhythmische Vertonung von Schlüsselwörtern wie »Caesarem« oder »Maximilianum«. *Summe laudis* knüpft textlich damit eng an Heinrich Isaacs Motette *Virgo prudentissima* an. Jedoch huldigt die Antwerpener Komposition dem Kaiser – anders als ihr Konstanzer Gegenstück – erst nach seiner Ernennung, hat also weniger proklamatorischen als affirmativen Charakter.

57 B. Lodes, Gedrucktes mehrstimmiges Herrscher- und Marienlob (wie *Anm. 10*).

58 Aus dieser Zeit stammt wohl auch das Chorbuch Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs. 15495, siehe Birgit Lodes, „Zum Repertoire der Handschrift A-Wn Mus.Hs. 15495«, <https://musical-life.net/kapitel/zum-repertoire-der-handschrift-wn-mushs-15495> (30.12.2021).

59 Annelies Wouters und Eugene Schreurs, »Het bezoek van Keizer Maximiliaan en de Blijde Intrede van Aartshertog Karel (Antwerpen, 1508–1515)«, in: *Musica antiqua. Actuele informatie over oude muziek* 12 (1995), S. 100–110.

60 Victor von Kraus, *Itinerarium Maximiliani I. 1508–1518*, Wien 1899, S. 49.

61 V. Panagl, Lateinische Huldigungsmotetten (wie *Anm. 7*), S. 77.

62 B. Lodes, Gedrucktes mehrstimmiges Herrscher- und Marienlob (wie *Anm. 10*).

Gedruckt wurden die *Lofzangen* nicht im Jahr 1508, sondern erst im August 1515. Das belegt eine Datierung in der lateinisch-flämischen Fassung. In der Forschung wird allgemein angenommen, die Drucklegung stünde im direkten Zusammenhang mit dem Besuch Erzherzog Karls in Antwerpen im Februar desselben Jahres.⁶³ Eine eindeutige Bezugnahme auf den Aufenthalt des jungen Erzherzogs in Antwerpen ist aber nicht im Druck enthalten. Karl wird in einer ganzseitigen Druckgrafik im Kreis von Mitgliedern des Ordens vom Goldenen Vlies porträtiert. In der Beschriftung des Holzschnitts wird er als Erzherzog von Burgund genannt; ein Titel, den er im Jahr 1515 erhielt. Dass zwischen dem Besuch des jungen Habsburgers, dessen Gestaltung Annelies Wouters und Eugene Schreurs detailliert aufgearbeitet haben,⁶⁴ und dem angegebenen Druckzeitpunkt im August 1515 fast ein halbes Jahr liegt, ist eine Beobachtung, die in der Forschung noch kaum diskutiert wurde. Bemerkenswert erscheint hierbei, dass die Datierung in der rein lateinischen Fassung nicht enthalten ist und es somit durchaus möglich erscheint, dass diese Variante der *Lofzangen* bereits zu einem früheren Zeitpunkt, also etwa im Februar desselben Jahres, als sich Erzherzog Karl in der Stadt aufhielt, veröffentlicht wurde. Die wenigen flämischen Seiten wären dann eine nachträgliche Hinzufügung – etwa um Restexemplare innerhalb der Stadt Antwerpen zu verkaufen. Hier wird eine Besonderheit von ereignisbezogenen (Musik-)Drucken sichtbar: Nicht die längerfristige Nachfrage eines (über)regionalen Marktes steht im Vordergrund, sondern die Eignung des Drucks als Geschenk oder als Ereignisdokumentation.⁶⁵ Bücher zu drucken war also – und das mag auf den ersten Blick paradox erscheinen – eine zentrale Praxis in der Präsenzkultur der höfischen Gesellschaft der Frühen Neuzeit.

Politische Ereignisse und Musikdruck

Die *Lofzangen* sind Teil einer exklusiven Gruppe von nördlich der Alpen gedruckten Musikbüchern, die sich ausdrücklich in den Kontext eines bestimmten politischen Ereignisses stellen.⁶⁶ Insbesondere im Zusammenhang von Reichstagen taucht

63 Pierre Génard, »Joyeuse Entrée et Inauguration de l'archiduc Charles à Anvers, en 1515«, in: *Bulletin de la Commission royale d'Histoire* 43 (1873), S. 387–406; Karl besuchte Antwerpen im Jahr 1515 nach seinem längeren Aufenthalt im Februar (9. bis 22.) lediglich für einen Tag im Juli, siehe Louis Prosper Gachard, *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*, Bd. 2: *Itinéraire de Charles-Quint de 1506 à 1531*, Brüssel 1874, S. 14f.

64 A. Wouters und E. Schreurs, *Het bezoek* (wie *Anm.* 59).

65 Moritz Kelber, »Power and ambition. Georg Rhau's strategies for music publishing«, in: *Early printed music and material culture in Central and Western Europe*, hrsg. von Andrea Lindmayr-Brandl und Grantley McDonald, London 2021, S. 111–132.

66 A. Dunning, *Die Staatsmotette* (wie *Anm.* 7); Kelber, *Power and ambition*, ebda.

dieses Phänomen im Verlauf des 16. Jahrhunderts wiederholt auf. Zu nennen wären hier neben umfangreichen Sammlungen wie den *Cantiones selectissimae* (1548), Johannes de Cleves *Cantiones sacrae* (1559), Antonio Scandellos *Canzoni* (1566), sowie zahlreiche Flugblätter und Einblattdrucke.⁶⁷ Die Musikalien sind dabei in der Regel nur ein kleiner Teil der umfangreichen Publizistik rund um diese Ereignisse. Gedruckt wurden – mitunter noch Jahre später – Einladungen und Beschlüsse, sowie Berichte von wichtigen Zeremonien und Festen, etwa von Einzügen, Gottesdiensten, Banketten und Bällen. Die Fülle an schriftlichen Berichten konstituierte ein zweites (Medien-)Ereignis, das über die zeitlichen und örtlichen Grenzen des Geschehens hinauswirkte.⁶⁸ Mehrsprachigkeit, wie wir sie im Falle der *Lofzangen* antreffen, ist im Umfeld solcher ereignisbezogener Drucke keineswegs selten. Ein Beispiel sind die Druckschriften, die im Umfeld der Exequien für Karl V. in Augsburg und Brüssel stattfanden. Die Beschreibung der Augsburger Zeremonien erschien lediglich auf Deutsch und Latein.⁶⁹ Die prachtvollen Brüsseler Festivitäten sind dagegen in sieben verschiedenen Sprachen im Druck dokumentiert – auf Deutsch, Englisch, Flämisch, Französisch, Italienisch, Lateinisch und Spanisch.⁷⁰ Hier wird der globale Machtanspruch des Hauses Habsburg, aber auch die erhoffte Reichweite derartiger Festsdokumentationen augenfällig, wobei die Universalsprache Latein offenbar nicht mehr ausreichend zu sein schien. Die Beigabe einer flämischen Rahmung in den *Lofzangen* verdeutlicht, dass die Adressaten des Drucks eben nicht nur im europäischen Hochadel zu suchen sind, sondern auch im Patriziat Antwerpens und auch in den Städten in der Region. Hier manifestiert sich zu einem gewissen Grad auch das Selbstbewusstsein und Selbstverständnis lokaler Eliten.

Ein besonderes Charakteristikum, mit dem die *Lofzangen* aus der Vielzahl der politischen Musikdrucke herausstechen, ist die intensive Verknüpfung verschiedener Textsorten. Neben der Musik enthält der Druck einen ausführlichen Kommentar zur politischen Motette *Summe laudis* sowie Lobgedichte, Gebete

67 Moritz Kelber, *Die Musik bei den Augsburger Reichstagen des 16. Jahrhunderts*, München 2018 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 79); Thomas Röder, »Verborgene Botschaften? Augsburger Kanons von 1548«, in: *Canons and Canonic Techniques, 14th–16th Centuries: Theory, Practice and Reception History*, hrsg. von Katelijne Schiltz und Bonnie J. Blackburn, Löwen 2007, S. 235–251.

68 Harriet Rudolph, *Das Reich als Ereignis. Formen und Funktionen der Herrschaftsinzenierung bei Kaisereinzügen (1558–1618)*, Köln 2011 (Norm und Struktur, 38).

69 Friedrich Staphylus, *Aigentliche, vnd warhafftige Beschreibung*, Dillingen: Sebald Mayer 1559, VD16 (www.vd16.de) E 706; Friedrich Staphylus, *De Exequiis Caroli V. Maximi, Imperatoris*, Augsburg: Philipp Uhart 1559, VD16 S 8583.

70 Achim Aurnhammer und Friedrich Däuble, »Die Exequien für Kaiser Karl V. in Augsburg, Brüssel und Bologna«, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 62/63 (1980/81), S. 101–157.

und Briefe. Besonders ausgeprägt ist das intermediale Zusammenspiel im Kapitel rund um die erste Motette *Sub tuum praesidium*. Am Anfang des Abschnitts steht der ganzseitige Holzschnitt des thronenden, von Kurfürsten umgebenen Kaisers (siehe oben Abbildung 3). In den Spruchbändern ruft der Herrscher zum beständigen Frieden auf, während die Fürsten ihre Loyalität bekunden. Über allem schwebt der Heilige Geist, der nicht nur bei Reichstagen und Krönungsfeierlichkeiten, sondern auch zu Beginn anderer politischer Ereignisse um Beistand gebeten wurde.⁷¹ *Sub tuum praesidium* schließt unmittelbar an den Holzschnitt an, der wiederum direkt von einem kurzen Abschnitt mit liturgischen Texten gefolgt wird. Der erste Vers »Post partum virgo inviolata permansisti dei genitrix intercede pro nobis« ist eine Antiphon für Maria Himmelfahrt. Beim zweiten Textelement des Abschnitts »Pro rege nostro. Domine salvum fac regem nostrum et exaudi nos in die qua invocaverimus te« handelt es sich um einen Vers aus Psalm 19 (10), der häufig in Fürbitten Verwendung fand. Das Gebet »Concede nos famulos tuos« ist schließlich den *Litaniae Lauretanae* entnommen. Abgeschlossen wird diese »Liturgie en miniature«, die Assoziationen zu den in dieser Zeit am Habsburgerhof verbreiteten Salve-Andachten hervorruft, durch ein Gebet für Maximilian.⁷² Hier wird also augenscheinlich nicht nur Musik aufgezeichnet: Dem Leser oder der Leserin soll ein Ereignis, ein Gottesdienst rund um die Antwerpener Verhandlungen im Jahr 1508, in seiner Klanglichkeit und in seinen Abläufen begreifbar gemacht werden. Auch ohne die Noten dürften Antiphon- und Psalmtext bei zeitgenössischen Leser*innen eine musikalische Klangvorstellung hervorgerufen haben. Aufgrund der ungewöhnlichen Hybridität der *Lofzangen* ist die Einbeziehung eines solchen performativen Textteils schwer in den medienhistorischen Zusammenhang einzuordnen. Bemerkenswert erscheint jedoch, dass die Antiphon, die Fürbitte und das Gebet als Text auch im Londoner Chorbuch Royal 11 E vorkommen, der einzigen Konkordanz, die bislang für ein Werk de Opitiis bekannt ist. Die Forschung geht im Moment davon aus, dass der Kodex in Antwerpen geschrieben wurde und von Petrus de Opitiis, dem Vater von Benedictus, in Auftrag gegeben wurde.⁷³

Durch die Verknüpfung von Bild, Musik und Text – wobei die Grenze zwischen Text und Musik hier kaum klar zu erkennen ist – entsteht in diesem Abschnitt der *Lofzangen* eine besondere Performativität, die im weiteren Verlauf des Drucks in dieser Form nicht mehr erreicht wird.

71 M. Kelber, Die Musik (wie Anm. 65).

72 D. J. Rothenberg, *The Flower* (wie Anm. 23), S. 17; spezifisch zur Stadt Brügge: Reinhard Strohm, *Music in Late Medieval Bruges*, rev. Aufl. Oxford 1990, S. 85f. und S. 145.

73 Siehe Anm. 46. Siehe die Angaben zur digitalen Edition von Theodor Dumitrescu, »Sub tuum praesidium. Benedictus de Opiciis«, <https://www.cmme.org/database/pieces/14> (30.12.2021).

Im Vorwort findet sich eine Passage, in der sich die Autoren direkt an die Leser*innen wenden und ihnen Empfehlungen für den Umgang mit Musik und Text geben. Zunächst wird betont, der Text stehe ja bereits unter den Noten und sei deshalb schon beim Singen gut nachzuvollziehen. Weiter ist zu lesen:

Und nachdem du gesungen hast, mögest Du den Gesang auch einem Freund vorgelesen haben. Sammle also deine Kräfte, lies, lies erneut, untersuche, gib Acht, und wenn du beim ersten Ansehen nicht genug verstehst, frage nach und so wirst du lernen, die Würde, Autorität und Macht des Kaisers zu erkennen. Und drehe um und singe mit klingender Stimme *Summe laudis o Maria*. Und sei nachsichtig, wenn etwas dem Lob unseres Kaisers Maximilian nicht würdig genug ist. Nur Gott hat keine Fehler.⁷⁴

In diesem kurzen Absatz wird das ganze Bedeutungsspektrum der *Lofzangen* plastisch greifbar: Auf der einen Seite verkörpert der Druck den Klang der Ereignisse rund um die Verhandlungen im Jahr 1508. Auf der anderen Seite wird die Musik im Druck zum Gegenstand nachträglicher Reflexion erklärt. Es handelt sich hier aber nicht um einen Widerspruch, sondern um ein Spannungsfeld, das der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Fest- und Zeremonialkultur und ihrer medialen Dokumentation gewissermaßen immanent ist. Drucke wie die *Lofzangen* sind weit mehr als ein Abbild eines einzelnen Ereignisses. Sie sind Raum der Kontemplation und machen ihre Inhalte durch die Einbindung der Musik nicht nur in Form von Lektüre, sondern auch musikalisch persönlich erfahrbar. Die Leser*innen sind mehr als nur Augen- bzw. Ohrenzeugen. Durch die Möglichkeit, nach Belieben zurück- und vorzublättern und ein Musikstück immer wieder am eigenen Leib zu erleben, soll eine Leserschaft bestimmte Aspekte eines Ereignisses sogar intensiver wahrnehmen können als die Menschen, die tatsächlich zugegen waren. In einer Zeit, in der die Legitimität einer Zeremonie untrennbar mit der Zeugenschaft der Öffentlichkeit verbunden war, formen Drucke wie die *Lofzangen* somit eine ganz eigene Bedeutungsebene.

74 »Et post cantum etiam Cecinisti amice legeris. Sume igitur vires, lege, relege, examina, attende, et si non sane prima facie intellexeris, Interroga et sic cognoscere disces dignitatem auctoritatem et postestatem Imperatoris. Revolveque ac sonara voce cane Summe laudis o maria Condolenterque ferto Si quid minus dignum laudibus serenissimi domini nostri Imperatoris Maximiliani caracteribus sit insculptum. Solius est dei in nullo deficere.« (Bg. [*]»)

»Lege, relege, examina, attende«

Die *Lofzangen* sind in vielerlei Hinsicht ein Extrembeispiel für die politische (Musik-)Publizistik im 16. Jahrhundert. Sie sind weit mehr als die Dokumentation einer Zeremonie oder eines Festes und auch kein bloßes gedrucktes musikalisches Herrscherlob. Das intermediale Geflecht von Texten, Bildern und Musik lädt zeitgenössische Leser*innen zur Kontemplation ein. Schlaglichtartig beleuchten die Autoren des Drucks die Symbolwelt der kaiserlichen Repräsentationspolitik. Fast assoziativ kreisen Holzschnitte, Gedichte, Gebete und Motetten um die Kaiserwürde Maximilians.

Auch wenn die *Lofzangen* nur an wenigen Stellen einen expliziten Bezug zu den Besuchen Maximilians und Karls in Antwerpen in den Jahren 1508 und 1515 herstellen, ist dem Druck doch eine starke regionale Identität eingeschrieben. Diese kommt nicht nur in der großformatigen Stadtansicht am Ende des Drucks zum Ausdruck, sondern auch in der Existenz einer – womöglich nachträglich erstellten – flämischen Fassung. Vielleicht ging es den Autoren nicht in erster Linie um die Dokumentation tatsächlicher Geschehnisse, sondern um die Vermittlung der Atmosphäre, mit der die Stadt Antwerpen während eines Kaiserbesuchs erfüllt war.

Die Motive hinter der Produktion der *Lofzangen* können keineswegs als geklärt gelten. Es könnten weit mehr Parteien beteiligt gewesen sein, als bislang angenommen wurde. Selbst die Existenz einer eigenständigen Offizin des angeblichen Druckers der *Lofzangen* Jan de Gheet muss zur Diskussion gestellt werden. Ins Blickfeld rücken dagegen die in der Antwerpener Lukas-Gilde organisierten Drucker. Weitere Nachforschungen zu den Netzwerken im frühen Antwerpener Druckwesen dürften hier neue Erkenntnisse zur Entstehung der *Lofzangen*, des ersten Drucks mit mehrstimmiger Musik in den Niederlanden, ans Tageslicht bringen.

Anhang

Text und Übersetzung der Motette *Summe laudis o Maria* (Victoria Panagl)

Summe laudis o Maria
Fac ut nato mente pia
Detur honos glorie,
Qui nam cuncta protrahendo
Videatur puniundo
culpe fautor inscie.

O Maria, Hochgelobte, mach, daß dem Sohn
mit frommem Sinn ruhmvolle Ehren zuteil
werden, der, indem er nicht sofort bestraft, als
Begünstiger einer unbewußten Schuld er-
scheint.

Scelus nullum impunitum
reus vidit sed munitum
putat fidens tempori
pergens vires in peccatis
auget dolo sue mentis
ridet quemque decipi.

Quid non putas male sanus
liuor furens liuidus
temptare inuidia?
Sed quis contra nos se credat
si pro nobis deus pugnat
praefulgens iusticia?

Ergo Cesar quum nec deus
rerum metas neque tempus
tuo dat imperio
sed ut totum frenas orbem
imponendo reis finem
hostili supplicio

Gaude nam te preferentem
ut romanam regas gentem
vocat in imperium
Cunctis ita ut sis terror
graue quos infestus error
fert in precipicium.

Pastore nato patrie
patre facto insidie
fugantur tuo numine,
per te mutato solito
cursu iam sol reciproco
mire nos beat ordine.

Precamur ergo cunctipotem
nobis ut alium Cesarem,
per quem miramur ocia,
cum fausto gradu Austrie
conservet tam Cesarie
Max[i]milianum in secula. Amen⁷⁵

Der Schuldige hat kein unbestraftes Verbrechen gesehen, doch er glaubt, daß er, der auf die Zeit vertraut, bewahrt ist. Indem er seine Kräfte weiter auf die Sünden verwendet, vermehrt er diese und verlacht im Trug seines Geistes jeden, der sich hintergehen läßt.

Was glaubst du rasender, bläulicher Neid, nicht durch Mißgunst versuchen zu können? Aber wer glaubt sich gegen uns, wenn für uns Gott kämpft, erstrahlend in Gerechtigkeit?

Daher Kaiser, weil Gott deiner Herrschaft weder räumlich noch zeitlich Grenzen setzt, sondern damit du den gesamten Erdkreis beherrscht, indem du den Schuldigen Grenzen setzt durch Strafe für den Feind,

freue dich, denn dich ruft Gott zur Herrschaft, damit du über das römische Volk regierst, das dich vorzieht, so daß du allen Furcht einflößt, die ihr Irrtum in den tiefen Abgrund führt.

Zum Hirten Geborener, zum Vater des Vaterlandes Gemachter, unter deinem Wirken wird Hinterlist in die Flucht geschlagen. Durch dich hat die Sonne ihren gewohnten Lauf verändert und beglückt uns auf wunderbare Weise mit umgekehrter Ordnung.

Wir bitten daher den Allmächtigen, daß er uns unseren holden Kaiser Maximilian, durch den wir Friedenszeiten bewundern dürfen, mit glückbringender Stellung des kaiserlichen Österreich in Ewigkeit bewahre. Amen.⁷⁶

75 V. Panagl, Lateinische Huldigungsmotetten (wie Anm. 7), S. 75f.

76 Ebda., S. 76f.