

tr ja

Jahrbuch für Renaissancemusik



Autopsie eines Gesamtkunstwerks
Das Chorbuch der Münchner
Jahrhunderhochzeit von 1568

2016

Jahrbuch für Renaissancemusik

Band 15 2016

Herausgegeben von Jürgen Heidrich,
Klaus Pietschmann und Nicole Schwindt

Autopsie eines Gesamtkunstwerks

Das Chorbuch der Münchner Jahrhundert-
hochzeit von 1568

Herausgegeben

von

Björn R. Tammen

unter Mitwirkung von Nicole Schwindt

Das Kolloquium 2016 wurde dankenswerterweise von der Fritz Thyssen Stiftung unterstützt.



© 2020 Autoren

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Creative Commons-Lizenz **CC BY-SA 4.0** zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildunterschriften spezifizierten Bestimmungen unterliegt.



Layout: Nicole Schwindt

Cover: Robert Memering, Prinzipalsatz Typographie Münster

ISSN (Online): 2513-1028

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v2016>

Inhalt

Redaktionelle und bibliographische Vorbemerkungen	7
<i>Björn R. Tammen</i> Autopsie eines Gesamtkunstwerks. Thematische Einführung	15
<i>Harriet Rudolph</i> Die Münchner Fürstenhochzeit von 1568. Politische Rahmenbedingungen und Multimedialität eines ›Jahrhundertereignisses‹	51
<i>Philipp Weiß</i> Neoplatonische Erotologie in Nicolo Stopios Motettentext zu <i>Gratia sola Dei</i>	81
<i>Andreas Pfisterer</i> Lassos Motette <i>Gratia sola Dei</i> im musikalischen Gattungskontext	93
<i>Jaap van Benthem</i> »Darüber werden wir nachdenken« – zahlensymbolische Bemerkungen zu Lassos Kompositionskonzept	115
<i>Andrea Gottdang</i> Formatvorlage, Copy & Paste: Richard von Genua, seine Vorlagen und das Layout von <i>Wien 2129</i>	117
<i>Dagmar Eichberger</i> Esther – Susanna – Judith. Drei tugendhafte Frauen des Alten Testaments im dritten Teil der Hochzeitsmotette <i>Gratia sola Dei</i>	143
<i>Bernhold Schmid</i> »Ornamentum. Decus. Exemplar. Et Speculum omnium mulierum Susanna.« <i>Wien 2129</i> und Daniels Erzählung von Susanna	161
<i>Björn R. Tammen</i> Richard von Genua und die Tobias-Illustrationen in <i>Wien 2129</i>	183

Katelijne Schiltz

Intermedialität, Emblematik und Lesestrukturen in *Wien 2129* 211

Birgit Lodes

Orlando di Lasso, Erbprinz Wilhelm von Bayern und die Commedia
all'improvviso. Narren, Springer und Commedia-Figuren in *Wien 2129* . . 235

Björn R. Tammen

Anhang: Katalog der Bildmotive und Inschriften in *Wien 2129* 275

Redaktionelle und bibliographische Vorbemerkungen

Diese Aufsatzsammlung behandelt ein einziges Objekt, das hier unter dem Sigel *Wien 2129* geführte Chorbuch Mus.Hs. 2129 der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, aus der Perspektive zahlreicher Autorinnen und Autoren, die sich jeweils auf gleiche Primär- und Sekundärquellen beziehen. Zur Entlastung des Anmerkungsapparates werden die in mehreren Beiträgen wiederkehrenden Referenzen dort nur in Kurzform angegeben, anschließend wird auf die hier vorausgeschickten Seiten, auf denen sie als vollständige Nachweise gebündelt aufgeführt werden, verwiesen und verlinkt. Das gilt auch für die Digitalisate von Originalquellen, auf die mehrfach Bezug genommen wird. Weiterhin werden die zentralen Texte und Textstellen, die mehr als einmal zitiert werden, hier mit Übersetzungen vorangestellt, so dass in den Beiträgen nur noch darauf verwiesen werden muss.

Auf Abbildungen aus *Wien 2129* wird verzichtet, wenn das zu Illustrierende im Digitalisat gut erkennbar ist. Allerdings werden solche Ausschnitte, die den Blick auf spezielle Details lenken sollen, und graphisch aufbereitete Bildseiten in Form von Abbildungen in den Text eingefügt.

Primärquellen: Handschriften

Österreichische Nationalbibliothek Wien, Mus.Hs. 2129

Orlando di Lasso, *Epithalamium*, 1568

Digitalisat: [data.onb.ac.at/rep/1000D9B6](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63868-p0011-7)

Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. A

»Bußpsalmenkodex«, »Mielich-Kodizes«

◦ Mus.ms. A I(1: Orlando di Lasso, *Septem Psalmi poenitentiales*, Bd. 1, 1565

Digitalisat: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00116059-3](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63868-p0011-7)

◦ Mus.ms. A II(1: Orlando di Lasso, *Secundus Tomus Septem Psalmorum poenitentialium*, Bd. 2, 1565–1570

Digitalisat: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00035009-7](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63868-p0011-7)

◦ Mus.ms. A I(2: Samuel Quicchelberg, Erläuterungsband zu Mus.ms. A I(1 (*Declaratio psalmorum poenitentialium et duorum psalmorum Laudate*), 1565

Digitalisat: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00109876-3](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63868-p0011-7)

◦ Mus.ms. A II(2: Samuel Quicchelberg, Erläuterungsband zu Mus.ms. A II(1 (*Declaratio imaginum secundi tomi*), 1565–1570

Digitalisat: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00106846-3](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63868-p0011-7)

Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. B

»Rore-Kodex«, (älterer) »Mielich-Kodex«

◦ Mus.ms. B(1: Cipriano de Rore, 26 Motetten, 1559

Digitalisat: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00103729-4](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00103729-4)

◦ Mus.ms. B(2: Samuel Quicchelberg, Erläuterungsband zu Mus.ms. B(1
(*Declaratio picturarum imaginum*), 1564

Digitalisat: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00108185-3](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00108185-3)

Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. C

»Ottheinrich-Chorbuch«, ca. 1538

Digitalisat: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00015144-2](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00015144-2)

Primärquellen: Drucke

J. Amman und H. Bocksberger, Neuwe biblische Figuren

Jost Amman und Hans Bocksberger, *Neuwe biblische Figuren deß Alten und Neuwen Testaments*, Frankfurt am Main: Georg Rabe und Sigmund Feyerabend 1565;

Digitalisat des Exemplars der Bayerischen Staatsbibliothek München:
[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00083442-1](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00083442-1)

O.di Lasso, Sacrae lectiones

Orlando di Lasso, *Sacrae lectiones novem ex propheta Iob, quatuor vocum, in officiis defunctorum cantari solitae*, Venedig: Antonio Gardano 1565;

Digitalisat des Exemplars der Bayerischen Staatsbibliothek München:
[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00077381-7](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00077381-7)

Die Münchner Fürstenhochzeit

Die Münchner Fürstenhochzeit von 1568. Massimo Troiano: Dialoge, italienisch–deutsch, Faksimile [der Ausg.] Venedig: Zaltieri 1569, hrsg. und übers. von Horst Leuchtman, München 1980 (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik, 4)

M.Troiano, Dialoghi

Massimo Troiano, *Dialoghi di Massimo Troiano: Ne' quali si narrano le cose piu notabili fatte nelle Nozze dello Illustriss. & Excell. Prencipe GVGLIELMO VI. [!] Conte Palatino del Reno, e Duca di Bauiera; e dell'Illustiss. & Excell. Madama RENATA di Loreno*, ins Kastilische übersetzt von Giovanni Miranda, Venedig: Bolognino Zaltieri 1569;

Digitalisat des Exemplars der Bayerischen Staatsbibliothek München:
[urn:nbn:de:bvb:12-bsb10199066-4](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10199066-4)

M. Troiano, Discorsi

Massimo Troiano, *Discorsi delli triomfi, giostre apparati, é delle cose piu notabile fatte nelle sontuose Nozze, dell'Illustriſſimo & Eccellentissimo Signor Duca Guglielmo*, München: Adamo Montano [Adam Berg] 1568;

Digitalisat des Exemplars der Bayerischen Staatsbibliothek München:
[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00024645-3](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00024645-3)

H. Wagner, Kurtze doch gegründte beschreibung

Hans Wagner, *Kurtze doch gegründte beschreibung des Durchleuchtigen Hochgebornnen Fürsten vnd Herren, Herren Wilhalmen, Pfaltzgrauen bey Rhein, Hertzogen inn Obern vnd Nidern Bairen, [et]c. Vnd derselben geliebsten Gemahel ... Frewlein Renata gebornne Hertzogin zu Lottringen vnd Parr, [et]c. gehalten Hochzeitlichen Ehren Fests: ... Jm 1568. Jar*, München: Adam Berg [1568];

Digitalisat des Exemplars der Universitätsbibliothek Heidelberg:
[urn:nbn:de:bsz:16-diglit-265176](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-diglit-265176)

H. Wirrich, Ordenliche Beschreybung

Heinrich Wirrich (Wirri, Wirre), *Ordenliche Beschreybung der Fürstlichen Hochzeit, die da gehalten ist worden, durch den ... Herrn Wilhelm Pfaltzgraf beim Rheyn ... Mit dem Hochgebornen Fräwlin Renatta, geborne Hertzogin auß Luttringe[n], den 21. tag Februarij, des 1568. Jars, in der Fürstlichen Statt München*, Augsburg: Philipp Ulhart 1568;

Digitalisat des Exemplars der Bayerischen Staatsbibliothek München:
[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00006249-9](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00006249-9)

Sekundärquellen

Andacht – Repräsentation – Gelehrsamkeit

Andacht – Repräsentation – Gelehrsamkeit. Der Bußpsalmencodex Albrechts V. (BSB München, Mus.ms. A), hrsg. von Andrea Gottdang und Bernhold Schmid, Wiesbaden 2020 (Schriftenreihe der Bayerischen Staatsbibliothek, 8)

Cipriano de Rore. New Perspectives

Cipriano de Rore. New Perspectives on His Life and Music, hrsg. von Jessie Ann Owens und Katelijne Schiltz, Turnhout 2016

P. Diemer, Verloren

Peter Diemer, »Verloren – verstreut – bewahrt: Graphik und Bücher der Kunstammer«, in: *Die Münchner Kunstammer*, Bd. 3: *Aufsätze und Anhänge*, vorgelegt von Willibald Sauerländer, bearb. von Dorothea Diemer, München 2008 (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, N. F. 129), S. 225–252

A. Gott dang, Hans Mielichs »singende« Miniaturen

Andrea Gott dang, »Hans Mielichs »singende« Miniaturen, Samuel Quicchelbergs *Declaratio* und die Musikdarstellungen im Rore-Codex«, in: *Imago Musicae* 30 (2018), S. 39–74

A. Gott dang, NotenBilderTexte

Andrea Gott dang, »NotenBilderTexte. Hans Mielichs und Orlando di Lasso *Bußpsalmen* als intermediales Projekt«, in: *Intermedialität von Bild und Musik*, hrsg. von Elisabeth Oy-Marra, Klaus Pietschmann, Gregor Wedekind und Martin Zenck, Paderborn 2018, S. 104–128 und Farbtafeln XIV–XXIV

I. Harjes, Figurenbände

Imke Harjes, *Figurenbände der Renaissance. Entwicklung und Rezeption einer Buchgattung (1533–1600)*, Weimar 2008

H. Leuchtmann und B. Schmid, Orlando di Lasso. Seine Werke

Horst Leuchtmann und Bernhold Schmid, *Orlando di Lasso. Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687*, 3 Bde., Kassel 2001 (Sämtliche Werke, Supplement)

S. Maxwell, The Court Art

Susan Maxwell, *The Court Art of Friedrich Sustris. Patronage in Late Renaissance Bavaria*, Farnham 2011

Die Münchner Hofkapelle

Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext, hrsg. von Theodor Göllner und Bernhold Schmid, München 2006 (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, N. F. 128)

Orlando di Lasso in der Musikgeschichte

Orlando di Lasso in der Musikgeschichte. Bericht über das Symposium der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München, 4.–6. Juli 1994, hrsg. von Bernhold Schmid, München 1996 (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, N.F. 111)

B. Tammen, Zur Wiener Prachthandschrift

Björn R. Tammen, »Zur Wiener Prachthandschrift der Hochzeitsmotette *Gratia sola Dei* (1568) von Orlando di Lasso. Eine Wiederentdeckung – und viele offene Fragen«, in: *Die Musikforschung* 68 (2015), S. 1–21

Moderne Notenausgaben

O. di Lasso, The Complete Motets

Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, Bd. 7: »*Cantiones aliquot quinque vocum*« (Munich, 1569). *Ten motets from »Selectiorum aliquot cantionum sacrarum sex vocum fasciculus«* (Munich, 1570), hrsg. von Peter Bergquist (Recent Researches in the Music of the Renaissance, 112), Madison 1998, Nr. 13, S. 72–85

O. di Lasso, Sämtliche Werke

Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, 2. nach den Quellen rev. Aufl. der Ausg. von F. X. Haberl und A. Sandberger, Bd. 3: *Motetten II (Magnum opus musicum, Motetten für 4 und 5 Stimmen)*, hrsg. von Bernhold Schmid, Wiesbaden 2004, Nr. 151, S. 117–124

Texte

Lateinischer Originaltext

nach Peter Bergquist (O. di Lasso, *The Complete Motets*, siehe oben, S. xxvii; Akrostichon fett hervorgehoben); Textwiedergabe im Wortlaut nach M. Troiano, *Discorsi* (siehe S. 9), S. 166 im Beitrag von Philipp Weiß (siehe S. 84f.).

Gratia sola Dei pie in omnibus omnia adimplet
Virtute aeterna caelesti et amore creatis.
In nostris almus vigeat quoque cordibus ardor
Lege sacra statuit, cunctisque amor imperet unus,
Hinc reduces qui nos coelo asserat, atque beatos
Efficiat. Virtus aequa almo in amore recumbit.

Legitimo ergo nihil natura invenit amore
Majus, connubii unde ferax fit copula fidi,
Vis sacra amicitiae, rata confirmatio amoris.
Solus amans, quod amare juvat, faeliciter ardet.

Res mira: ignoti quod et illaqueentur amore,
Emitat accensis per famam mentibus ardor,
Nocte silente magis, dum mutua flamma per artus
Errans alta trahit suspiria pectore ab imo;
Amplexus taedet longum expectare jugales.

Deutsche Prosaübersetzung

von Philipp Weiß (siehe unten S. 91f.)

Allein die von Gott kommende Schönheit erfüllt fürsorglich alles Geschaffene durch und durch mit unvergänglicher Tugend und himmlischer Liebe. Mit heiligem Gesetz hat sie festgelegt, dass auch in unserem Inneren das nährende Feuer glühe und über alle eine einzige Liebe herrsche, die uns mit dem Himmel vereint und uns selig macht, wenn wir uns von hier zurück auf den Weg machen. Tugend und Gerechtigkeit kommen in der fruchtbaren Liebe zur Ruhe.

Nichts Größeres also hat die Natur erfunden als die zulässige Liebe, aus der sich das fruchtbare Band des treuen Ehebundes, die heilige Kraft der Freundschaft und die förmliche Bestätigung der Liebe herleiten. Nur der Liebende brennt und ist glücklich dabei, weil die Liebe nämlich Freude schenkt.

Wundersam ist es, dass auch einander Unbekannte in Liebe verbunden sind: Aufs Hörensagen hin lodert die Glut in den entflammten Liebenden auf, und stärker noch in der Nacht. Wenn das Feuer bei beiden durch die Glieder kriecht und schwere Seufzer aus der Tiefe der Brust hervorlockt, dann will man nicht länger die ehelichen Umarmungen erwarten.

Deutsche Versübersetzung

von Horst Leuchtman (Die Münchner Fürstenhochzeit, siehe S. 8), S. 271f.

Gnade Gottes allein erfüllt zärtlich das Geschaffene
Und überhaupt alles mit allem aus ewiger Tugend und himmlischer Liebe.
In unseren Herzen blühe auch diese labende Glut,
Legte als heiliges Gesetz sie fest: eine einzige Liebe beherrsche alle.
Himmlischem versöhnt sie uns wieder, macht uns glücklich am Ende.
Und Wohlwollen sinkt in selige Liebe zurück.

Liebe der Gatten – Größeres fand die Natur daher nicht,
Mann und Frau verknüpft durch das fruchtbare Band treulichen Ehebunds
Und der heiligen Kraft der Freundschaft, des Unterpfands der Liebe.
So liebt nur der Liebende feurig, was die Liebe fördert.

Reißt sie doch auch, was Wunder! einander Fremde in ihren Bann.
Entzündliche Glut zuckt auf in empfänglichen Gemütern schon durch das Hören,
Nachts besonders, wenn in der Stille die Flamme einigender Liebe durch alle Glieder
Eilt und jagt und tiefe Seufzer entlockt, weil beide unwillig sind,
Allzulange auf die liebende Umarmung zu warten.

Englische Übersetzung

von Peter Bergquist (O. di Lasso, *The Complete Motets*, siehe S. 11), S. xxvii

The grace of God alone properly makes all perfect in all things
created by eternal virtue and heavenly love.
He has ordained by sacred law that a nurturing ardor thrive also in
our hearts, and that the ruler over all be one love,
which might bring us back home to heaven and render us
blessed. Just virtue rests in nurturing love.

Therefore nature finds nothing greater than proper love,
from whence is made the fruitful union of faithful marriage,
the sacred strength of friendship, the valid confirmation of love.
Only the lover is inflamed auspiciously for that which he delights to love.

A marvelous thing: because even the unknowing are snared by love,
passion glows in the hearts aroused by its renown,
especially in the silent night, when a mutual flame wandering through the limbs
draws sighs from the depths of the heart;
it is wearisome long to await the embraces of married love.

Autopsie eines Gesamtkunstwerks Thematische Einführung

In der Konzentration auf eine einzelne Komposition und die sie überliefernde Prachthandschrift – beides wiederum im Kontext eines herausragenden Festereignisses des 16. Jahrhunderts – verfolgte das vom 21. bis 23. April 2016 an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien abgehaltene Kolloquium einen ungewöhnlichen Ansatz.¹ Es profitierte zweifelsohne von einer in den letzten Jahren intensivierten, nicht zuletzt durch großangelegte Digitalisierungskampagnen stimulierten Phase der internationalen Chorbuchforschung, welche den in der Vergangenheit bisweilen einseitig auf überlieferungsgeschichtliche Zusammenhänge gerichteten Fokus um jüngere Ansätze wie materiale Textkultur und Intermedialität bereichert.² Als heimlicher Protagonist hat dabei nicht so sehr der Kapellmeister des bayerischen Herzogshofs, Orlando di Lasso, und seine für die Münchner Fürstenhochzeit des Jahres 1568 komponierte Motette *Gratia sola Dei* zu gelten, als vielmehr ein weiterer Angehöriger der wittelsbachischen Hofkapelle, Richart (Richard) von Genua,³ und die von ihm

1 Tagungsberichte: Jaap van Benthem, in: *Early Music* 44 (2016), S. 505, sowie *Musik in Bayern* 81 (2016), S. 307–309; August Valentin Rabe, in: *Die Musikforschung* sowie *H-Soz-Kult*, musikforschung.de/index.php/aktuelles/tagungen-kongresse/tagungsberichte/tagungsberichte-2016/1247-wien-21-bis-23-april-2016 bzw. hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-6586 <16.06.2020>.

2 Verwiesen sei, neben der von der Bayerischen Staatsbibliothek München ausgerichteten internationalen Konferenz *Für Auge und Ohr: Die Chorbücher der Bayerischen Staatsbibliothek* (München, 17.–19. März 2016), nur auf folgende zwei aktuelle Publikationen: *The Production and Reading of Music Sources. Mise-en-page in manuscripts and printed books containing polyphonic music, 1480–1530*, hrsg. von Thomas Schmidt und Christian Thomas Leitmeir, Turnhout 2018 – damit in Verbindung stehend auch die gleichnamige Datenplattform, proms.ac.uk – sowie *Andacht – Repräsentation – Gelehrsamkeit* (siehe S. 9).

3 In der vorliegenden Publikation wird die normalisierte Schreibweise mit »d« übernommen. Auch in Lassos eigenhändiger, um 1570 erstellter Besetzungsliste für Antoine Brumels *Missa Et ecce terrae motus* firmiert unser Zeichner als »Richard«, siehe die Namensangaben zum »Bassus Tertius« in Mus.ms. I der Bayerischen Staatsbibliothek München, fol. 1v; Digitalisat: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00079106-9](http://nbn:de:bvb:12-bsb00079106-9), Scan 8. Zu alternativen Schreibweisen siehe den Eintrag in

zeitnah geschriebene und mit aufwändiger Bildausstattung versehene Pergamenthandschrift, die heute unter der Signatur Mus.Hs. 2129 von der Österreichischen Nationalbibliothek Wien verwahrt wird (im Folgenden: *Wien 2129*).⁴

Das Chorbuch *Wien 2129* – Entstehungskontext und Medialität

Die gleichsam monographische, für das Musikbuch im Allgemeinen, die Gattung Chorbuch im Besonderen zu dieser Zeit ebenso exzeptionelle wie exklusive Werküberlieferung in einem lediglich fünfzehn Blätter umfassenden Prachtband⁵ – der ursprünglich zugehörige Holzeinband, dessen brauner (oder roter?)⁶ Samtüberzug bereits im alten Zettelkatalog der Musiksammlung als »sehr stark beschädigt« beschrieben wurde,⁷ ist derzeit bedauerlicherweise unauffindbar⁸ –, das riesenhafte Format, welches mit 64,1 × 58,9 cm selbst noch die Abmessungen der ungleich berühmteren Mieliich-Kodizes⁹ übertrifft, überhaupt die Frage nach dem Verhältnis dieser musikbibliophilen Projekte untereinander im Kontext höfischer Repräsentations- oder auch nur artistischer Profilierungsstrategien hat diese Quelle für ein multidisziplinäres, auf »Tiefenbohrung« setzendes Expertengespräch so attraktiv gemacht. Insofern in der komplexen Bildausstattung das eigentlich Überraschende des Wiener Chorbuchs zu sehen ist, wurde kunsthistorischen Aspekten ein besonders großer Raum zugestanden.

Gleich mehrere Komponenten greifen eng ineinander und legen den an sich anachronistischen Gedanken an ein »Gesamtkunstwerk« nahe: Das Epithalamium erscheint in Doppelgestalt als Hochzeitsgedicht und zugleich als Wort-Ton-

der Gemeinsamen Normdatei [d-nb.info/gnd/136318347](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63882-p0071-7) <16.06.2020> sowie die Nachweise in Anm. 20 und 21.

4 Angaben zur Quelle und zum Digitalisat von *Wien 2129* siehe S. 7. Als Versuch einer ersten Sondierung siehe B. Tammen, Zur Wiener Prachthandschrift (siehe S. 11).

5 Zum Sonderfall der »Ein-Werk-Bücher« (mit Blick auf gedruckte Opernpartituren des frühen 17. Jahrhunderts) siehe Melanie Wald-Fuhrmann, »Musik in der Buchkultur – Sammeln, Musizieren, Präsentieren«, in: *Musik in der Kultur der Renaissance*, hrsg. von Nicole Schwindt unter Mitarbeit von Christoph Schanze, Laaber 2015 (Handbuch der Musik der Renaissance, 5), S. 363–397, insbes. S. 368 und S. 391 (Anm. 23).

6 Vgl. Wolfgang Boetticher, Orlando di Lasso und seine Zeit: 1532–1594. Repertoire-Untersuchungen zur Musik der Spätrenaissance, Bd. 1: Monographie, Kassel 1958, S. 835: »roter Samtbezug«.

7 Siehe die aus Katalogzettel 62645 übernommene Quellenbeschreibung der Österreichischen Nationalbibliothek ([data.onb.ac.at/rec/AC14278557](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63882-p0071-7)).

8 Freundlicher Hinweis des Direktors der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Thomas Leibnitz.

9 Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. A (Bußpsalmenkodex) und Mus.ms. B (Rore-Kodex), Angaben siehe S. 7 bzw. S. 8.

Kunstwerk einer Motette in dreiteiliger Großform. Der ornamentale Apparat der Zierbordüren bietet vielgestaltige Medaillonformate, Maskarons und Kartuschen. Darin eingeschlossen sind Szenenfolgen überwiegend zu Themen aus dem Alten Testament. Diese wiederum werden von unzähligen Marginalfigurchen sowie einer wahren Phalanx an Bibelzitate und anderen Textbeigaben in den für jede einzelne Darstellung vorgesehenen umlaufenden Inschriften begleitet. Hinzu kommen teilweise erläuternde Tituli und (verkürzte) Quellennachweise in den Szenen selbst.

Dank der nicht ganz selbstlosen Mitteilbarkeit des Kapellangehörigen Massimo Troiano sind wir recht genau über die Aufführungsumstände von Lassos Hochzeitsmotette informiert. Seine Beschreibung des Frühmahls nach der Frühmesse am 29. Februar 1568 in den kurze Zeit post festum gedruckten *Discorsi* bzw. *Dialoghi* darf daher hier nicht fehlen:¹⁰

la prima parte fu cantata da tutta la turba de i cantori, la seconda parte da solo quattro scelte voci, e tanto suavemente lo cantarano, e di tal forte uno presso l'altro le fughe, & artisti e belli passi, porgevano, alle orecchie de gli ascoltanti; che tutti li Serenis. Prencipi, e Serenis. Dame, con il boccone in bocca si fermarano ad udire, la inodita concordanza; & infino che non fu finito il ben contesto quarto, nissuno de i servi si mosse dal luogo, che si trovava; dopo tutti insieme seguitarano la terza parte a sei, e di questa opera l'eccellente e famoso, Orlando, a bocca piena, da tutti ugualmente, ne fu lodato.

Der erste Teil der Komposition wurde von der gesamten Kantorei gesungen, der zweite Teil nur von vier ausgesuchten Solostimmen. Sie sangen so herrlich und brachten die kunstvollen, schönen kontrapunktischen Partien den Anwesenden so eindrucksvoll zu Gehör, daß allen, den durchlauchtigsten Fürsten und den durchlauchtigsten Damen, der Bissen im Hals stecken blieb und sie den unglaublichen Wohlklängen lauschten. Und ehe nicht dieses schön komponierte Quartett zu Ende war, wagte sich keiner der Diener von seinem Platz zu rühren. Dann sangen wieder alle Sänger zusammen den dritten Teil zu sechs Stimmen, und für dieses Werk erhielt der ausgezeichnete, berühmte Orlando von allen gleichermaßen und mit vollen Backen großes Lob.

10 Die Münchner Fürstenhochzeit (siehe S. 8), S. 270f.

Hätte sich unser Chorbuch nicht erhalten, sondern nur einer der zahlreichen zeitgenössischen Drucke,¹¹ die »Autopsie eines Gesamtkunstwerks« entbehrte wohl jeglicher Grundlage. Mit Troianos Beschreibung im Hinterkopf käme man vielleicht sogar auf den abwegigen Gedanken, *Gratia sola Dei* im Sinne der späteren Autonomieästhetik zu deuten: als ein musikalisches Kunstwerk im emphatischen Sinne, dessen Aura keine Einbuße durch störende Konversation, ungehörliche Essensgeräusche oder auch Bewegung im Raum erfährt, sondern das um seiner selbst willen genossen wurde. Vertrauen wir unserem Augen- und Ohrenzeugen, so verhielten sich die Zuhörer mucksmäuschenstill, lauschten der Darbietung und spendeten schließlich Applaus für den Komponisten und die ausführenden Sänger. Und doch straft bereits die inhaltliche Erschließung von Troianos Werk im sechsseitigen Inhaltsverzeichnis, der »Tavola Generale di tutte le Materie, che si contengono in questo Volume«, mit der die Münchner Ausgabe von 1568 schließt, ein solches Verständnis Lügen: Der an Lassos Motette und den näheren Umständen ihrer Aufführung interessierte Leser hat einen Umweg über den Registereintrag »Giuditiosi Carmi Latini, fatte in lode delli due Illustrissimi Amanti: dal Signor Nicolò Stopio« (»Geistvolle lateinische Gedichte, die zum Lobe der zwei durchlauchtigen Liebenden von Herrn Nicolò Stopio gefertigt wurden«) zu nehmen; demnach steht hier Stopius' Hochzeitsgedicht in seiner Durchdachtheit wie panegyrischen Dimension im Vordergrund. Erst die Venezianer Auflage des Folgejahres erlaubt unter dem Stichwort »Musica di Orlando Lasso« einen direkteren Zugang.¹²

Das von Troiano beschriebene Szenario verkehrt sich mit *Wien 2129* geradewegs ins Gegenteil. In Anbetracht einer Überfülle der als Paratexte beschreibbaren Illustrationen und Inschriften stellt sich unweigerlich die Frage nach den Prioritäten: Was steht hier im Vordergrund – ist es noch der dem Chorbuch ingrosierte Notentext, mithin die Musik, oder nicht eher das durch seine schiere Größe wie exquisite Dekoration einschüchternde Kunstkammerstück (sofern eine derartige Kategorisierung im vorliegenden Fall überhaupt zutreffen sollte),¹³ gegenüber dem sich der Betrachter unweigerlich in eine Zwergenrolle versetzt fühlt?

11 Bereits 1569 liegt *Gratia sola Dei* im Druck vor; acht weitere zeitgenössische Ausgaben folgen bis 1604, siehe H. Leuchtman und B. Schmid, Orlando di Lasso. Seine Werke (siehe S. 10), Bd. 3: *Register*, S. 106f.

12 Vgl. M. Troiano, *Discorsi* (siehe S. 9), Bg. Aa [iv]v, im Digitalisat Scan 194, mit M. Troiano, *Dialoghi* (siehe S. 8), Bg. Fff iii r, im Digitalisat Scan 457.

13 In Hinblick auf die Mielich-Kodizes vgl. Dieter Gutknecht, »Musik als Sammlungsgegenstand. Die Kunstkammer Albrechts V. (1528–1579) in München«, in: *Wiener Musikgeschichte. Annäherungen – Analysen – Ausblicke. Festschrift für Hartmut Krones*, hrsg. von Julia Bungardt u. a., Wien 2009, S. 43–65.

Unser Chorbuch verlässt die durch die Zimelien Herzog Albrechts V. von Bayern – die Motetten-Anthologie Cipriano de Rores in Mus.ms. B, vor allem aber Lassos Bußpsalmen in Mus.ms. A der Bayerischen Staatsbibliothek München – eigentlich vorgezeichneten, auf Erneuerung der »Buchmalerei als Medium höfischer Repräsentation« setzenden Bahnen,¹⁴ und das macht die Beschäftigung mit *Wien 2129* auch unter buch- bzw. mediengeschichtlichen Vorzeichen lohnend. Dass Richards Zeichnungen »ganz im Stile von Mielichs Ausmalungen des Textgeschehens mit Parallelstellen aus der Heiligen Schrift angelegt«¹⁵ sind, wird man so wohl nur bei einem oberflächlichen Vergleich in puncto Kleinteiligkeit der Dekorationselemente sowie dem regelrecht an ein »Wimmelbild« gemahnenden Figurenreichtum behaupten können. Allein schon die für die Psalterillustration (mithin auch den zweibändigen Bußpsalmenkodex) konstitutiven Techniken der wörtlichen Bebilderung und, damit in enger Verbindung stehend, der Typologie gemäß mehrfachem Schriftsinn gelangen überhaupt nicht zur Anwendung. Das überrascht nicht, denn die eher abstrakte Epithalamiendichtung (siehe dazu unten) bietet der Motivauswahl kaum konkretere Anhaltspunkte.

Der auf dem Buch Genesis liegende Fokus für die Illustrationen der Prima pars dürfte einem übergeordneten Repräsentationserfordernis verpflichtet sein, nämlich die Münchner Fürstenhochzeit zu einem gleichsam welthistorischen Ereignis zu stilisieren. Zugleich erlaubt die Geschichte der biblischen Patriarchen als dezidiert männlich konnotierte Schwerpunktsetzung eine Rückkopplung an das dem Gedicht zugrundegelegte Akrostichon (siehe Abbildung 1), das in den Versen 1 bis 10 auf den Namen des Bräutigams, des Wittelsbacher Erbprinzen Wilhelm (»GVILHELMVS«), Bezug nimmt. Dieser Namenssphäre werden auch noch die Illustrationen zum Buch Tobit in der Secunda pars zugeschlagen, das sich im gegebenen Kontext allein schon aufgrund der für die Erzählung von Tobias und Sara zentralen Heiratsthematik angeboten hat. Wiederum folgt also das Bildprogramm einer eher anlass- als textbezogenen Weichenstellung. Dreh- und Angelpunkt der Tertia pars ist schließlich die über die zweite Namenseinschreibung im Akrostichon (»RENEA«, Verse 11 bis 15) evozierte Braut, Renata von Lothringen, an die sich drei dem Lebensalter nach gestaffelte Exempla der jugendlichen Königstochter (Esther), der tugendhaften Hausfrau (Susanna) sowie der heldenhaften Witwe (Judith) richten. Eine strikte Trennung

14 Vgl. Andrea Gott dang, »Hans Mielich und die Seitengestaltung des de Rore-Chorbuchs (München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. B). Neue Impulse für die Buchmalerei als Medium höfischer Repräsentation«, in: Cipriano de Rore. *New Perspectives* (siehe S. 9), S. 231–271.

15 Horst Leuchtmann, *Orlando di Lasso*, Bd. 1: *Sein Leben: Versuch einer Bestandsaufnahme der biographischen Einzelheiten*, Wiesbaden 1977, S. 129f., Anm. 152.

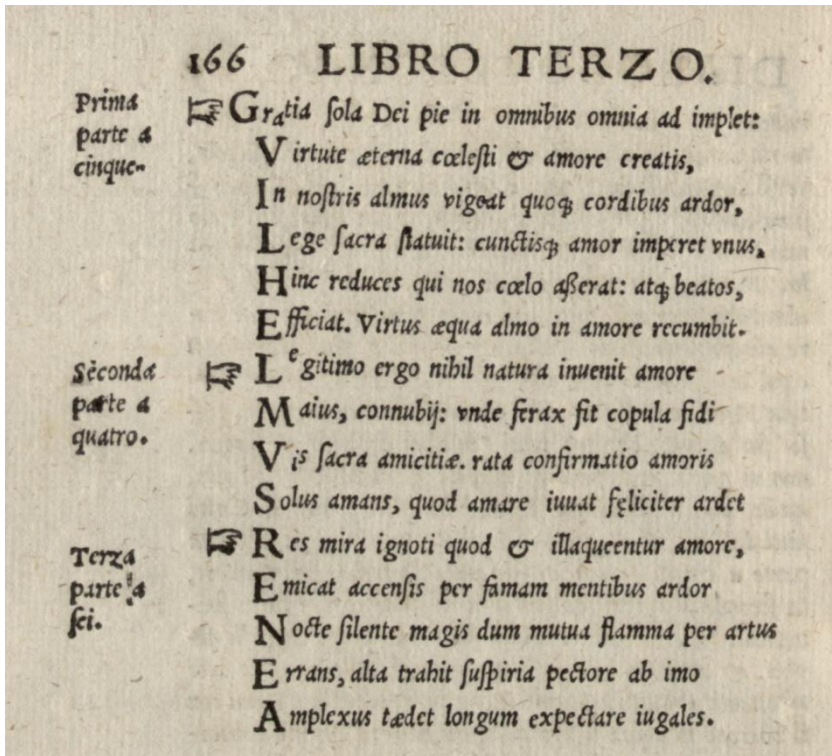


Abbildung 1: Nicolaus Stopius, Epithalamium mit typographisch hervorgehobenem Akrostichon. Massimo Troiano, *Discorsi delli triomfi, giostre, apparati, e delle cose piu notabile fatte nelle sontuose Nozze, dell'Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Duca Guglielmo*, München: Adam Berg 1568, S. 166 (Ausschnitt). Bayerische Staatsbibliothek München, Res/4 Bavar. 1849; urn:nbn:de:bvb:12-bsb00024645-3, CC BY-NC-SA 4.0

der Geschlechtersphären funktioniert freilich nur cum granu salis. So werden einerseits die Geschichten Noahs, Abrahams, Isaaks, Jakobs und Josephs in den Bilderzählungen der Prima pars immer auch über die ihrer Frauen vermittelt; andererseits beschließt ein so männlich konnotiertes Element wie Wilhelms Motto »Vim virtus vincit« die Tertia pars (fol. 15r), wird dort freilich im abschließenden Medaillon der Bas-de-page-Zone auf Judith mit dem Haupt des Holofernes projiziert.¹⁶

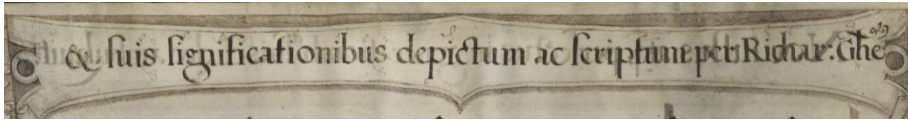
¹⁶ Zu dieser Ambiguität hinsichtlich der über prototypische Figuren des Alten Testaments vermittelten Rollenbilder siehe den Beitrag von Dagmar Eichberger.

Auch in puncto Technik und Stil geht das Wiener Chorbuch ganz eigene Wege. Gegenüber der Exuberanz polychromer Deckfarbenmalerei in einer fluiden Formenvielfalt der Mis-en-page, wie sie Richard von Genua, nicht anders als Massimo Troiano, am Rore-Kodex und vor allem den Bußsalmen bewundert haben dürfte, setzt er auf monochrome Federzeichnungen in einem geschlossenen, rechteckigen Bordürensysteem mit fixem Schriftspiegel des in Leseefeldern organisierten Notentextes – dies vermutlich in Kenntnis des älteren, für den Pfalzgrafen Ottheinrich angefertigten Chorbuchs (siehe dazu unten). Dies geschah wohl nicht zuletzt in kluger Selbstbescheidung und Einsicht in die eigenen gestalterischen wie kalligraphischen Fertigkeiten – und ihre Grenzen. Feinste Schraffuren lassen wiederum eine Orientierung an der moderneren Druckgraphik erkennen, ohne dass diese Lösung sozusagen als zweite Wahl diskreditiert wäre. Übrigens muss man zur Identifikation der Einzelszenen keinen separaten Kommentar heranziehen, wie er für die Mielich-Kodizes von Samuel Quichelberg erstellt und hinsichtlich Größe, kalligraphischem Anspruch, ja selbst Einband ähnlich kostbar wie die Notenbände aufbereitet wurde. Die zum Bildverständnis erforderlichen Paratexte sind vielmehr *Gratia sola Dei* komplett eingeschrieben, mit allen Paradoxien der (Un-)Lesbarkeit derartiger Bildtituli. Ob es sich dabei um bloße Erläuterungen handelt, für die nachträglich passende Zitate zusammengestellt und in die Bildrahmen eingefügt wurden, oder aber um Spuren des Concettos, als dessen Vorstufe man von einer Notizensammlung ausgehen könnte, bleibt eine interessante Frage, ganz zu schweigen von der ästhetischen wie letztlich konfessionellen Anmutung der von Richard verfolgten Lösung, die man als »Kopräsenz von Wort und Bild«¹⁷ zu dieser Zeit wohl eher in einem protestantischen Milieu als im dezidiert altgläubigen München der Gegenreformation erwarten würde.

Richard von Genua und sein artistisches Profil

Der für Notentext und Illustrationen (in Personalunion) verantwortliche Richard von Genua bleibt vorerst ein im wahrsten Sinne des Wortes unbeschriebenes Blatt. Während in den Autorschaftsnachweisen zu Beginn (fol. 1v/2r) der Name des Komponisten vollständig ausgeschrieben ist, sind im Falle dieses unseres Schrei-

17 Thomas Packeiser, »Umschlagende Fülle als Autorität des Einen: Abundanz, Inversion und Zentrierung in den Tafelaltären Heinrich Füllmaurers«, in: *Das Bild als Autorität. Die normierende Kraft des Bildes*, hrsg. von Frank Büttner und Gabriele Wimböck, Münster 2004 (Pluralisierung & Autorität, 4), S. 401–445, bes. S. 424; dort auch zur »Lesbarkeit der Welt« im Luthertum unter Verweis auf die gleichnamige Publikation des Philosophen Hans Blumenberg (1979).



Abbildungen 2a/b: Inschriften mit Autorschaftsnachweisen in der Prachthandschrift von Orlando di Lasso, *Gratia sola Dei* (1568). Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs. 2129 (= *Wien 2129*), fol. 1v und fol. 2r (Details); <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

bers und Zeichners sowohl der Vorname als auch die Herkunftsangabe nur abgekürzt wiedergegeben (siehe Abbildungen 2a/b): »Epithalamium musice compositum Auth[ore] Orlando di Lassus / Et suis significationibus depictum ac scriptum per Richar[dum] Ghe[nuensem].« Bereits im Zuge der Katalogisierung für die Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek konnte eine korrekte Bestimmung vorgenommen, zudem der Textdichter ermittelt werden.¹⁸ Im Vorfeld des Kolloquiums gelang es außerdem, ein Missverständnis in Bezug auf diese Inschrift aus dem Weg zu räumen: Der einzige grammatikalisch korrekte Bezug von »significationibus« (von mir in einer früheren Publikation zunächst irrtümlicherweise auf Lasso gemünzt, um aus diesen vermeintlichen »Fingerzeigen« auch gleich noch eine Führungsrolle als Spiritus rector des Chorbuchprojekts abzuleiten¹⁹) ergibt sich auf »Epithalamium musice« als Substantiv. Die freundlicherweise von Andreas Wernli (Basel) mitgeteilte Übersetzung lautet demnach: »Hochzeitspoesie in Musik, gesetzt vom Autor Orlando di Lasso und in ihren Bedeutungen gemalt und aufgeschrieben durch Richard den Genuesen.« Zwar steht die Komponistennennung auf fol. 1v nach wie vor in einer mehr als nur suggestiven Nähe zu dem in der Hauptminiatur (zwischen Cantus und Bassus) dargestellten Schöpfergott als »Autor« im emphatischen Sinne, aber Lasso erscheint nicht länger als der konzeptionelle Übervater, als den ich ihn ursprünglich sehen wollte.

18 Vgl. den Bleistiftzusatz auf dem Vorsatzblatt von *Wien 2129*, im Digitalisat (siehe S. 7) Scan 31, unterhalb der Vorgängersignatur (19501): »Gedicht von Stopius [,] geschrieben von Richard Ghe [,] Richard von Genua.« In italianisierter Form (»Riccardo Genova«) wurde diese Identifizierung auch für den Zettelkatalog (wie *Anm. 7*) übernommen.

19 Vgl. B. Tammen, Zur Wiener Prachthandschrift (siehe S. 11), S. 21.



Abbildung 3: Bassus-Initiale (Kryptoporträt Richards von Genua?) in *Wien 2129*, fol. 1v (Detail); <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

Erstmals im Jahre 1563, letztmals 1574 erwähnt, aber wohl bereits zuvor verstorben, wirkte Richard am Münchner Hof als Bassist, Kopist sowie zeitweilig als Unterkapellmeister und Erzieher der Knaben.²⁰ Ob mit dem Brustbild eines bärtigen Mannes mittleren Alters in der »G«-Initiale des Bassus zu Beginn (siehe Abbildung 3) ein Kryptoporträt vorliegt – und damit eine weitere Form der auktorialen Einschreibung neben der Inschriftenbanderole sowie insgesamt vier Künstlersignaturen (»RG«) –, muss eine ebenso reizvolle wie letztlich unabweisbare Vermutung bleiben, zumal derlei Figureninitialen auch in anderen Quellen begegnen.²¹ In Anbetracht seiner eigenen Stimmlage und dem Verzicht

20 Siehe bereits Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 8, (Leipzig 1902), Graz 1959, S. 217. Vgl. auch *Die Münchner Fürstenhochzeit* (siehe S. 8), S. 485, sowie *Bayerisches Musiker-Lexikon Online (BMLO)*, hrsg. von Josef Focht, bml.o.de/r0492.

21 Vgl. die in der RISM-Datenbank (opac.rism.info) dem Notenschreiber »Richard« zugewiesenen Chorbücher aus den Beständen der Bayerischen Staatsbibliothek München: Mus.ms. 4, 14, 21, 22, 24, 32, 54, 56, 68, 2746, 2748, 2749, 2750, 2757. Die auf *Bayerische Staatsbibliothek. Katalog der Musikhandschriften*, Bd. 1: *Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung*, bearb. von Martin Bente u. a., München 1989 (Kataloge bayerischer Musiksammlungen, 5) beruhenden Zuschreibungen gelten als »mutmaßlich« bzw. »ermittelt«. In deutlichster (wohl auch zeitlicher) Nähe zu *Wien 2129* steht das Chorbuch Mus.ms. 24 (Digitalisat: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00078948-6](http://nbn:de:bvb:12-bsb00078948-6)). Insbesondere gilt dies für die auf fol. 38v–142r enthaltenen

auf die ansonsten bei den Initialfigürchen in *Wien 2129* zu beobachtenden Elemente der Drôlerie ist diese Option allerdings nicht ganz von der Hand zu weisen.

Bleiben also die biographischen Informationen notgedrungen spärlich, lässt sich Richards Profil nur aus der Handschrift selbst ableiten. Teils kalkulierte, teils kontingente Layout-Entscheidungen des Schreibers greifen hier in einem »dynamischen Prozess« ineinander, welchen die Kunsthistorikerin Andrea Gottgang auf dem Wege einer »deskriptiven Annäherung« studiert.²² Im Unterschied zu Mielichs ebenso kreativen wie unberechenbaren Dispositionen erscheint der Notentext übersichtlich geblockt in einheitlich großen, rechteckigen Lesefeldern. Dabei bestehen erhebliche Unterschiede zwischen der mit großzügigen Abständen zwischen jeder einzelnen Note aufgezeichneten, durchwegs sehr gut lesbaren Prima pars und einer Tertia pars, deren extrem dicht gedrängtes, geradezu auf Kosten der Lesbarkeit gehendes Notenbild offenbar unter allen Umständen in ein vorgegebenes Bordürenprogramm eingepasst werden musste, das mit einem Ternar heldenhafter Frauen des Alten Testaments (siehe oben) auf gerade einmal drei Doppelseiten keinerlei Spielräume ließ. Und noch ein weiterer Befund erscheint bemerkenswert: Abweichend von dem ansonsten bei illuminierten Handschriften üblichen Prozedere – erst der (Noten-)Text, dann die Bilder, die es unter allen Umständen vor Tintenklecksen zu bewahren galt (künstlerisch aufwändig gestaltete Musikhandschriften bilden da keine Ausnahme) – verfuhr Richard bei seiner Arbeit genau umgekehrt, wie sich anhand der Strichlagen in *Wien 2129* zweifelsfrei ergibt. Merkwürdig auch, dass der Zeichner ein für Chorbücher basales Prinzip – die Integrität der beim Singen als Einheit begriffenen Doppelseite von verso und gegenüberliegendem recto – oft genug ignoriert und in bester buchmalerischer Tradition (zuma! mit einer nicht unwillkommenen Arbeits- und zugleich Zeitersparnis) seine Bordürensysteme jeweils von der Vorder- auf die nachfolgende Rückseite überträgt. Ausnahmen wie der Aufschlag ganz zu Beginn (fol. 1v/2r) bestätigen hier nur die Regel.

Konstitutive Elemente des Layouts – und als solche von der ersten bis zur letzten Seite beibehalten – sind, neben den U-förmigen Bordürenklammern, einzeilige Überschriftenbanderolen am oberen Seitenrand, die sich sukzessive vom starren Format der wie aufgenagelt wirkenden Kartuschen zu Beginn in

Motetten, deren Niederschrift identische Alla-breve-Mensurzeichen, F-Schlüssel (Bassus), elegante Abstriche bei auslautendem i/j und andere charakteristische Merkmale mit *Wien 2129* teilt. Zu den Vergleichshandschriften siehe auch O. di Lasso, *The Complete Motets* (siehe S. 11), S. xxi, Anm. 35: »It would appear that Richard never dated his own copying work.«

22 S. 118.

Richtung auf luftigere Spruchbänder entwickeln. Bezüglich der konkreten Textauswahl steht in der Prima pars, im Anschluss an die Autorschaftsnachweise (fol. 1v/2r), die Segnung der biblischen Patriarchen im Vordergrund: Noah (fol. 2v), Abraham (fol. 3r–4r), Isaak (fol. 4v–5v) sowie Jakob (fol. 6r–9r). Insofern diese Textbeigaben immer auch ein »benedicam tibi« oder Ähnliches beinhalten, tragen sie durchaus zu einer Strukturierung der Illustrationszyklen zum Buch Genesis bei. In der Secunda pars verkehrt sich dann die Stoßrichtung der Banderolen vom Segen Gottes auf die zu Gott gerichteten, ihrerseits mit einem doppelten »benedicens« sowie »benedictum« anhebenden Gebete Saras (fol. 9v–11r) bzw. Tobits (fol. 11v–12r). Eine formale und zugleich inhaltliche Klammer, wie sie sich damit für die ersten beiden Großabschnitte andeutet, wird freilich in der Tertia pars konterkariert, insofern hier (fol. 12v–15r) die zugehörigen Verse des Epithalamiums an die entsprechende Stelle am oberen Seitenrand aufrücken.

Was die Ausgestaltung im Detail anbelangt, so scheint es Richard an klaren Vorgaben und erst recht an einer Kontrollinstanz gefehlt zu haben, wie nicht zuletzt die von Gott dang erstellte »Mängelliste« verrät.²³ Nutze ich alle drei Bordürenstreifen für die figürlichen Darstellungen oder reserviere ich den Bas-de-page für Ornament und Heraldik? Erzähle ich spaltenweise von oben nach unten, spaltenübergreifend von links nach rechts oder zirkulär mit bzw. entgegen dem Uhrzeigersinn? Verwende ich Zwischenüberschriften im Dienste einer groben inhaltlichen Orientierung? Diese und andere Grundsatzfragen wurden offenbar nicht im Vorfeld, sondern sukzessive, von der einen zur nächsten Seite entschieden und fortentwickelt. Ein Gebiet, in dem Richard voll und ganz aufgeht, ist das der Medaillongestaltung. Den Ausgangspunkt zahlreicher Permutationen²⁴ bildet eine in die Länge gezogene Wabe bzw. Raute, die sich als Grundform für einen in Mensuralnotation sozusagen sozialisierten Kapellsänger und Schreiber geradezu angeboten haben dürfte. Weit mehr als nur formale Analogie, liegt der Vergleich mit der rautenförmigen, den Tactus definierenden Semibrevis in weißer Mensuralnotation auch insofern nahe, als jede der fünf Stimmen zu Beginn der Prima pars mit einer (punktierten) Semibrevis anhebt.

Im Falle einer so typisch manieristischen Dekorationsform wie dem Maskaron startet Richard auf fol. 1v mit paarweise angeordneten, dümmlich grinenden Fratzen, deren Spitzovale er noch nicht einmal zufriedenstellend in die horizontale Feldbegrenzung einzupassen vermag (S. 44, Abb. 6a/b). Indes perfektioniert er ihr formales wie semantisches Potenzial bereits auf der Folge-

²³ S. 129–131.

²⁴ Siehe wiederum den Beitrag von A. Gott dang, S. 124–127 (mit Abbildungen 1a–h).

seite (fol. 2r) mit zwei Tondi, deren brüllende Löwenköpfe das wittelsbachische Wappentier par excellence evozieren (siehe S. 45, Abbildungen 7a/b). Warum nicht gleich so, direkt neben den entsprechenden heraldischen Beigaben auf fol. 1v, könnte man sich fragen. Zu antikisierenden, bezopften Frauenköpfen in Kreisform modifiziert (fol. 2v), verabschiedet sich Richard aber bereits bei nächster Gelegenheit von dieser Gestaltungsweise, wenn er ab fol. 3r die Narration der Bordürenspalten auf den Bas-de-page übergreifen lässt, so dass in Folge nur noch ein einzelner Maskaron mit kontemplativer Inschrift die nunmehr in L-Form disponierten Szenenfolgen quasi als ›Stopper‹ trennt.

Die im Work in progress angelegte Prinzipienlosigkeit gilt auch für Rubrizierungen, die durch Benennung von Themenschwerpunkten dem Leser eine Orientierungshilfe hätten bieten können. Ein System von Zwischenüberschriften, wie es sich zumindest auf den ersten drei Seiten mit den jeweils links und rechts platzierten Kartuschen andeutet, wird rasch aufgegeben. Der Grund hierfür ist nachvollziehbar: Während sich die im weitesten Sinne typologischen Gegenüberstellungen auf fol. 1v und 2r ohne Weiteres auf den Punkt bringen lassen,²⁵ ist die biblische Erzählung weniger leicht zu strukturieren. Noch bei der auf fol. 2v ausgebreiteten Geschichte des Patriarchen Noah, mithin am Übergang von der Typologie in die Narration, unternimmt Richard einen Versuch, die biblische Erzählung in (selbst erfundenen? aus fremder Vorlage entlehnten?) Merkversen zusammenzufassen, einerseits gemünzt auf das sündhafte Treiben der Menschheit als Ursache der Sintflut (linke Spalte: »Malitia hominum / causa diluvii«), andererseits auf die Besiegelung des Bundes zwischen Noah und Gott durch ein Brandopfer nach Verlassen der Arche (rechte Spalte: »Percutit foedus / cum Noe deus«). Doch kaum erprobt, lässt Richard diese Form einer didaktischen Aufbereitung auch schon wieder fallen. Dafür erlaubt es ihm das ab fol. 3r gebrauchte Layout, wesentlich mehr Einzelszenen unterzubringen.

Vorläufige Fragen und erste Antworten

Ein bereits 2013 formulierter Fragenkatalog, mit dem die zum Kolloquium 2016 eingeladenen Kolleginnen und Kollegen konfrontiert waren, sei hier wieder-

25 Auf fol. 1v die »heidnische« bzw. »christliche Begründung der Ehe«, auf fol. 2r »Parabeln« auf das menschliche Leben (Goldenes, Silbernes und Eernes Zeitalter, gefolgt von der Gigantomachie) bzw. dessen »wahrhaftige Beschreibung« (quasi auf dem absteigenden Ast der frühen Menschheitsgeschichte von Adam und Eva am Baum der Erkenntnis über die Vertreibung aus dem Paradies bis hin zum Brudermord Kains und Abel sowie dem Turmbau zu Babel).

holt, zumal er ein noch längst nicht vollständig abgearbeitetes Maximalprogramm beschreibt:²⁶

Wie haben wir uns die Abfolge der für die Realisierung des Chorbuchs erforderlichen Arbeitsschritte zu denken? In welchem Verhältnis zueinander – zeitlich wie konzeptionell – stehen einerseits Komposition und Niederschrift der Motette, andererseits das Bildprogramm und sein *concello*, nachdem mit dem fünfzehnzeiligen Epithalamium die dichterische Ausgangsbasis für beide gegeben ist? Welche der Künste hat sich im intermedialen Verbund unterzuordnen? Bedingt eine womöglich im Vorhinein fixierte Szenenabfolge Anzahl, Größe und Layout der Chorbuchblätter, welche dann die Richtschnur für Lassos Komposition abgeben? Oder lässt sich umgekehrt ein Bildprogramm an die Gegebenheiten der in Chorbuchnotation gebrachten Komposition anpassen, sofern es sich um bekannte, letztlich versatzstückhaft zu handhabende Exempla handelt oder aber durch Einschaltung respektive Ausblendung einzelner Szenen die biblischen Erzählungen beliebig adaptiert werden können? Hätte Lasso dann ganz andere Koordinaten zu respektieren – allen voran die für den höfischen Bestimmungszweck dieser Prachthandschrift »angemessene« (nicht unbedingt mathematisch genau zu kalkulierende) Größe, aber auch die praktischen Erfordernisse eines Chorbuchs hinsichtlich Anzahl und Zuschnitt der Lesefelder für die drei Großabschnitte seiner Motette? Wer zeichnet demgegenüber für das Bildprogramm verantwortlich, und in welchen Traditionszusammenhängen steht es? Haben wir es mit einer voraussetzungslosen Neuschöpfung zu tun oder müssen wir mit dem Fortwirken älterer Traditionen, ggf. auch der Rezeption zeitgenössischer druckgraphischer Vorlagen rechnen? In welcher Relation steht die Handschrift zu dem von Herzog Albrecht V. initiierten, zum Zeitpunkt der Münchner Fürstenhochzeit im Wesentlichen abgeschlossenen »Bußpsalmenwerk«? ... Welchen Bestimmungszweck erfüllt die lediglich an zwei Stellen mit den Wappen des Wittelsbacher Herzogspaares, nicht hingegen mit einer förmlichen Widmung versehene Handschrift, und wie ist sie von München nach Wien gelangt? Wie hat man sich die Perzeption eines solchen gleichermaßen an das Auge und das Ohr (als äußere Sinne) wie an den Verstand appellierenden Kunstwerks vorzustellen? Generiert die Medienkombination einen Mehrwert, von dem sowohl die Musik, von kleinteiligen Federzeichnungen flankiert und ggf. in ihrer Wirkung verstärkt, als auch die Malerei respektive Zeichenkunst, an eine Motette mit ganz eigenen gattungsspezifischen Merkmalen wie auch einer rhetorisch fundierten Bildlichkeit gekoppelt, zu profitieren vermag? Und schließlich: Kann es für derlei überhaupt einen »idealen« Wahrnehmungsmodus geben?

Dass die Nachwelt die Münchner Fürstenhochzeit des Jahres 1568 zu einem epochalen Ereignis stilisieren konnte, eben zu einer »Jahrhunderthochzeit«, lag wohl weniger an ihrer für das Haus Wittelsbach in dynastischer Hinsicht dann

26 B. Tammen, Zur Wiener Prachthandschrift (siehe S. 11), S. 4f.

doch eher bescheidenen Bedeutung, als vielmehr der nachträglichen medialen Aufbereitung, allen voran Troianos bereits zitierte »Dialoge« als wohl bekannteste höfische Festbeschreibung aus dem 16. Jahrhundert. Diesen Entstehungskontext beleuchtete die Historikerin Harriet Rudolph in ihrem Abendvortrag – mit der überraschenden Erkenntnis, dass sich die meisten in Verbindung mit der Hochzeit entstandenen künstlerischen, literarischen wie publizistischen Hervorbringungen weniger einer gezielten, ›top down‹ gesteuerten Propagandamaschinerie des Herzogshofes verdanken als vielmehr den ›bottom up‹ gerichteten Eigeninitiativen und Einzelinteressen ihrer jeweiligen Akteure. Als Medienereignis verstanden, erfährt die Hochzeit nachträglich sozusagen eine zweite, ›zerebrale‹ Konstruktion, der es freilich aufgrund dieser Rahmenbedingungen an einer inszenatorischen Gesamtidée ermangelt – ganz im Unterschied etwa zu den großen Hoffesten in Florenz (1565) oder Dresden (1589) –, worin denn auch eine Parallele zum eher unsystematischen, additiven Charakter der Illustrationen in *Wien 2129* besteht. Damit eröffnete sich gleich zu Beginn des Kolloquiums ein faszinierender medienhistorischer Verständnishorizont. Denn wie stellt sich, in diesem Lichte betrachtet, ein Chorbuch dar, das zwar ausgesprochen pompös daherkommt, ja im Rekurs auf die Weltenschöpfung ganz zu Beginn sogar welthistorische Bedeutsamkeit suggeriert, dabei jedoch auf zeitübliche Formen der Herrscherrepräsentation verzichtet? Wie erklärt sich das Missverhältnis zwischen den plakativen Künstlerzuschreibungen an Orlando di Lasso als Komponisten sowie Richard von Genua als Zeichner und Schreiber in Form großer Banderolen am oberen Seitenrand und den eher unauffälligen, zumal unvollständigen heraldischen Einschreibungen in der unteren Bordüre (siehe unten)? Für die buchstäblich bei Adam und Eva anhebenden Illustrationen zur Genesis sowie die von Erasmus von Rotterdam inspirierten Typologien zur Einrichtung der Ehe (siehe unten), die mit Jupiter und Gottvater ganz oben im Götterhimmel ansetzen, bedarf es nicht notwendigerweise eines dezidierten herrscherlichen Auftrags. Der zwar ambitionierte, letztlich aber ›handgestrickte‹ *Concetto* mitsamt seiner »verwirrende[n] Fülle akkurat dargestellter biblischer Bettszenen«, die noch Horst Leuchtmann dem Wiener Chorbuch attestierte,²⁷ konnte wohl auch unabhängig von der autoritativen Instanz eines Hofpredigers erdacht werden. Überhaupt hat die Vorstellung einer ›Hochzeitspredigt in Bildern‹, an die man zunächst in Anbetracht der Verbindung aus Hochzeitsmotette und ehe- bzw. hochzeitsaffinen Illustrationen denken könnte, als fragwürdig zu gelten, insofern im zeremoniellen Ablauf überhaupt kein Platz für eine

27 H. Leuchtmann, Orlando di Lasso (wie *Anm. 15*), S. 130.

Predigt war, wie wiederum Rudolph darlegt – die Trauung zwischen Wilhelm und Renata wurde durch einen Fürsten vollzogen.

Die im engeren Sinne fachspezifischen Referate würdigten jeweils für einzelne »Planquadrate« den Anteil von Dichter, Komponist, Schreiber und Zeichner, gingen überdies dem Einfluss humanistischer und theologischer Konzepte, ja selbst der *Commedia all'improvviso* nach. Der Philologe und Neulateiner Philipp Weiß unterzog das Epithalamium einer genaueren Analyse, nicht ohne zugleich die für den heutigen Leser schwer verständlichen Hexameter neu zu übersetzen und zu kommentieren. Sein Autor, der aus den Niederlanden stammende Nicolaus Stop(p)ius, trat vornehmlich in Italien als Einkäufer antiker Sammlungsstücke (bisweilen auch Fälschungen) für Albrecht V. in Erscheinung; als potenzieller Mittelsmann für humanistische Anschauungen hätte er überhaupt eine schärfere Profilierung verdient.²⁸ Während Stopius im Akrostichon zumindest vordergründig einen Bezug auf die Brautleute vermittelt, reflektieren seine insgesamt fünfzehn Verse auf die normative Dichtungslehre Julius Caesar Scaligers. Dessen Anforderungskatalog an ein ideales Hochzeitsgedicht – und hier insbesondere den Schlussabschnitt – konnte der Dichter allerdings nur insoweit befriedigen, als hierdurch der in Motettenform gerade noch vertonbare, im Falle von *Gratia sola Dei* ohnehin grenzwertige Textumfang nicht überschritten wurde. Damit rückt das Hochzeitsgedicht in die Gedankenwelt der neuplatonischen Erotologie, was wiederum auf Übersetzung und Textverständnis zurückwirkt. So ist die titelgebende »gratia« möglicherweise nicht ausschließlich als »Gnade«, wie bisher angenommen,²⁹ sondern als (göttliche) Schönheit zu verstehen, ohne dass erstere Option definitiv ad acta gelegt werden könnte.³⁰ Zusätzlich verstärkt wird »gratia« durch die erotischen Reize der neun nackten, ohne Unterlass sich liebkosenden Grazien im dritten Medaillon der linken Spalte auf fol. Iv – ein Randmotiv, das zunächst wie eine Wortillustration des Incipits anmutet, vor

28 Dieses Forschungsdesiderat benennt Jessie Ann Owens, »Cipriano de Rore's New Year's Gift for Albrecht V of Bavaria. A New Interpretation«, in: *Die Münchner Hofkapelle* (siehe S. 10), S. 244–273, insbes. S. 252 (Anm. 39).

29 Vgl. die von Horst Leuchtmann (*Die Münchner Fürstenhochzeit*, siehe S. 8, S. 271) sowie Peter Bergquist (*O. di Lasso, The Complete Motets*, siehe S. 11, S. xxvii) vorgelegten Übersetzungen, wiedergegeben auch auf S. 12f.

30 Noch im Nahbereich der Eröffnungsseiten – und damit des Inzipits – unterstreicht ein bei Gottes Ankündigung der Sintflut (fol. 2v) zusätzlich zu der umlaufenden Inschrift (Gen 6,12–13) enthaltener Bildtitulus den Gnadenaspekt: »Noe invenit gratiam coram domino« (»Noah findet Gnade vor Gott«). Zur theologischen Problematik des *Gratia sola Dei* siehe auch unten, S. 42f.

allem aber in Verbindung mit der auf fol. 1v zitierten Ehelehre des Erasmus von Rotterdam zu sehen ist.³¹

Dass Richard auf Ebene der Textrepräsentation keinerlei Anstrengungen unternommen hat, das Akrostichon typographisch hervorzuheben – ganz im Unterschied zu Troiano, der bezeichnenderweise für ein größeres Publikum schreibt und wohl deshalb nicht allein den Sachverhalt an sich erläutert,³² sondern obendrein für die Zeilenanfänge Majuskeln in fetter Schrifttype wählt (siehe S. 20, Abbildung 1) –, darf jedoch nicht zu voreiligen Schlüssen verleiten (etwa dergestalt, dass sich hier die Motette gegenüber dem sie generierenden Ereignis verselbstständig würde): Die wenigen, überhaupt als potenzielle Adressaten in Frage kommenden Personen (gleichgültig, ob man nun an das Brautpaar, die Eltern des Bräutigams oder Kaiser Maximilian II. als maßgeblichen Vermittler bei Anbahnung der Fürstenhochzeit denkt) haben letztlich als Insider zu gelten, denen Bestimmungszweck und Aufführungsumstände des Werkes wohl nicht eigens in Erinnerung gerufen werden mussten. Erstaunlicherweise fehlt in der Wiener Handschrift ein Hinweis auf Stopius als Urheber des Kasualcarmen – und das in einem ansonsten für auktoriale Repräsentationsformen so günstigen Milieu, wie es der Münchner Hof unter Albrecht V. bot.³³ Das lässt wohl nur eine Schlussfolgerung zu: Der Dichter war in dieses Projekt schlichtweg nicht involviert.

Zwei im engeren Sinne musikwissenschaftliche Beiträge befassten sich mit Lassos Komposition. Betont nüchtern gehalten und insofern geeignet, einen Gegenakzent zu Troianos aus der Situation heraus verständlichen Begeisterung zu bilden, war hier zunächst die Analyse durch Andreas Pfisterer. Gemessen an Vergleichsbeispielen – insbesondere einem im selben Jahr komponierten Werk Jakob Vaets – stellt sich *Gratia sola Dei* als eine keineswegs exzeptionelle, vielmehr routinierte Arbeit auf hohem Niveau dar, die wohl kaum um ihrer selbst willen in einem prachtvollen »Ein-Werk-Buch« überliefert worden sein dürfte.

31 Die zugehörige Inschrift lautet: »Ethnici etsi demonum cultores, etiam Gratias habuerunt, quae benevolentiam mutuam interrumpi non sinebant.« (»Doch waren die Heiden Götzendiener. Auch glaubten sie an die Grazien, die nicht duldeten, dass die gegenseitige Zuwendung unterbrochen würde.«) Vgl. Erasmus von Rotterdam, *Institutio matrimonii christiani*, hrsg. von Anton G. Weiler, in: *Opera Omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, 5,6, Amsterdam 2008, S. 68. – Zu der im Lichte gegenreformatorischer Bücherverbote nicht unproblematischen Erasmusrezep-tion (auch die *Institutio* stand auf dem Index!) siehe weiter unten, S. 43f.

32 Vgl. Die Münchner Fürstenhochzeit (siehe S. 8), S. 271f.

33 Sämtliche an den Mielich-Kodizes Beteiligte sind sogar in Porträts greifbar: Komponist und Maler in den Notenbänden, Kommentator, Kalligraph, Buchbinder etc. hingegen in den Erläuterungsbänden.

Nur zu gerne hätte Richard als Zeichner wohl auf textausdeutende Figuren reagiert, indes gibt sich die Motette nach den Maßstäben einer *Musica poetica* ausgesprochen figurenarm. Dort freilich, wo die »Stille der Nacht« und die »lodernden Flammen« der in der Hochzeitsnacht füreinander entbrennenden Brautleute durch verlangsamte musikalische Bewegung in tiefer Lage (»nocte silente«) bzw. rasches Auf und Ab speziell im Bassus (»mutua flamma per artus errans«) sinnfällig gemacht werden (fol. 13v), leisten komplementäre Dekorationselemente wie die Eckmaskarons ihren Beitrag an Anschaulichkeit: hier hohl-äugige bärtige Fratzen, deren unheimlicher, leerer Blick nächtliches Dunkel zu Blindheit umzudeuten scheint, dort verzerrte Grimassen mit feurigen, wie elektrisiert zu Berge stehenden Locken.

Das Verweissystem funktioniert aber auch in umgekehrter Richtung. Bisweilen haben wir es zu tun mit einer Musik, die, als wäre sie auktoriale Instanz, bereits um die Beschaffenheit des Bildprogramms zu wissen scheint, noch bevor dieses komplett aufgerufen ist. Sollte die – während des Kolloquiums allerdings kontrovers diskutierte – Interpretation von Bernhold Schmid zutreffen, so hätte Lasso zu Beginn der *Tertia pars* (fol. 12v/13r) eine der bekanntesten Chansons des 16. Jahrhunderts zitiert: das durch vielfältige (auch eigene) Parodiepraxis semantisch hochgradig aufgeladene *Susanne un jour*, dem im zweiten von drei Bildzyklen zur *Tertia pars* (fol. 13v/14r) die Illustrationen zur Geschichte von Susanna und dem weisen Richter Daniel korrespondieren. Unabhängig von der grundsätzlichen Frage, ob hier ein explizites Zitat oder ein bloßer Anklang (als niederschwelligere Form der intertextuellen Verknüpfung) vorliegt, ergibt sich vorderhand eine frappierende Schnittmenge zwischen Komposition und Bildprogramm, zugleich der Brückenschlag zu einem für Hochzeitskompositionen des 16. Jahrhunderts schlechterdings unverzichtbaren Motivkreis, deren reichhaltige handschriftliche wie gedruckte Überlieferung Schmid in wünschenswerter Breite auffächerte. Wie so manche Überlegung zum musikalischen Zitatwesen steht die an sich faszinierende Hypothese jedoch insofern auf tönernen Füßen, als der ohnehin »weiche« motivische Befund aus einer modalen Adaption herausgeschält werden muss: Lassos Motette ist im heiteren, für laszive Inhalte und insofern für ein Epithalamium bestens geeigneten 6. Modus komponiert.³⁴ Damit wäre ein modaler Bezugsrahmen definiert, in den Zitate nur auf dem Wege der Transposition eingepasst werden konnten. Letztlich erfährt das Fünftonmotiv erst im intermedialen Zusammenspiel gehörter Musik und gesehener

³⁴ Siehe O. di Lasso, *The Complete Motets* (siehe S. 11), S. xv, Tabelle 2. J. A. Owens, *Cipriano de Rore's New Year's Gift* (wie Anm. 28), S. 254, sieht im plagalen F-Modus »a key frequently used for »state« compositions«.

Illustrationen, vice versa, eine Bedeutungsanreicherung. Die übergeordnete Frage, wie sich Komposition und Bildprogramm im Konzeptionsprozess zueinander verhalten,³⁵ ist damit noch gar nicht beantwortet; denn wie sollte die anlassbezogene, mithin präexistente Komposition auf die Illustrationen der sie später überliefernden, im Entstehungsprozess zwangsläufig nachgeordneten Prachthandschrift reflektieren können – es sei denn, Komponist und Zeichner hätten sich frühzeitig auf eine (modern gesprochen: intermediale) Aufbereitung des Epithalamiums verständigt. Begreift man das Chorbuch als (informelle) Freundschaftsgabe an den Wittelsbacher Prinzen und seine Frau aus dem Kreise der Hofkapelle (siehe unten), wäre das freilich kein ganz unwahrscheinliches Szenario.

Dass zeitgenössische Vorlagen für ein im besten Sinne des Wortes konventionelles Bildprogramm herangezogen wurden, mag den Kenner der Materie nicht weiter überraschen, wohl aber das Ausmaß und die Intensität, mit der dies im vorliegenden Falle geschah. Da ist zunächst die im 16. Jahrhundert schier allgegenwärtige niederländische Druckgraphik. Wie Dagmar Eichberger beleuchtet, wird Richard hier im Großen wie im Kleinen fündig, seien dies nun die Darstellungen heroischer Frauen des Alten Testaments, der antiken Philosophen Demokrit und Heraklit oder auch die Vorstellung des *Cursus mundi* (Weltenlauf), also der zyklischen Wiederkehr von Wohlstand und Neid, Zwietracht und Krieg sowie der Wiederherstellung von Frieden als Voraussetzung für neu zu erlangenden Wohlstand, wie sie erst wenige Jahre zuvor Maarten van Heemskerck bildlich entworfen hatte. Da ist andererseits der reiche Vorlagenfundus, wie ihn die neuartigen, seit der Mitte des 16. Jahrhunderts speziell in der Buchdruckerstadt Frankfurt am Main verlegten Figurenbände zum Alten und Neuen Testament, aber auch zu viel gelesenen Werken wie Ovids *Metamorphosen* einem talentierten, aber nicht notwendigerweise eigenschöpferisch in Erscheinung tretenden Personenkreis zu Aneignung und Weiterverwendung boten.³⁶ Dies gilt sogar für das erste von insgesamt vier Künstlermonogrammen,

35 Zu diesem grundsätzlichen Problem siehe auch Christian Thomas Leitmeir, »Made to Measure: Compositional Challenges behind the Penitential Psalm Codices from the Munich Court«, in: *The Production and Reading of Music Sources* (wie Anm. 2), S. 103–115.

36 Siehe I. Harjes, Figurenbände (siehe S. 10); dort auch zu ihrer »materiellen« Rezeption« (Kap. 6.3). Im Falle der Figurenbände spricht vieles für eine intensive, wiewohl nicht ausschließliche Rezeption des erst wenige Jahre zuvor erschienenen Werkes von J. Amman und H. Bocksberger, *Neuwe biblische Figuren* (siehe S. 8), dessen zweisprachige Versbeigaben (lateinisch / deutsch) freilich bereits bei Virgil Solis, *Biblische Figuren des Alten vnd Newen Testaments, gantz künstlich gerissen*, Frankfurt am Main: Zöpfel, Rasch & Feyerabend 1560 (Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek München: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00024572-7](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00024572-7); Folgeauflage 1562, Digitalisat

für das Richard eine Fremdvorlage des Virgil Solis adaptiert (fol. 2v, »RG«). Das virtuose, von Andrea Gottdang zumindest stichprobenartig entlarvte »Copy & Paste« lässt Richard Leistung geradezu auf die geschickte Adaption vorgefundener Einzelmotive zusammenschrumpfen.

Ein Abgleich mit all jenen potenziell in Reichweite eines Angehörigen der Münchner Hofkapelle befindlichen Quellen wäre ebenso wünschenswert wie letztlich utopisch. Bisweilen führen Zufallsfunde vor Augen, wie die Dinge im Großen und Kleinen zusammenhängen (können): So liefert Mus.ms. C – ein Geschenk Herzog Wilhelms IV. an seinen Schwager, den Pfalzgrafen Ottheinrich – im Kontext von Pierre de la Rues Requiem und der nach gängiger Lesart auf Susanna von Bayern († 1543) bezogenen Wiedergabe der Totenfeier³⁷ konkrete Vorlagen für das Memento mori in Gestalt der den Tod kontemplierenden Putti, um die Richard in *Wien 2129* die allegorischen Einschreibungen am Übergang von der Secunda zur Tertia pars bereichert (siehe Abbildung 4).³⁸ Das etwa drei Jahrzehnte ältere Chorbuch sieht ein rigides, Anno 1568 nicht mehr ganz zeitgemäßes Layout umlaufender, zumeist rechteckiger Bordüren vor, an denen sich Richard umso mehr orientiert haben dürfte, als die Schöpfungen Hans Mielichs in Mus.ms. A und B die eigenen Gestaltungsmöglichkeiten bei Weitem überstiegen haben dürften. Zudem trägt es im Falle des hier zitierten Aufschlags (fol. 188v/189r) in der Verquickung von Heilsgeschichte, Historia, Propheten und Putti mitsamt beigefügten Spruchbändern in sich bereits den Keim einer in *Wien 2129* auf die Spitze getriebenen Überinstrumentierung mit Bildern und Paratexten. Und nicht nur das: Überblickt man die für die übrigen Messversionen bzw. ihre jeweils ersten Aufschläge gewählten Begleitmotive, so ergibt sich ein ganzes Arsenal mustergültiger Bildzyklen, das Richard für seine Zwecke ohne Weiteres zu adaptieren verstand.³⁹ Hervorzuheben ist insbesondere auch die übergeordnete konzeptionelle Idee, Anfang und Ende des Chorbuchs auf symbol-

der Bayerischen Staatsbibliothek München: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00086375-3](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00086375-3)) enthalten sind. Zur Problematik siehe künftig auch Birgit Lodes, »Richard und die Rahmen. Zur Rolle zeitgenössischer Figurenbücher für die Konzeption des Prachtchorbuchs A-Wn Mus.Hs. 2129«, in: *Imago Musicae* 31 (2020), in Vorbereitung.

37 Franz Körndle, »Ein musikalisches Geschenk aus dem 16. Jahrhundert«, in: *Per assiduum studium scientiae adipisci margaritam. Festgabe für Ursula Nilgen zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Annelies Amberger u. a., St. Ottilien 1997, S. 299–324 und S. 366 (Abb. 48/49), spricht sich mit überzeugenden Gründen gegen die Deutung als anlassbezogene Darstellung aus, plädiert zudem für eine frühere Datierung (1538).

38 Vgl. Mus.ms. C (siehe S. 8), fol. 188v/189r, mit *Wien 2129*, fol. 11r. Siehe hierzu den Beitrag von Katelijne Schiltz, S. 221–224.

39 Darunter Tugenden und Laster (fol. 71v/72r; vgl. *Wien 2129*, fol. 11v–12v), heldenhafte Frauengestalten des Alten Testaments wie Esther und Judith (fol. 100v; vgl. *Wien 2129*, fol. 12v/13r



Abbildung 4: Eröffnungsseite zu Pierre de la Rue, *Missa pro defunctis* im »Ottheinrich-Chorbuch«. Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. C, fol. 188v; urn:nbn:de:bvb:12-bsb00015144-2; CC BY-NC-SA 4.0

bzw. fol. 14v/15r), die tugendhafte Susanna (fol. 123v; vgl. *Wien 2129*, fol. 13v/14r), darüber hinaus beglaubigend-autoritative Motivbeigaben wie die vier Evangelistensymbole (fol. 144v/145r, vgl. *Wien 2129*, fol. 9v/10r).

trächtige Art und Weise zu verklammern – in Mus.ms. C einerseits die auf den Sündenfall verweisende Verfluchung der Schlange (Gen 3,15; fol. 2v), andererseits das *Hic et nunc* einer gedachten wittelsbachischen Totenfeier, bezeichnenderweise mit Genesis-Zitat (Gen 3,19; fol. 189r). Diese inhaltliche Disposition findet eine frappierende Analogie in dem in *Wien 2129* vollzogenen Brückenschlag zwischen der Weltenschöpfung zu Beginn (fol. 1v) und dem Rekurs auf das Jahr der Hochzeitsfeier mit Motto des Bräutigams ganz zum Schluss (fol. 15r). Um freilich Richard als Anschauungsobjekt überhaupt zur Verfügung gestanden zu haben, müsste die noch im sog. Heidelberger Kapellinventar von 1544 als Neuburger Bestand verzeichnete Handschrift⁴⁰ rechtzeitig die Residenz des Pfalzgrafen verlassen haben und nach München gelangt sein und nicht erst im Dreißigjährigen Krieg (1622).⁴¹

Selbst als Pasticcio der unterschiedlichsten Einzelszenen, Figuren und Ornamente wäre Richards Leistung immer noch imponierend. Der Blick hinter die Kulissen auf diese und andere produktionsästhetische Vorgänge – insbesondere das alles andere als schlüssig umgesetzte, vielmehr von Seite zu Seite fortentwickelte Layout (siehe oben) – offenbart eine zutiefst menschliche, mit zahlreichen Mängeln behaftete, eventuell auch unter Zeitdruck entstandene Schöpfung. Und doch verraten die Federzeichnungen eine beachtliche künstlerische Qualität, wie sich im Rahmen einer gut zweistündigen Arbeitssitzung der Kolloquiumsteilnehmer am Original in den Räumlichkeiten der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek eindrucksvoll bestätigte.

Verglichen mit der Druckgraphik scheinen andere Bildmedien eine viel geringere (oder gar keine) Rolle gespielt zu haben: Weder orientiert sich Richard bei den Geschichten der Susanna oder der Esther an dem bereits von Herzog Wilhelm IV. und seiner Frau Jacobäa von Baden für die Münchner Residenz in Auftrag gegebenen Zyklus von Historienbildern, deren Auswahl antiker bzw. biblischer Heldinnen und Helden im Übrigen eine ganz andere Akzentsetzung verrät,⁴² noch am Buchschmuck Hans Mielichs für den Rore-

40 Vgl. Jutta Lambrecht, *Das »Heidelberger Kapellinventar« von 1544 (Codex Pal. Germ. 318): Edition und Kommentar* (Diss. Heidelberg 1986), Heidelberg 1987 (Heidelberger Bibliotheksschriften, 26), Bd. 2, S. 299f.

41 Ein Detailvergleich der Bildprogramme in ikonographischer Hinsicht wie auch eine Diskussion möglicher Text-Bild-Bezüge der Begleitmotive in Mus.ms. C muss einer Spezialpublikation vorbehalten bleiben. Hierzu künftig Björn R. Tammen, »Envisaging marriage. Towards the artistic and intellectual microcosmos of a Wittelsbach chapel singer in 1568«, in: *Imago Musicae* 31 (2020), in Vorbereitung.

42 Das Susannengemälde stammt von Hans Schöpfer d. Ä., 1537 (Alte Pinakothek München, Inv.-Nr. 7775, sammlung.pinakothek.de/de/bookmark/artwork/9pL300N5Ge <16.06.2020>), die Esther von Hans Burgkmair d. Ä., 1528 (Alte Pinakothek München, Inv.-Nr. 689, sammlung.pinakothek.de/de/bookmark/artwork/9pL300N5Ge <16.06.2020>).

Kodex, der immerhin Teilzyklen zu Tobias und Sara vorsieht,⁴³ ohne dass sich aus dieser thematischen Kongruenz konkretere Schnittmengen ergeben würden. Das von Richard geübte ›Copy & Paste‹ richtet sich derart massiv auf druckgraphische Vorlagen, dass der Blick auf andere künstlerische Medien wohl allenfalls motivische Vergleichshorizonte eröffnet, aber auf einer buchstäblich falschen Fährte, ohne schlussendlich konkrete Vorbilder dingfest machen zu können.

Mit dem letztgenannten ikonographischen Schwerpunkt befasste sich Björn Tammen. Im direkten Vergleich mit den Tobias-Illustrationen in Mus.ms. B treten eklatante Unterschiede zu Tage, die es erlauben, Richards Zeichnungen als im weitesten Sinne nüchtern zu charakterisieren (insbesondere im Verzicht auf Erotik, Grauen, Abenteuer oder auch kulinarische Opulenz). Überhaupt scheint für seine Bildfindungen das von Troiano so hinreißend beschriebene Festereignis kaum eine Rolle gespielt zu haben,⁴⁴ es ist aber doch irgendwie präsent – und sei es nur ex negativo: Eine dezidierte *Verweigerung* von Speis' und Trank legen (in analoger, fast schon erpresserisch anmutender Diktion) sowohl Abrahams Knecht als auch Tobias bei ihrem Werben um Rebekka bzw. Sara an den Tag, sollte ihrer Bitte nicht nachgegeben werden.⁴⁵ Im Falle der Jakobsgeschichte – nach sieben Jahren Knechtschaft hält Jakob bei Laban um Rahels Hand an (Gen 29,21; fol. 6v, oben links) – ergänzt Richard die zum Verständnis der zweifigurigen Szene erforderliche Bibelstelle sogar um den Hinweis auf Ausrichtung des Hochzeitsfestes mitsamt einer Unmenge an Gästen, wozu es einer zweiten, in kleinerer Schrift nachgetragenen Zeile bedarf (siehe Abbildung 5). In anderen Fällen hätte er sich wohl mit einem schlichten »etc.« begnügt, hier hingegen heißt es: »Qui vocatis multis amicorum turbis ad convivium: fecit nuptias« (»Da

lung.pinakothek.de/de/bookmark/artwork/wq4jZZAR4W <16.06.2020>; Judith war in diesem Zyklus nicht enthalten. Vgl. Gisela Goldberg, *Die Alexanderschlacht und die Historienbilder des bayerischen Herzogs Wilhelm IV. und seiner Gemahlin Jacobaea für die Münchner Residenz*, München 1983 (Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Künstler und Werke, 5).

43 Vgl. Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. B(1 (siehe S. 8), S. 157f., 163f. sowie 171f.

44 Ganz im Unterschied zu Mielichs Illustrationen zu Psalm 148 in Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. A II(1 (siehe S. 7), S. 171f., deren Bas-de-page-Szenen von Turnier und Tanz geradezu wie eine Reminiszenz an die Münchner Fürstenhochzeit anmuten. Siehe im Digitalisat [urn:nbn:de:hbz:5:1-63868-p0101-7](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63868-p0101-7) Scan 170 (S. 171) bzw. Scan 171 (S. 172). Hierzu künftig Björn R. Tammen, »Finalstrategien? Lassos *Laudes Domini* und Mielichs Illustrationen zu den Psalmen 148 und 150«, in: *Andacht – Repräsentation – Gelehrsamkeit* (siehe S. 9).

45 Vgl. Gen 24,33 (»Non comedam donec loquar sermones meos«, »Ich werde nicht essen, bis ich meine Sache vorgebracht habe«, fol. 4r) bzw. Tob 7,10 (»Hic ego hodie non manducabo neque bibam, nisi prius petitionem meam confirmes«, »Ich will heute weder essen noch trinken, es sei denn, dass du mir zuvor meine Bitte gewährst«, fol. 10v).



Abbildung 5: Jakob hält um Rahels Hand an. Einzelszene mit Inschrift (Gen 29,21) sowie zusätzlicher Textzeile, die Ausrichtung des Hochzeitsmahls betreffend (Gen 29,22) in *Wien 2129*, fol. 6v (Detail); <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

lud Laban alle Leute des Orts und machte ein Hochzeitsmahl«, Gen 29,22). Bei einem inhaltlichen Höhepunkt der *Secunda pars* versteht es Richard wiederum, durch Einschluss eines Chorbuchs mit Sängern – Begleitillustration zu der auf fol. 10v dargestellten Hochzeit von Tobias und Sara – auf den Ort von *Gratia sola Dei* im Rahmen der Münchner Fürstenhochzeit auch bildlich zu reflektieren.

Randfiguren wie diese treten in ein eigentümliches Spannungsverhältnis zum offiziellen Bildprogramm und seinem veritablen Kanon biblisch-alttestamentarischer Leitbilder. Zwischen semantisch vieldeutiger Drolerie – durchaus noch

in einer Traditionslinie zur mittelalterlichen Buchmalerei – und frühen Figurationen der *Commedia all'improvviso* bilden die zahlreichen in den Zwickelflächen enthaltenen Darstellungen gleichsam das Einfallstor für eine Welt der Stegreifkomödie, wie sie speziell der Wittelsbacher Erbprinz und Bräutigam goutierte und nicht zuletzt Orlando di Lasso selbst praktizierte. Diesen zusätzlichen Bedeutungsschichten zwischen Performanz und Patronanz spürte die Musikwissenschaftlerin Birgit Lodes nach, darin zugleich auf theaterwissenschaftliches Gebiet ausgreifend. Auf einzelnen Folien des Chorbuchs wird gleichsam eingefangen, was im informellen Teil der Hochzeitsfeierlichkeiten unter maßgeblichem Anteil Lassos zum Besten gegeben wurde, aber auch *post festum* mit Wilhelms lebhaftem Interesse rechnen konnte, wie sowohl der beiderseitige Briefwechsel aus den frühen 1570er-Jahren als auch die Narrentreppe mit *Commedia*-Figuren auf Burg Trausnitz bei Landshut, Wilhelms späterer Residenz, bezeugt. Zugleich arbeiten derartige Bildmotive einer Vorstellung von der Welt als Tollhaus (mit Narrenkappe: fol. 13r) zu – möglicherweise vermittelt über das berühmte *Moriae Encomium* (»Lob der Torheit«) des Erasmus von Rotterdam⁴⁶ –, der nur mit dem Gelächter Demokrits und den Tränen Heraklits begegnet werden kann.

Das verfügbare Bildmaterial legt der Argumentation allerdings Fesseln an: Zum Zeitpunkt der Münchner Hochzeitsfeierlichkeiten befinden wir uns in einer Frühphase der *Commedia* als Kunstform, für die weder ein Korpus zeitgenössischer Vergleichsdarstellungen vorliegt noch eine Typisierung bestimmter Charaktere, die sich anhand stilisierter Masken oder fixer Attribute eins zu eins auf die Illustrationen im Wiener Chorbuch übertragen lassen. Wie zuvor bereits bei der Frage nach einem möglichen Zitat aus der Chanson *Susanne un jour* erlauben es somit nur »weiche« Kontextinformationen, weitergehende Schlüsse aus einem ansonsten kaum belastbaren Befund zu ziehen – eine nicht unwichtige methodische Einsicht in die Möglichkeiten und Grenzen der Interpretation.

Die wohl nur als naiv zu bezeichnende Erwartung an ein »Gesamtkunstwerk«, das gleichermaßen dichterische, musikalische, bildkünstlerische, performative, theologische und andere Komponenten in Beziehung zueinander setzen würde – mit der Option auf einen ästhetischen wie intellektuellen Mehrwert –, ist während des Kolloquiums gehörig ins Wanken geraten, ohne dass wir deshalb vor einem Scherbenhaufen stehen würden, ganz im Gegenteil: Eine Fülle faszinierender, auf analytischem Wege gewonnener Einzelbefunde liegt nun auf dem Tisch und wartet nur darauf, in ein modifiziertes Gesamtbild integriert zu

46 Zu weiteren Facetten der Erasmus-Rezeption in *Wien 2129* siehe unten, S. 43–45.

werden. Letztlich waren hier alle dazu aufgefordert, die aus einer klar definierten disziplinären Perspektive heraus gewonnenen Detaillkenntnisse sowohl in Hinblick auf den Produktionsprozess als auch mögliche Rezeptionsmodi in ein synthetisches Modell einzuspeisen.

Einen mutigen Schritt in diese Richtung unternahm die Musikwissenschaftlerin Katelijne Schiltz, die einerseits die Bedeutung emblematischer Strukturen in der Verschränkung von Text(en) und Pictura(e) aufzeigte, andererseits *Ordo legendi* und Sinnkonstitution als einen dynamischen hermeneutischen Prozess begriff, der dem ›Bild im Plural‹ ohne Bedeutungseinengung wiederum nur auf pluralischem Wege begegnen kann. Mit insgesamt acht Hauptbildern zur Genesis auf den verso-Seiten der *Prima pars* macht Richard aus der Not der Chorbuchdisposition eine gestalterische Tugend, indem er die bei fünfstimmiger Textur zwangsläufig entstehende Lücke zwischen Cantus und Bassus mit einem attraktiven zusätzlichen Bildangebot schließt. In pseudo-emblematischer Gestaltungsweise wird, Seite für Seite, jede einzelne dieser Miniaturen mit genau einem Epithalamiumsvers kombiniert, wobei in Anbetracht von Lassos rhetorisch intensivierender Wiederholung des »*almo in amore recumbit*« (Vers 6) gegen Ende zwei ›Lückenbüsser‹ in Stellung gebracht werden müssen. Neben der primären Repräsentation des Hochzeitsgedichts als Motettentext findet Richard auch bei der Ausgestaltung der *Secunda* und der *Tertia pars* Mittel und Wege, fortlaufend einzelne Verse herauszugreifen, sei es in Verschränkung mit einzelnen Bildtituli – ein in der *Secunda pars* betriebenes, im intellektuellen Anspruch wie auch in der formalen Umsetzung schon deutlich weniger ambitioniertes ›Versteckspiel‹, sei es in der plakativen Lösung mit herausgehobenen Überschriftenbanderolen in der *Tertia pars*.

Wie aufmerksam Richard als Zeichner und zugleich Sänger wohl auch auf Details von Lassos Komposition reagiert, verraten die in den vier Eckkartuschen zu Beginn der *Tertia pars* zitierten Verse der kleinen Doxologie (»*Sicut erat in principio ...*«, fol. 12v). Einerseits benennen sie präzise, dass diesem Abschnitt in kompositorischer Hinsicht die Funktion einer Doxologie zukommt, andererseits werden sie im Interesse einer anlasskonformen Bedeutungsmaximierung mit weiteren allegorischen Inhalten verzahnt. Speziell mit dem *Cursus mundi* greift Richard ein aktuelles, in der Druckgraphik praktisch zeitgleich propagiertes Thema auf, wie bereits Dagmar Eichberger nachweisen konnte (siehe oben). Hier, am Übergang von der *Secunda* zur *Tertia pars*, erreicht das Bildprogramm einen seiner Höhepunkte und wird dem Betrachter in der Verschränkung unterschiedlicher Leserichtungen ein Höchstmaß an Konzentration abverlangt. Zugleich legt der komplexe Medienverbund, losgelöst von der in Niederschrift

wie Performanz immer nur zeitlich-linear zu denkenden Komposition, ein ›silent reading‹ nahe, wie wiederum Schiltz plausibel macht.⁴⁷

Längst nicht immer greifen die einzelnen Komponenten derart eng ineinander. Die mangelnde Konsistenz spricht wohl weniger gegen die Annahme, Richard sei ernsthaft an – modern gesprochen – Intermedialität interessiert gewesen; eher lässt sie sich als Gradmesser für die Komplexität der (selbstgestellten?) gestalterischen Aufgabe und wohl auch eine latente Überforderung begreifen. Mit anderen Worten: Wo sich die Möglichkeit zur Verschränkung der Medien ergibt, und sei sie noch so punktuell, nutzt Richard sie durchaus. Wohl am schönsten gelingt dies in der *Secunda pars*, deren Layout mit einer Sensibilität für die musikalische Faktur gestaltet wird, über die wohl nur ein mit dem Werk sehr gut vertrauter Sänger verfügen kann. So antwortet den hier gehäuft anzutreffenden bicinienartigen Passagen – durchaus intermedial – eine Verdoppelung der ansonsten auf den oberen Seitenrand beschränkten Inschriftenbänderolen.⁴⁸ Als intermedial lässt sich auch die merkwürdige, ganz zu Beginn vorgenommene Wahl gestelzter Rauten als Medaillonumgrenzung verstehen, die man ohne Weiteres aus der *Semibrevis* als Grundform der weißen Mensuralnotation ableiten kann (siehe oben). Und durchaus wäre zu fragen, ob nicht die im Chorbuch manifeste ›Vermählung‹ von Musik und Zeichenkunst auch in einem übertragenen Sinne zu verstehen ist, wo doch die Brautleute bereits im dichterischen Kunstgriff des Akrostichons eine symbolische Vereinigung erfahren.

In diesem Zusammenhang kommen Fragen der Rezeptionsästhetik ins Spiel: Was stellt dieses Objekt mit uns an, wenn wir es betrachten und dabei zugleich die Musik hören? Wie kann es auf einen Betrachter des 16. Jahrhunderts gewirkt haben, den wir, nolens volens, aus unserem eigenen Erleben extrapolieren müssen? Welche Wahrnehmungsmodalitäten sind im intermedialen Verbund überhaupt möglich, seien diese nun historisch intendiert oder zufälliges Ergebnis je einmaliger, letztlich kontingenter Rezeptionssituationen? Und wie steht es um ausführende Musiker, die beim Singen aus dem Chorbuch – selbst bei einer in der Konzentration auf das Lesefeld unweigerlich eingeschränkten Perspektive – optischen Reizen ausgesetzt sind, die sie womöglich anders singen lassen als das bei einer nüchternen Gebrauchshandschrift der Fall wäre? Verändert etwa eine nur flüchtige Wahrnehmung des blitzeschleudernden Jupiter oder Gottvaters im Augenblick der Weltenschöpfung (fol. 1v) ihre innere Einstellung, wenn sie das *Incipit* anstimmen? Und, am anderen Ende, lassen die reichlich brünftig anmuten-

47 Vgl. auch M. Wald-Fuhrmann, *Musik in der Buchkultur* (wie *Anm. 5*), S. 372 (lautes vs. stilles Lesen) und S. 377 (Gebrauchen vs. Betrachten).

48 Siehe hierzu auch den Beitrag von Björn R. Tammen zur *Tobiaserzählung*, S. 204–206.

den bocks- und stierköpfigen Maskarons (fol. 14r/v) sie die homorhythmischen Rufe nach Vollzug der Hochzeitsnacht anders deklamieren als ohne derartige visuelle Stimuli? Mit solchen Denkanstößen wurden die am Kolloquium Beteiligten am Eröffnungsnachmittag während einer Darbietung von Lassos Motette *Gratia sola Dei* durch das solistisch besetzte Vokalensemble *Company of Music* unter Leitung von Johannes Hiemetsberger konfrontiert – zunächst in einer genuin musikalischen Aufführungs- und zugleich Wahrnehmungssituation à la Troiano (siehe oben), alsdann in einem zweiten Durchlauf mit Simultanprojektionen der jeweiligen Doppelseiten des Wiener Chorbuchs. Stoff genug für künftige Forschungen auf dem Gebiet der empirischen Ästhetik bietet dies allemal.⁴⁹

Desiderate

Das Kolloquium markiert den gewinnbringenden Abschluss einer ersten intensiven Auseinandersetzung mit einer ebenso faszinierenden wie fordernden Quelle. Der Weisheit letzter Schluss können aber auch die hier vereinten Beiträge nicht sein. Bereits der Veranstaltungstitel mit seinem so suggestiven Angebot einer »Autopsie« kann de facto nicht darüber hinwegtäuschen, dass wir es bei diesem dynastischen Ereignis und seinen medialen Hervorbringungen mit vielen zu- meist »weichen« Kontextinformationen zu tun haben, welche die Metapher schlechterdings ad absurdum führen. Bedingt durch das Veranstaltungsformat konnte der Fülle potenziell relevanter Aspekte zudem nur in Auswahl begegnet werden. So mancher thematische Einzelstrang wäre wohl hinsichtlich seiner Darstellungstraditionen überhaupt erst herauszupräparieren und zugleich in Hinblick auf mögliche Mehrfachexistenzen zwischen Bild, Musik, Theater, Exegese und Katechese hin zu befragen. Andere Bereiche blieben unterbelichtet wie die Materialität des Buches sowie aufführungspraktische Sachverhalte, man denke nur an die für das Singen aus einem Chorbuch notorisch heiklen Wendestellen. Auch werden wir in der für *Gratia sola Dei* gewählten »Tiefenbohrung« leicht zum Opfer der eigenen Versuchsanordnung, die den »Bohrkern« (um im Bild zu bleiben) nun einmal denkbar eng dimensionieren muss, möglicherweise unter Verlust von im weitesten Sinne intertextuellen Perspektiven. Denn zwangsläufig blieben Dinge unbeachtet, die für das Verständnis von Text und Komposition im Rahmen der Hochzeitsfeierlichkeiten sowie die Wiener Pracht-

49 Diese und andere Perspektiven wurden im Rahmen eines von Katelijne Schiltz, Moritz Kelber und Franz KÖrndle organisierten Workshops am Institut für Musikwissenschaft der Universität Regensburg (unter anderem am Beispiel von *Wien 2129*) ausgelotet: *Mehr als nur berührende Musik – Musizierpraktiken in Mittelalter und Früher Neuzeit* (12./13. Januar 2019).

handschrift eine Rolle gespielt haben könnten. Dies gilt für die *expressis verbis* an Wilhelm und Renata adressierte Motette *Quid trepidas* in der Funktion als Musenanrufung,⁵⁰ aber auch für ein Werk wie *Res neque ab infernis*, dessen daktylische Hexameter den Gedanken des göttlichen Ursprungs der Liebe eigentlich so prononciert formulieren,⁵¹ dass man die Typologien zur Einrichtung der Ehe in *Wien 2129*, fol. 1v, ebenso gut auch auf dieses Werk münzen könnte.⁵² Auch ist die im pompösen typologischen Vorspann (fol. 1v) prominent neben Jupiter, Venus und den neun Grazien figurierende »pronuba Iuno« (siehe das Covermotiv, S. 1) Titel bzw. Thema einer eigenständigen, vor 1570 entstandenen Motette, deren Anlass nicht näher bekannt ist.⁵³ Damit erweitert sich noch das Netz potenzieller intertextueller Bezüge.

Erhebliche Desiderate bestehen zudem auf den Gebieten von Theologie und Humanismus: Wie verhält sich der Werktitel zur lutheranischen Vorstellung des *sola gratia*, mithin der Rechtfertigung des Sünders vor Gottes »allein durch Gnade«?⁵⁴ Ein vor allem in Italien tätiger und so mit den neuplatonischen Diskursen seiner Zeit vertrauter Dichter wie Stopius (siehe oben) mag tatsächlich »gratia« als (göttliche bzw. in Gott begründete) Schönheit und die Schöpfung als Stimulus einer vom Irdischen zum Himmlischen führenden Liebe verstanden haben; aber war ihm auch bewusst, auf welch heikles Terrain er sich mit dieser Wortwahl begab? Nicht unerwähnt bleibe hier, dass die Münchner Jesuiten *Gratia sola Dei* 1591 auf einen Index der »Cantiones quo ad textum et notas prohibita« setzen sollten – also der in Wort und zugleich Musik verbotenen Musikstücke.⁵⁵ Das Incipit verstört umso mehr, als man bei einem zur Hochzeit

50 O. di Lasso, *The Complete Motets* (siehe S. 11), S. 123–137.

51 Ebda., S. 24–27; Text und Übersetzung S. xxiv.

52 Trotz fehlender Erwähnung bei Troiano nimmt Peter Bergquist jedenfalls an, dass letztgenannte Motette zur Hochzeit aufgeführt worden sein könnte (ebda., S. XVI).

53 Siehe Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, 18: *Motets from Printed Anthologies and Manuscripts, 1570–1579*, hrsg. von Peter Bergquist (*Recent Researches in the Music of the Renaissance*, 124), Madison 2001, S. 24–28, Nr. 3; ders., *Sämtliche Werke. Zweite nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von F. X. Haberl und A. Sandberger*, Bd. 3: *Motetten II (Magnum opus musicum, Motetten für 4 und 5 Stimmen)*, hrsg. von Bernhold Schmid, Wiesbaden 2004, S. 103–105. Siehe hierzu auch den Beitrag von Andreas Pfisterer, der das Werk als »eher privat« einstuft (siehe S. 99).

54 Zu diesem Schlüsselbegriff der reformatorischen Rechtfertigungslehre vgl. *Die Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche. Vollständige Neuedition*, hrsg. von Irene Dingel, Göttingen 2014, S. 1700 (Register, unter dem Stichwort »Gnade Gottes, gnädiger Gott«).

55 Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 9237. Hierzu David Crook, »A Sixteenth-Century Catalog of Prohibited Music«, in: *Journal of the American Musicological Society* 62 (2009), S. 1–78, bes. S. 40 (Abb. 1), sowie S. 63 (Nr. 30). Bernhold Schmid sei recht herzlich für den Hinweis auf diesen Aufsatz gedankt.

des Erbprinzen gedichteten Text bzw. komponierten Werk eigentlich strengste Maßstäbe eines als Speerspitze der Gegenreformation in Süddeutschland agierenden Hofes anlegen möchte – es sei denn, man wollte die Problematik dahingehend entschärfen, dass zum Zeitpunkt der Hochzeit der konfessionelle Streit zumindest vordergründig sistiert war, wie unter anderem die Präsenz eines Vertreters des (protestantischen) württembergischen Hofes, Kronprinz Eberhards, selbst bei der Trauzeremonie in der Münchner Frauenkirche verrät. Interessanterweise blitzt an späterer Stelle der Wiener Handschrift sehr wohl die in der katholischen Lehre verankerte Werkgerechtigkeit auf, dass nämlich der Mensch »sowohl durch seinen Glauben als auch durch seine Werke« Gerechtigkeit vor Gott findet, wie es unauffällig, wiewohl in der Diktion unmissverständlich altkatholisch, eine am Ende der *Secunda pars* platzierte Kartusche formuliert.⁵⁶

Durchaus brisant ist die Rubrik »*Christiani matrimonii institutio*« ganz zu Beginn (fol. 1v, rechte Spalte), die geradezu wie ein Wegweiser zu dem im August 1526 veröffentlichten, Katharina von England gewidmeten Werk des Erasmus von Rotterdam anmutet, womit sich zwangsläufig die Frage nach einer Positionierung gegenüber dem Autor und seinem seit 1557 auf dem Index stehenden Werk stellt.⁵⁷ Von kleineren Zusätzen (wie »*Iuno coniunx Iovis*« oder »*Ethnici etsi demonum cultures*«) abgesehen, stimmen sämtliche acht auf dieser Seite enthaltenen Bildtituli mit dem Wortlaut bei Erasmus überein, was für direkte Zitate spricht.⁵⁸ Aus nachvollziehbaren Gründen war dabei die Reihenfolge innerhalb der »*Ethnici matrimonii institutio*« (fol. 1v, linke Spalte) zu modifizieren: Während Erasmus zunächst die Göttertrias Jupiter, Juno und Venus behandelt und erst danach auf die Grazien (Chariten) eingeht, werden selbige im Bildschmuck

56 Vgl. *Wien 2129*, fol. 12r, unten links: »In fide et opere iustificatur homo« (vgl. Jak 2,24; »dass der Mensch aufgrund seiner Werke gerecht wird, nicht durch den Glauben allein«); für eine Detailabbildung siehe den Beitrag von K. Schiltz, S. 220 (Abbildung 2d). Das Zitat steht passenderweise an dieser Stelle, denn das Handeln des alten Tobit ist von den Werken der Barmherzigkeit als Eckpfeiler katholischer Werkgerechtigkeit geleitet.

57 Zu den Gründen für die Verurteilung der »Unterweisung« durch das Tridentinum siehe A. G. Weiler, »Einleitung«, in: *Opera Omnia Desiderii Erasmi* (wie *Anm. 31*), S. 1–55: S. 29 und S. 39, sowie Silvana Seidel Menchi, *Erasmus als Ketzer: Reformation & Inquisition im Italien des 16. Jahrhunderts*, Leiden 1993 (*Studies in Medieval and Reformation Thought*, 49), insbes. Kap. 7: »Eheliche Liebe und Gottesliebe«.

58 Vgl. die Edition (wie *Anm. 31*), S. 68. Neben den auf fol. 1v enthaltenen Zitaten zur Einrichtung der Ehe dürfte Richard dieser Schrift wertvolle Anregungen zu den »*exempla patriarcharum*« – einschließlich der Tobias-Erzählung, über die sich Erasmus detailliert verbreitet – verdankt haben (ebda., S. 144–146), womit zugleich eine konzeptionelle Basis für die Illustrationen der beiden ersten Teile gelegt wäre. Für die *Tertia pars* stand demgegenüber eine andere Quelle Pate: das einige Jahrzehnte zuvor für Pfalzgraf Ottheinrich angefertigte Chorbuch Mus.ms. C der Bayerischen Staatsbibliothek München (siehe oben, S. 33–35, mit *Anm. 39*).



Abbildungen 6a/b: Maskarons und heraldische Beigaben (Wittelsbach, Österreich) zu Beginn der *Prima pars* in *Wien 2129*, fol. 1v (Details); <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

an dritter Stelle vorgezogen, vermutlich um sie in der gewünschten typologischen Gegenüberstellung auf die Wirkungen des Heiligen Geistes beziehen zu können. Neben unverfänglichem humanistischem Expertenwissen (Jupiter »gamelius« als den Hochzeiten präsidierend; die Rolle der Juno »pronuba« als Brautführerin), das noch im frühen 18. Jahrhundert im »Lexikon kirchlicher Altertümer« des Zittauer Gymnasiallehrers Adam Erdmann Mirus unter dem Stichwort »copulatio« firmiert,⁵⁹ klingt speziell in Bezug auf den Heiligen Geist⁶⁰ die für Erasmus' Theologie des Ehesakraments fundamentale Auffassung an, wonach »das Empfangen der sakramentalen Gnade ... von der geistlichen Einstellung des Empfängers abhängig [ist]«. Speziell an dieser Positionierung und der im Umkehrschluss ableitbaren Möglichkeit zur Ehescheidung sollte das Tridentinum Anstoß nehmen.⁶¹ Sollte es sich um pure Unbedachtheit im Umgang mit einem (leicht zugänglichen?) Text handeln oder erlauben die Zitate Rückschlüsse auf intellektuelle Freiräume innerhalb der wittelsbachischen Hofkapelle?

Auch die in den Maskarons zu Beginn zitierten Lebensweisheiten (siehe Abbildungen 6a/b und 7a/b) verweisen auf eine in ihrer Bedeutung nicht zu unterschätzende humanistische Grundierung. So beginnen die Denksprüche auf fol. 1v (unten links) mit einem Zitat aus Ovids *Tristia* I,9,5: »Cum fueris felix multos numerabis amicos.« (»Solange Du glücklich bist, wirst Du viele Freunde

59 Vgl. *Lexicon Antiquitatum ecclesiasticarum in welchem ... was nur merkwürdiges in den ... Kirchen-Geschichten ... vorkommt ... gründlich untersucht wird*, Bautzen: David Richter 1717, S. 242.

60 *Wien 2129*, fol. 1v: »Habemus pro Gratiis Spiritum sanctum qui sacramentum hoc sicut oportet accipientibus aspirat arcanum mutuae charitatis affectum.« (»An Stelle der Grazien glauben wir an den Heiligen Geist, der jenen, welche dieses Sakrament auf geziemende Weise empfangen, den verborgenen Affekt gegenseitiger Liebe einhaucht.«)

61 Vgl. A. G. Weiler, Einleitung (wie *Anm.* 57), S. 28.



Abbildungen 7a/b: Maskarons und heraldische Leerstellen zu Beginn der Prima pars in *Wien 2129*, fol. 2r; <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

zählen.«) Es folgt im Maskaron unten rechts der Wahlspruch des Paracelsus: »Non fit alterius qui suus esse potest.«⁶² (»Niemand sei eines anderen Knecht, der sein eigener Herr sein kann.«) Von den beiden Zitaten auf fol. 2r verweist das linke durch Quellenzusatz explizit auf Plutarchs *Moralia*: »Ut canes ovium custodes excubias agunt, non sibi timentes, sed ovibus: Ita rex non tam sibi debet timere quam populo.« (»So, wie die Hirtenhunde nicht um sich selbst, sondern um ihre Schafe besorgt sind, so muss ein König nicht so sehr um sich selbst, als um sein Volk besorgt sein.«) Und schließlich heißt es im Maskaron unten rechts: »Sol iucundissimus est iis, qui ipsum possunt intueri: Ita princeps quos, qui amant iusticiam.« (»Die Sonne ist für jene höchst angenehm, die sie anzuschauen vermögen; so auch ein Fürst für jene, welche die Gerechtigkeit lieben.«) Beide Zitate sind auch in einer einschlägigen Blütenlese des Erasmus von Rotterdam nachgewiesen, wo sie wohl nicht zufällig direkt übereinanderstehen.⁶³ Unser Chorbuch sollte demnach keinesfalls als Frucht eines ausschließlichen Bibli-zismus begriffen werden, wie bereits die weiter oben erwähnte Präsenz der Philosophen Demokrit und Heraklit unter den Sinnbildern der Tertia pars verrät.

Autorschaft zwischen Kollaborativ und Ein-Mann-Betrieb

Wer zeichnet insgesamt für *Wien 2129* verantwortlich? Haben wir es mit einer Form der »collaborative authorship«⁶⁴ zu tun, die man wiederum auffächern

62 Vgl. das Paracelsus-Profilbildnis des Monogrammistens »AH« von 1538, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Digitalisat: graphikportal.org/document/gpo00288949 <16.06.2020>

63 Vgl. Erasmus von Rotterdam, *Parabolae sive Similia*, hrsg. von Jean-Claude Margolin, in: *Opera Omnia Desiderii Erasmi*, 1,5, Amsterdam 1975, S. 122.

64 Huub van der Linden, »The Collaborative Authorship of Pictorial Invention in Seventeenth-Century Italy: Artist, Adviser, and Patron at Palazzo Carignano«, in: *The Artist as Reader: On*

könnte in eine eher hierarchische Spielart oder das Mit- und Nebeneinander gleichberechtigter Akteure? Der heutige Betrachterhorizont mag einem angemessenen Verständnis eher im Wege stehen, als dass er selbiges befördern würde: Wer in der Bibel nicht länger sattelfest ist, humanistische Autoren allenfalls aus zweiter Hand kennt und sich den Weg durch die zeitgenössische Druckgraphik erst mühsam bahnen muss, der wird unweigerlich dazu tendieren, den *Concetto* auf mehrere Schultern zu verteilen – zumal ja im Münchner Kontext tatsächlich über viele Jahre im Team gearbeitet wurde, um die bibliophilen Großprojekte Albrechts V. zu realisieren. Womöglich führt das Naheliegende im konkreten Fall aber auch nur auf eine falsche Fährte und liegen die Dinge bei einem »Ein-Werk-Buch« von lediglich fünfzehn Blättern Umfang (siehe **Anmerkung 5**) und einem Mehrfachtalent wie Richard ganz anders. Vielleicht genügte bereits eine kursorische Anschauung des viel umfangreicheren, künstlerisch ambitionierteren und nicht zuletzt im materiellen Aufwand so immens kostbareren Rore-Kodex Mus.ms. B, ganz zu schweigen von dem zum Zeitpunkt der Münchner Jahrhunderthochzeit in Vollendung begriffenen Bußsalmenwerk Mus.ms. A, um produktive Stimuli zu setzen, die Richard dann freilich als »Einzeltäter« agieren ließen – mit einer auch heute noch imponierenden Fähigkeit, die unterschiedlichsten Dinge zu kopieren, zu kompilieren und zu einem neuen Ganzen zu amalgamieren. Und sollten die Kunstammerpreziosen »A« und »B« dem Kapellsänger dann doch nicht zugänglich gewesen sein, jenes ältere Ottheinrich-Chorbuch Mus.ms. C mit seinem handlichen Layout sowie distinkten inhaltlichen Schwerpunkten war es sehr wohl (bzw. höchstwahrscheinlich). Mit Handreichungen wie den zur Entstehungszeit populären Figurenbänden, gepaart mit einer für den heutigen Leser nicht länger selbstverständlichen Bibelfestigkeit sowie einigen anno 1568 geläufigen humanistischen Extras waren die besten Voraussetzungen für einen immer noch beeindruckenden *Concetto* und seine zeichnerische Realisierung im Ein-Mann-Betrieb gegeben. Unser »Kollaborativ« würde demnach auf den Textdichter Stopius, den Komponisten Lasso sowie Richard als kalligraphisch versierten Schreiber und Zeichner zusammenschumpfen. (Ob ersterer während der Jahrhunderthochzeit bzw. im Nachgang hierzu überhaupt am Münchner Hof präsent war, ist nicht bekannt; in Hinblick auf die Genese der Wiener Handschrift dürfte er freilich keine Rolle gespielt haben, sonst wäre das sicher vermerkt worden.)

Education and Non-Education of Early Modern Artists, hrsg. von Heiko Damm, Michael Thimann und Claus Zittel, Leiden 2013 (Intersections: Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture, 27), S. 327–365.

Richard von Genua gewinnt in dem Maße an konzeptioneller Statur, wie wir uns von dem Phantom eines externen (klerikalen) Beraters verabschieden. Sein Chorbuch reiht sich ein in eine beachtliche Zahl künstlerischer, literarischer wie publizistischer Hervorbringungen im Nachgang zur Münchner Jahrhunderthochzeit. Ein Gutteil seiner Illustrationen alttestamentarischer Figuren und Begebenheiten respektiert zwar einen veritablen Kanon der standesgemäßen Selbstdarstellung und Selbstdeutung des Adels, kann deshalb aber, auch ohne expliziten Auftrag, Teil einer ganz anders gelagerten, ›bottom up‹ verfahrenen Profilierungsstrategie gewesen sein, die ein allzu einfaches Verständnis ›top down‹ gesteuerter fürstlicher Repräsentation konterkariert. Nicht zuletzt dank des zu Beginn durch Harriet Rudolph eröffneten Verständnishorizonts für akteursseitig gesetzte Initiativen⁶⁵ ergeben sich neue Perspektiven auch für eine mögliche Funktionsbestimmung des Chorbuchs, wie sie in der Abschlussdiskussion plausibel gemacht werden konnte. Haben wir es womöglich mit einem Geschenk an den Erbprinzen und seine Frau aus dem Kreis der Hofkapelle zu tun, das – als Freundschaftsgabe – auf eine pompöse Widmung ebenso wie auf offizielle Porträts und aufwändigen Wappenschmuck verzichten konnte?⁶⁶ Immerhin stand Lasso mit Wilhelm auf vertrautem Fuße, wie ihre freizügigen Briefe verraten, ja widmete sogar den Druck seiner anzüglichen, mit Commedia all'improvviso-Elementen durchsetzten Moresken von 1581 noch dem Prinzen,⁶⁷ bevor im Zuge der 1579 erfolgten förmlichen Thronbesteigung die beiderseitige Beziehung zwischen väterlichem Mentor und jugendlichem Freund – ersterer zum Zeitpunkt der Hochzeit 38-jährig, letzterer achtzehn Jahre jung – entsprechend dem hierarchischen Gefälle dann doch unweigerlich abkühlte. Auch die eine oder andere inschriftlich zitierte Lebensweisheit könnte in diese Richtung deuten – sei es gleich im allerersten (!) Maskaron zu Beginn der *Prima pars* die Ovids *Tristia* I,9,5 entnommene, ins Positive gekehrte Hoffnung auf Freundschaft in glücklichen Tagen (siehe S. 44, Abbildung 6a), sei es am Ende der

65 Die Herstellung einer Musikhandschrift aus Eigeninteresse des Schreibers hat als ›Extremfall‹ zu gelten, siehe Andrea Lindmayr-Brandl, »Die Produktion von musikalischen Quellen«, in: *Schrift und Klang in der Musik der Renaissance*, hrsg. von ders., Laaber 2014 (Handbuch der Musik der Renaissance, 3), S. 89–122: S. 90.

66 *Wien 2129* könnte sich demnach in eine speziell für den Münchner Hof wichtige Tradition von Geschenkchorbüchern einreihen (zu Beispielen aus der ersten Jahrhunderthälfte vgl. F. Kördle, Ein musikalisches Geschenk, wie *Anm.* 37, S. 316–322), wenngleich mit deutlichen Anomalien: kein Präsent von Herrscher zu Herrscher, ungewöhnlich aber auch in Bezug auf das Repertoire: keine polyphonen Messvertonungen, wie sonst üblich, sondern eine weltliche, erst durch die beigelegten Illustrationen gleichsam sakralisierte Hochzeitsmotette.

67 Donna G. Cardamone, »Unmasking Salacious Subtexts in Lasso's Neapolitan Songs«, in: *Eroticism in Early Modern Music*, hrsg. von Bonnie Blackburn und Laurie Stras, London 2015, S. 59–82.

Secunda pars das Verständnis eines treuen Freundes als »starker Schutz« und zugleich »großer Schatz« gemäß Jesus Sirach.⁶⁸

Im Lichte der hier skizzierten Funktionsbestimmung bleibt vorerst freilich rätselhaft, warum jene beiden Wappenfelder auf fol. 2r, die sich für die Braut bzw. deren Eltern geradezu angeboten hätten, leer geblieben sind (siehe S. 45, Abbildungen 7a/b).⁶⁹ Womöglich tappen wir damit aber auch nur in eine Art »Repräsentationsfalle«, sofern man die über heraldische Beigaben verhandelte Kommunikation einseitig auf den Fürsten bezieht. Könnten sie nicht auch auf den sozialen Ort der hier involvierten Künstler, quasi ihr Dienstverhältnis, anspielen? Im Verein mit dem österreichischen Bindenschild lässt sich das im Bas-de-page auf fol. Iv anzutreffende wittelsbachische Wappen problemlos auf den in Diensten Albrechts V. und seiner Gemahlin Anna von Österreich stehenden, daselbst am oberen Seitenrand benannten Orlando di Lasso (S. 22, Abb. 2a) beziehen. Per analogiam hätte man die Leerstellen auf dem gegenüberliegenden fol. 2r als Indiz für eine zum Zeitpunkt der Anfertigung des Chorbuchs unklare professionelle Situation des eben dort benannten Richard von Genua (S. 22, Abb. 2b) zu bewerten. Und in der Tat: Mit der Begründung einer eigenen Hofhaltung auf Burg Trausnitz, der künftigen Landshuter Residenz des Erbprinzen, mitsamt neu einzurichtender Kapelle und neu zu schaffender Kapellmeisterstelle – hierauf machte Nicole Schwindt aufmerksam –, eröffnet sich ein taugliches institutionengeschichtliches Szenario, in dem sich, bei akteursseitiger Stoßrichtung, unser Chorbuch perfekt verorten lässt: Sollte Richard es in Hinblick auf diesen Posten angefertigt haben, als Ausweis seiner Mehrfachbegabung, dann wäre er klug beraten gewesen, die den erhofften Status markierenden Wappenfelder so lange frei zu halten, bis sich die Dinge auch tatsächlich zu seinen Gunsten entschieden hätten. Doch nicht Richard von Genua, sondern Ivo de Vento sollte in Landshut zum Zuge kommen, wenngleich nur kurzfristig; damit hätte sich wohl nicht allein die professionelle Karriereplanung des ersteren zerschlagen, sondern vermutlich auch die Verwendbarkeit unserer Handschrift. Zu welchem Zeitpunkt und auf welchen provenienzgeschichtlichen Pfaden sie vom Wittelsbacher Hof nach Wien

68 Vgl. *Wien 2129*, fol. 8v (»Amicus fidelis protectio fortis: qui autem invenit illum invenit thesaurum«, Sir 6,14; »Ein treuer Freund ist ein starker Schirm: wer ihn gefunden hat, der hat einen Schatz gefunden«).

69 Ähnliches geschieht zu Beginn der Secunda pars, wo von den zwei auf fol. 9v unterhalb der Hauptmedaillons vorgesehenen Feldern nur jenes in der linken Bordüre das wittelsbachische Wappen trägt, sein Pendant rechts hingegen leer bleibt. Doch nicht nur derartige Leerstellen verblüffen, sondern erst recht die Unauffälligkeit, mit der diese heraldischen Einschreibungen vorgenommen werden.

gelangte, ist leider nicht bekannt; eine Verbindung mit den 1656 von Kaiser Ferdinand III. für die Hofbibliothek erworbenen Fuggerschen Musikalien⁷⁰ erscheint jedenfalls unwahrscheinlich.

* * *

Es ist den Herausgebern eine angenehme Pflicht, der Fritz Thyssen Stiftung für die großzügige finanzielle Unterstützung des Kolloquiums zu danken. Der Direktor der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, HR Dr. Thomas Leibnitz, ermöglichte eine Arbeitssitzung am Original, wofür ihm ebenso gedankt sei wie dem Bürgermeister der Stadt Wien, vertreten durch die Magistratsdirektion Präsidialabteilung sowie das Kulturamt der Stadt, für die Ko-Finanzierung eines Empfangs. Vor allem aber sei den Referentinnen und Referenten herzlich dafür gedankt, dass sie der Einladung nach Wien gefolgt sind und sich aus freien Stücken und – mit Mut zur Lücke – auf die »Autopsie eines Gesamtkunstwerks« eingelassen haben.

⁷⁰ Hierzu Leopold Nowak, »Die Musikhandschriften aus Fuggerschem Besitz in der Österreichischen Nationalbibliothek«, in: *Die Österreichische Nationalbibliothek: Festschrift zum 25jährigen Dienstjubiläum des Generaldirektors Josef Bick*, hrsg. von Josef Stummvoll, Wien 1948, S. 505–515.

Die Münchner Fürstenhochzeit von 1568 Politische Rahmenbedingungen und Multimedialität eines ›Jahrhundertereignisses‹

Am 22. Februar 1568 heirateten in der bayerischen Residenz in München Wilhelm V. von Bayern und Renata von Lothringen. In dieser bayerisch-lothringischen Fürstenhochzeit kulminierte nicht nur die höfische Festkultur im Heiligen Römischen Reich des 16. Jahrhunderts, sondern auch die Medialisierung solcher Ereignisse, die in diesem Kontext bis dato nicht einmal ansatzweise erreichte Ausmaße annahm. Die Hochzeit wurde in ihrer Gesamtheit, aber auch mit Blick auf einzelne Festelemente in den Medien der Erinnerungskultur erneut aufgeführt. Mit Blick auf die beträchtliche Varianz und Anzahl an Festelementen, das überbordende Dekor von Festorten wie Festteilnehmern sowie den hohen finanziellen und personellen Aufwand bildete dieses Ereignis für die nächsten Dekaden einen Maßstab, an dem sich andere Fürstenhochzeiten im Reich messen lassen mussten.¹

Die ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zunehmend publizierten Festbeschreibungen erhöhten die soziale, geographische und zeitliche Reichweite und damit Öffentlichkeit und Evidenz solcher Ereignisse entscheidend.² Sie

1 Eberhard Straub, *Repraesentatio Maiestatis oder churbayerische Freudenfeste: Die höfischen Feste in der Münchner Residenz vom 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, München 1969 (Miscellanea Bavarica Monacensia, 14; Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München, 31), S. 159.

2 Zur Textgattung der Festbeschreibung Helen Watanabe-O’Kelly, »The Early Modern Festival Book: Function and Form«, in: *Europa Triumphans: Court and Civic Festivals in Early Modern Europe*, hrsg. von J. R. Mulryne, Helen Watanabe-O’Kelly und Margaret Shewring, Bd. 1, Aldershot 2004 (Publications of the Modern Humanities Research Association, 15), S. 3–17; Thomas Rahn, *Festbeschreibung: Funktion und Topik einer Textsorte am Beispiel der Beschreibung höfischer Hochzeiten (1568–1794)*, Berlin 2006 (Frühe Neuzeit, 108), S. 119. Diese Arbeit ist von englischsprachigen Studien zur bayerischen Hofkultur sowie zu dynastischen Hochzeiten in der Frühen Neuzeit und ihrer Medialisierung häufig nicht rezipiert worden. So auch von Astrid Pajur, *Spectacular Marriages: Early Modern Festival Books and the 1568 Wedding of Wilhelm V of Bavaria and Renata of Lorraine*, Diss. University of Edinburgh 2012. Diese Arbeit bringt überhaupt kaum Neues und enthält zahlreiche Fehler bzw. Ungenauigkeiten. Vgl. im Folgenden

zielten darauf, das komplexe und im realen Vollzug oft unübersichtliche Festgeschehen in der Wahrnehmung der Rezipienten zu vereindeutigen, zeremonielle und rituelle Elemente zu standardisieren, mögliche Störungen der geplanten Abläufe zu negieren sowie Hintergrundinformationen zu liefern, welche die intendierten Botschaften der Aufführungen zusätzlich untermauern sollten. Festberichte können deshalb als eigene Formen der Sinnstiftung begriffen werden: Sie beschreiben das höfische Fest als Verkörperung eines grundsätzlichen Konsenses zwischen Herrschenden und Beherrschten, mochten die politischen Verhältnisse aktuell auch noch so konfliktreich sein. Sie huldigen der Person des Fürsten als genialem Festveranstalter, der im Fest als Patron der Künste, Herrscher der Tugenden und Bewahrer des Friedens erscheint und keinerlei finanziellen Aufwand und organisatorische Mühen scheut, hochrangige Gäste und seine eigenen Untertanen mit seiner unendlichen Freigiebigkeit zu beglücken.

Nach Helen Watanabe-O’Kelly sind gedruckte Festberichte als »not so much a report of the festival but simply another aspect of it« zu verstehen.³ Schließlich unterschieden sich die Aufführungsbedingungen eines sich entwickelnden Systems der Druckmedien in vielerlei Hinsicht fundamental von den Aufführungsbedingungen, welche für die Ereignisse selbst gegolten hatten.⁴ Thomas Rahn sprach von der »Fortsetzung des Festes mit anderen Mitteln«,⁵ und zwar mit solchen, welche die – mit Blick auf seine primären Funktionen – defizitären Dimensionen des höfischen Festes zu kompensieren versuchten: den flüchtigen, fragilen Charakter der im Fest vollzogenen Zeremonien und Spektakel, die mangelnde Lesbarkeit der in ihnen zur Schau gestellten sozialen Ordnungen, den Gegensatz zwischen präzise im Voraus geplanten zeremoniellen Formen und überbordender Sinnlichkeit im Vollzug, welche immer auch die Gefahr eines Kontrollverlustes und der Störung des Festes barg, oder den Gegensatz zwischen einer imaginierten

schon Harriet Rudolph, *Das Reich als Ereignis. Formen und Funktionen der Herrschaftsinszenierung bei Kaiserinzügen (1558–1618)*, Köln 2011 (Norm und Struktur, 38), S. 422–426.

- 3 Helen Watanabe-O’Kelly, »Festival Books in Europe from Renaissance to Rococo«, in: *The Seventeenth Century* 3 (1988), S. 181–201: S. 197; synthetisierend auch dies., »True and Historical Descriptions? European Festivals and the Printed Record«, in: *The Dynastic Centre and the Provinces. Agents and Interactions*, hrsg. von Jeroen Duindam und Sabine Dabringhaus, Leiden 2014 (Rulers & Elites, 5), S. 150–159.
- 4 Vgl. dazu ausführlich und mit weiterführender Literatur H. Rudolph, *Das Reich* (wie *Anm. 2*), S. 333–336. Für den Bereich der Musik vgl. Edmund A. Bowles, »Music in Court Festivals of State: Festival Books as Sources for Performance Practices«, in: *Early Music* 28 (2000), S. 421–443.
- 5 Thomas Rahn, »Fortsetzung des Festes mit anderen Mitteln. Gattungsbeobachtungen zu hessischen Hochzeitsberichten«, in: *Frühneuzeitliche Hofkultur in Hessen und Thüringen*, hrsg. von Jörg Jochen Berns und Detlev Ignasiak, Erlangen 1993 (Jenaer Studien, 1), S. 233–248.

communitas aller Festteilnehmer und der zur Stabilisierung der bestehenden Herrschaftsordnung unabdingbaren Elevation seiner Hauptprotagonisten.

Warum aber war es gerade diese Hochzeit, bei der ein derartig hoher Aufwand getrieben wurde und die von Zeitgenossen wie Nachwelt als ein Höhepunkt der Festkultur der Renaissance im Reich begriffen wurde? Schließlich fand sie am Hofe eines Fürsten statt, der noch nicht einmal eine Kurwürde besaß und dessen Residenz mit den führenden kulturellen Zentren Europas in dieser Phase kaum konkurrieren konnte. Aus welchen Festelementen setzte sich das knapp zwei Wochen dauernde Fest zusammen und wie lässt sich das Ereignis in seiner Gesamtheit charakterisieren? Welche Funktionen übernahmen die unterschiedlichen Medien der Erinnerungskultur und wie ließe sich das ins Zentrum dieses Bandes gestellte Chorbuch Mus.Hs. 2129 der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (im Folgenden *Wien 2129*) im Konzert dieser Medien verorten? Können wir mit Blick auf die Festkultur der Münchner Hochzeit von 1568 tatsächlich von einer »konzeptionelle[n] Wende« im Sinne einer »Internationalisierung, Mythologisierung und Variation der Spielformen und des medialen Spektrums«⁶ sprechen, wie dies Thomas Rahn vorgeschlagen hat? Setzte die Hochzeit auch im Hinblick auf die Formen ihrer Medialisierung Maßstäbe für die höfische Festkultur im Reich oder blieb sie in dieser Hinsicht vielleicht doch singulär?

Das Herzogtum Bayern im Reich und die politische Bedeutung der Hochzeit

Neben Kursachsen zählte Bayern in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu den machtpolitisch bedeutendsten Territorien im Heiligen Römischen Reich.⁷ Grundlage dieser Stellung waren einerseits die Größe und im Vergleich zu anderen Reichsterritorien weitgehende Geschlossenheit des bayerischen Territoriums, andererseits aber auch die engen Verbindungen zwischen den bayerischen Wittelsbachern und den österreichischen Habsburgern, welche durch die benachbarte Lage und die gemeinsame katholische Konfession gefördert wurden. Dynastisch über seine Ehe mit Anna von Österreich eng mit dem Kaiserhaus verbunden,

6 Th. Rahn, Festbeschreibung (wie *Anm. 2*), S. 119.

7 Vgl. zum Folgenden allgemein schon Sigmund von Riezler, *Geschichte Baierns*, Bd. 4: *1508 bis 1597*, Gotha 1899; Dietmar Heil, *Die Reichspolitik Bayerns unter der Regierung Herzog Albrechts V. (1550–1579)*, Göttingen 1998 (Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 61); Walter Ziegler, »Bayern«, in: *Die Territorien des Reichs im Zeitalter der Reformation und Konfessionalisierung. Land und Konfession 1500–1600*, I: *Der Südosten*, hrsg. von Walter Ziegler und Anton Schindling, Münster ²1989 (Katholisches Leben und Kirchenreform im Zeitalter der Glaubensspaltung, 49), S. 56–71; Andreas Kraus, *Geschichte Bayerns. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 3. erw. Aufl., München 2004, S. 211–226.

pfliegte Herzog Albrecht V. von Bayern besonders gute Beziehungen zu seinem Schwager Kaiser Maximilian II., aber auch zu dessen Brüdern Erzherzog Ferdinand von Tirol und Erzherzog Karl von Innerösterreich.

Aus ihrer machtpolitischen Stellung im Reich, aber auch aus der historischen Rolle der eigenen Dynastie – schließlich hatten die Wittelsbacher schon Kaiser gestellt – leiteten die bayerischen Herzöge einen Anspruch auf die Kurwürde ab, der als Rahmenbedingung ihres politischen Agierens im 16. Jahrhundert immer mitgedacht werden muss. So hatte schon Wilhelm IV. von Bayern für seine Unterstützung Kaiser Karls V. im Schmalkaldischen Krieg 1546/47 eine Kurwürde ins Spiel gebracht, im Gegensatz zu seinem Urenkel Maximilian I., dem dies im Ergebnis einer strukturell ähnlichen Situation 1623 gelingen sollte, erfolglos. Das bayerische Selbstverständnis als rangmäßig hinter dem eigenen Anspruch zurückgebliebene Dynastie spiegelte sich im demonstrativen Glanz der Fürstenhochzeit von 1568. Aus der Aufspaltung der Dynastie der Wittelsbacher im 14. Jahrhundert resultierte zudem eine reichspolitische Konkurrenz zwischen den die Kurwürde besitzenden pfälzischen Wittelsbachern und den bayerischen Wittelsbachern, die sich als eigentliche Stammhalter der Dynastie betrachteten und diesen Anspruch auch 1568 demonstrativ zum Ausdruck brachten.⁸

Nach der reichsrechtlichen Anerkennung des Luthertums im Augsburger Religionsfrieden gehörte Bayern mit den österreichischen Erbländern und den geistlichen Staaten zu den verbliebenen katholischen Territorien im Reich, wobei sein Herrschaftsgebiet die Grenze zu protestantischen Reichsterritorien bildete, was in der Folge einen besonderen Eifer Wilhelms V. und Maximilians I. von Bayern im Zuge der Gegenreformation entfachte.⁹ Schon unter Albrecht V. lassen sich derartige Bemühungen feststellen: 1559 gründete er in München ein Jesuitenkolleg, auch die Universität Ingolstadt wurde in seiner Regierungszeit durch die Jesuiten übernommen.¹⁰ Als die bayerischen Stände auf dem Landtag

8 Vgl. dazu Andrew L. Thomas, *A House Divided. Wittelsbach Confessional Court Cultures in the Holy Roman Empire, c. 1550–1650*, Leiden 2010 (Studies in Medieval and Reformation Traditions, 150), S. 10.

9 Dazu ausführlich Dieter Albrecht, »Das konfessionelle Zeitalter. Zweiter Teil: Die Herzöge Wilhelm V. und Maximilian I.«, in: *Handbuch der bayerischen Geschichte*, Bd. 2: *Das Alte Bayern. Der Territorialstaat vom Ausgang des 12. Jahrhunderts bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, begr. von Max Spindler, hrsg. von Andreas Kraus, München 21989, S. 393–457; Klaus Unterburger, »München als ›bayerisches Rom‹? Die Kirchenpolitik der bayerischen Herrscher im Zeitalter von Reformation und Gegenreformation«, in: *Bayern und Italien. Kontinuität und Wandel ihrer traditionellen Bindungen*, hrsg. von Hans-Michael Körner und Florian Schuller, Lindenberg 2010, S. 154–173.

10 Heinrich Lutz und Walter Ziegler, »Das konfessionelle Zeitalter. Erster Teil: Die Herzöge Wilhelm IV. und Albrecht V.«, in: *Handbuch der bayerischen Geschichte*, ebda., S. 337–372; Alois Schmid, »Zur Konfessionspolitik Herzog Albrechts V. von Bayern«, in: *Forschungen zur*

in Ingolstadt 1563 die Freigabe des Augsburger Bekenntnisses forderten und die in Bayern gelegene, reichsunmittelbare Grafschaft Ortenburg offiziell die Reformation einführte, machte Albrecht V. den angeblichen »Verschwörern« den Prozess.¹¹ Nach einer Phase des Abwartens im Vertrauen auf ein allgemeines Konzil zur Lösung der konfessionellen Differenzen nahm der bayerische Herzog den Protestantismus in seinem Territorium inzwischen als genuin herrschaftsbedrohend wahr. Deshalb intensivierte er im Vorfeld der Hochzeit nicht nur die Ausweisung von Protestanten und forderte die Entsendung weiterer Jesuiten nach München, sondern er zog nun nur noch katholische Ehegatten für seine Kinder in Betracht.¹²

Mit der zunehmenden Ausbildung konfessionell getrennter Heiratskreise war jedoch die Auswahl von Bräuten, die für den erstgeborenen Sohn Wilhelm infrage kamen, ausgesprochen begrenzt. Eine dynastische Verbindung mit dem Kaiserhaus war nicht möglich, da Maximilian II. für seine erstgeborene Tochter Anna eine deutlich bessere Partie im Blick hatte: 1570 heiratete sie – nach anderen gescheiterten Heiratsprojekten – König Philipp II. von Spanien. Auf der während des Speyrer Reichstages am 22. Oktober 1570 *per procuratorem* vollzogenen Doppelheirat vermählte sich zudem ihre fünf Jahre jüngere Schwester Elisabeth mit König Karl IX. von Frankreich.¹³ Nachdem mit den katholischen Königshäusern und Großmächten Spanien und Frankreich die in konfessionell-machtpolitischer Hinsicht wichtigsten Parteien für den Kaiserhof abgedeckt worden waren, hätte Wilhelm V. sicher eine weitere Kaisertochter bekommen können, die es aber trotz der sechzehn Kinder des Kaiserpaares nicht gab. Nicht einmal die italienischen Fürstenhöfe hatten geeignete Kandidatinnen zu bieten.

Es war schließlich Kaiser Maximilian II., der seinem Schwager eine lothringische Prinzessin vorschlug: die drei Jahre ältere Dorothea von Lothringen, Schwester des amtierenden Herzogs Karl III. von Lothringen, der mit Claude de France, Tochter Katharina de' Medicis und Heinrichs II. von Frankreich,

bayerischen Geschichte. Festschrift für Wilhelm Völkert zum 65. Geburtstag, hrsg. von Dieter Albrecht und Dirk Götschmann, Frankfurt am Main 1993, S. 99–114.

11 Vgl. dazu Leonhard Theobald, »Die sog. bayerische Adelsverschwörung von 1563«, in: *Beiträge zur bayerischen Kirchengeschichte* 20 (1914), S. 28–73; Christian Wieland, »Die bayerische Adelsverschwörung von 1563. Ereignis und Selbstdeutungen«, in: *zeitenblicke* 4 (2005), Nr. 2; zeitenblicke.de/2005/2/Wieland/index_html <30.03.2020>.

12 S. von Riezler, *Geschichte Baierns* (wie *Anm. 7*), S. 543.

13 Auch hier kam es zu interhöfischer Konkurrenz, denn fast zeitgleich wurde die kurpfälzisch-kursächsische Fürstenhochzeit zwischen Johann Casimir von Pfalz-Simmern und Elisabeth von Sachsen in Heidelberg gefeiert, die von katholischer Seite als »Gegenreichstag« empfunden wurde und die der Kaiser mit seinen Feierlichkeiten in Speyer vergeblich zu übertreffen versuchte; siehe H. Rudolph, *Das Reich* (wie *Anm. 2*), S. 187.

verheiratet war.¹⁴ Bezeichnenderweise hatte der Kaiser für seinen Neffen die zweitgeborene Tochter im Blick, die auch noch körperlich beeinträchtigt war. Für die erstgeborene Renata sah er zunächst eine bessere Verwendung vor, genau wie deren Mutter Christine von Dänemark, die hoffte, durch die Einheirat ihrer Tochter in ein Königshaus ihre eigenen Ansprüche auf die dänische Krone zu stützen. Als Tochter Christians II. von Dänemark, der durch den späteren König Friedrich I. 1522 abgesetzt worden war, hatte die katholische Christine nicht nur einen rangmäßigen Abstieg hinnehmen müssen, sondern Dänemark war in der Folge auch noch protestantisch geworden.

Trotz des lothringischen Angebotes, die Mitgift um die erhebliche Summe von 100.000 Kronen zu vermehren, zog Albrecht V. jedoch ausschließlich die erstgeborene Renata in Erwägung. Dabei ging es dem bayerischen Herzog sowohl um das Prestige der eigenen Dynastie als auch um die Vermeidung von Krankheiten, denn die Behinderung der zweitgeborenen Tochter war erblich bedingt. Da der Bruder der Braut, Karl III. von Lothringen, bereits einen Erben gezeugt hatte, war außer einer im Hinblick auf Stand und Konfession angemessenen Partie und einer hohen Mitgift durch diese Heirat nicht viel zu gewinnen. Nicht nur deshalb vermied es Albrecht V. peinlichst, allzu interessiert zu erscheinen.¹⁵ Dennoch einigten sich beide Seiten schließlich und unterzeichneten am 3. Juni 1567 in Wien den im Namen von Kaiser Maximilian II. ausgestellten Heiratsvertrag.

Die Verlobung des Paares wurde am 18. September 1567 im lothringischen Blâmont vollzogen. Ursprünglich war ein Ort in geringerer Entfernung zu München geplant gewesen, was aber durch die Krankheit der Brautmutter nicht umgesetzt werden konnte. Wilhelm V. wurde von seiner Mutter Anna begleitet, was zeigt, dass schon hier ein hoher Aufwand getrieben wurde, schließlich hätte sich die Verlobung auch per procuratorem vollziehen lassen. Mit Blick auf den ostentativen Aufwand sowie bestimmte Elemente der Festkultur setzte die Verlobungsfeier in Blâmont offenbar Maßstäbe für die Hochzeit in München.¹⁶ Sowohl Wilhelm V. als auch Anna von Bayern hatten sich von dem demonstrativ

14 Zur Anbahnung der Hochzeit und den damit verbundenen politischen Überlegungen vgl. im Folgenden Berndt Philipp Baader, *Der bayerische Renaissancehof Herzog Wilhelms V. (1568–1579). Ein Beitrag zur bayerischen und deutschen Kulturgeschichte des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1943 (Sammlung Heitz, 5.3), S. 27–41.

15 D. Heil, *Die Reichspolitik* (wie *Anm. 7*), S. 384f.

16 Karl Vocelka, *Habsburgische Hochzeiten 1550–1600. Kulturgeschichtliche Studien zum manieristischen Repräsentationsfest*, Wien 1976 (Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs, 65), S. 56.

zur Schau gestellten Reichtum und der verfeinerten Hofkultur der Lothringer beeindruckt gezeigt.

Da der Kaiser auf eine baldige Hochzeit drängte, ging Albrecht V. schon wenig später daran, Gesandtschaften an bedeutende Höfe zu senden, um die Fürstengesellschaft Europas zur Hochzeit zu laden, und zwar unabhängig von der konfessionellen Zugehörigkeit.¹⁷ Denn die Heirat des Thronfolgers war eine hervorragende Gelegenheit, vor einer europäischen Hoföffentlichkeit den machtpolitischen, aber auch kulturellen Führungsanspruch des eigenen Hauses ostentativ anzumelden. Nicht eingeladen wurde der König von Frankreich, weil Christina von Dänemark darum gebeten hatte und zudem ein Präzedenzstreit mit Spanien drohte.¹⁸ Den italienischen Höfen zeigte Albrecht V. die Hochzeit lediglich an, da er wohl fürchtete, deren hohe Erwartungen an die höfische Festkultur nicht erfüllen zu können.¹⁹ Der bayerische Minderwertigkeitskomplex war nicht ganz unberechtigt, denn in der Tat sollte das Münchner Ereignis an vergleichbare Ereignisse in Florenz nicht heranreichen. Außerdem drohten auch hier unerquickliche Präzedenzstreitigkeiten zwischen Ferrara und Florenz, die sich am besten dadurch umgehen ließen, dass man beide Seiten gar nicht erst einlud.

Der bayerische Hof und die Münchner Hochzeit von 1568

Dem hohen politischen Anspruch Bayerns entsprach der repräsentative Führungsanspruch des bayerischen Hofes, dessen Größe in personeller Hinsicht im Reich in den 1560er Jahren nur hinter dem des Kaisers und des Kurfürsten von Sachsen zurückstand.²⁰ Die Hochzeit eines Thronfolgers verkörperte in der Regel das bedeutsamste Festereignis, das überhaupt an einem Herzogshof stattfinden konnte. Schließlich sollte auf diese Weise der legitime Fortbestand der Dynastie gesichert und gleichzeitig auch öffentlich dargestellt werden. Aus diesem Anlass wurde der Münchner Hof als *curia ordinaria* im Rahmen des Hochzeitsfestes zu einer *curia extraordinaria* erweitert, indem zusätzliches Personal verpflichtet wurde, darunter Massimo Troiano als Altist für die Hofkapelle, die anlässlich

17 B. Baader, Der bayerische Renaissancehof (wie Anm. 14), S. 36f.

18 Ebda., S. 38.

19 K. Vocelka, Habsburgische Hochzeiten (wie Anm. 16), S. 61.

20 Vgl. dazu Rainer Babel, »The Courts of the Wittelsbachs c. 1500–1750«, in: *The Princely Courts of Europe: Ritual, Politics and Culture Under the Ancien Régime 1500–1750*, hrsg. von John Adamson, London 1999, S. 189–211: S. 190; A. Thomas, A House Divided (wie Anm. 8), jedoch mit Schwerpunkt auf der Phase nach Albrecht V., die generell stärker im Fokus der neueren Forschung zum bayerischen Hof steht, der besonders als Ort von Kunstpatronage und gegenreformatorischen Maßnahmen untersucht wurde.

der Hochzeit ebenfalls aufgestockt wurde.²¹ Dazu bestellte Albrecht V. den gesamten bayerischen Hofadel nach München, und zwar mit genauen Vorgaben, mit welcher Ausstattung man bei Hofe zu erscheinen hatte.

Hochzeiten gehören mit Blick auf die drei Festkreise der frühneuzeitlichen Gesellschaft zu den Festen im Lebenslauf.²² Darüber hinaus handelt es sich um ein Schwellenritual, das sich selbst wiederum aus mehreren Schwellenritualen zusammensetzte: dem feierlichen Einzug der Braut in die Residenzstadt, der Trauung in der Frauenkirche oder der ersten Hochzeitsnacht, um nur einige zu nennen. Während etwa die Trauungszeremonie durch ihre Bindung an die katholische Hochzeitsliturgie nur geringen Gestaltungsspielraum ließ, war man in der Ausgestaltung anderer, nicht obligatorischer Festelemente erheblich freier.²³ Dabei wurden die gesellschaftlichen Erwartungen, die Albrecht V. von Bayern 1568 zu erfüllen oder besser noch zu übertreffen gedachte, einerseits durch lokale und im kollektiven Gedächtnis noch präsente eigene Traditionen wie die überaus prächtigen bayerischen Hochzeiten von Amberg 1474 (Pfalzgraf Philipp und Margarethe von Bayern-Landshut) und Landshut 1475 (Herzog Georg von Bayern-Landshut und Hedwig von Polen) bestimmt, andererseits aber auch durch vergleichbare, unmittelbar vorausgegangene Fürstenhochzeiten.

1565 hatten Barbara und Johanna von Österreich die Herzöge Alfonso II. d'Este (1533–1597), Herzog von Ferrara, Modena und Reggio, bzw. Francesco I. de' Medici (1541–1587), späterer Großherzog der Toskana, geheiratet.²⁴ Der dabei getriebene Aufwand und der Formenreichtum bildeten für München 1568 einen Maßstab. Dort war man über die Abläufe bestens informiert, schließlich hatte der jüngere Bruder Wilhelms, Ferdinand, seine Eltern bei der Florentiner

21 Zu den Vorbereitungen B. Baader, *Der bayerische Renaissancehof* (wie *Ann.* 14), S. 36f.

22 Zum höfischen Fest mit weiterführender Literatur H. Rudolph, *Das Reich* (wie *Ann.* 2), S. 186f. Neben den Festen im Lebenslauf gab es solche im Jahreszyklus sowie ereignisgebundene Feste, zum Beispiel aus Anlass von Herrschertreffen, Jubiläen oder militärischen Siegen. Dazu Michail A. Bojcov, »Feste und Feiern: Festliche Anlässe und Festformen«, in: *Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Ein dynastisch-topographisches Handbuch*, Bd. 2: *Bilder und Begriffe*, hrsg. von Werner Paravicini, bearb. von Jan Hirschbiegel und Jörg Wettlaufer, Ostfildern 2005 (Residenzenforschung, 15.2), S. 483–495: S. 484.

23 Zur funktionalen Differenz zwischen Zeremonien und Spektakeln vgl. Helen Watanabe-O'Kelly, »Early Modern European Festivals – Politics and Performance, Event and Record«, in: *Court Festivals of the European Renaissance: Art, Politics and Performance*, hrsg. von James Ronald Mulryne und Elizabeth Goldring, Aldershot 2002, S. 15–25: S. 15.

24 Geplant gewesen war eine Doppelhochzeit in Trient, zu der es jedoch aufgrund von Präzedenzstreitigkeiten zwischen Ferrara und Florenz nicht kam; siehe K. Vocelka, *Habsburgische Hochzeiten* (wie *Ann.* 16), S. 13, im Folgenden S. 12–14.

Hochzeit repräsentiert.²⁵ Albrecht V. scheint seinen Sohn sogar beauftragt zu haben, alle Erlebnisse auf dieser Reise ausführlich zu dokumentieren.²⁶ Ein wesentliches Vorbild für die höfische Kultur von katholischen wie protestantischen Reichsfürsten stellte in dieser Phase der Kaiserhof dar, der sich wiederum an der reichen und hochentwickelten Festkultur italienischer Fürstenhöfe orientierte, mit denen man dynastisch eng verbunden war.²⁷

Mit Blick auf die derzeit stark propagierten Ansätze einer »Histoire croisée« (oder »Entangled history«) kann man feststellen, dass die Geschichte europäischer Hofkulturen in der Frühen Neuzeit gar nicht anders denn als eine Verflechtungsgeschichte denkbar ist. Die führenden europäischen Herrscherhöfe waren über sich zwischen ihnen bewegende Menschen, Artefakte, Herrschaftskonzepte und Praktiken eng miteinander verbunden. Wenn wir auf das Personal der Münchner Hochzeit von 1568 schauen, so begegnen in unterschiedlichen Funktionen Flamen, Wallonen, Italiener, Lothringer, Spanier, Franzosen, und Deutsche, die entweder permanent am Münchner Hof wirkten oder für die Hochzeit verpflichtet worden waren.

Den Auftakt der Münchner Feierlichkeiten bildete der feierliche Einzug Erzherzog Ferdinands von Tirol am 15. Februar 1568 in München. Zwei Tage später zog als Vertreter des Papstes Otto Truchsess von Waldburg, Kardinal und Bischof von Augsburg, ein, einen Tag danach Erzherzog Karl von Innerösterreich sowie als Vertreter des Kaisers der Administrator des Hochmeistertums des Deutschen Ordens, Walter von Mergenthal. Maximilian II., der sich mit Verweis auf die Türkenkriege entschuldigt hatte, erschien trotz seiner engen Verwandtschaft zum Bräutigam nicht. Karl III. von Lothringen entschuldigte sein Fernbleiben dagegen mit den Hugenottenkriegen. Das größte Gefolge führten die beiden österreichischen Erzherzöge mit sich: Ferdinand von Tirol

25 Von ferraresischer Seite hatte man erfolglos versucht, Ferdinand auch zum Besuch der Hochzeit in Ferrara zu bewegen. Cosimo de' Medici hatte auch Wilhelm eingeladen, Albrecht V. hatte dies jedoch mit dem Hinweis abgelehnt, dass es ihm unmöglich sei, in derart kurzer Zeit eine angemessene Begleitung für seinen Nachfolger bereitzustellen, die auch deutlich höhere Kosten verursacht hätte. Margaret A. Katritzky, *The Art of Commedia. A Study in the Commedia dell'Arte 1560–1620 with Special Reference to the Visual Records*, New York 2006 (Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft, 100), S. 59, im Folgenden S. 61f.

26 Vgl. dazu Peter Diemer, »Vergnügungsfahrt mit Hindernissen. Erzherzog Ferdinands Reise nach Venedig, Ferrara und Mantua im Frühjahr 1579«, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 66 (1984), S. 249–314: S. 262f.

27 Gleich fünf der vierzehn Geschwister Kaiser Maximilians II., darunter vier Frauen, hatten in die Familien der Gonzaga, Este und Medici eingeheiratet. Nach der konfessionellen Spaltung war es selbst für das in dieser Phase sehr fruchtbare Kaiserhaus nicht einfach, passende Heiratskandidaten zu finden.

und Karl von Innerösterreich mit jeweils rund 750 Pferden, obwohl beide ohne Gemahlin in München erschienen waren.²⁸ Letzterer war noch nicht verheiratet, ersterer dagegen mit der falschen Frau, der nicht standesgemäßen und deshalb bei solchen Ereignissen regelmäßig ausgeschlossenen Philippine Welser. Beide Erzherzöge hatten den Landadel ihrer Territorien, von dem ein erheblicher Teil offen protestantisch war oder zumindest dem Protestantismus zuneigte, zur Begleitung nach München verpflichtet.

Obwohl die gedruckten Festberichte hervorheben, dass sich anlässlich dieser Hochzeit die vornehmsten Fürsten und Herren ganz Deutschlands, Frankreichs und Italiens in München versammelt gehabt hätten,²⁹ waren als regierende Fürsten neben Bayern damit nur die beiden Erzherzöge von Österreich und die (Erz-)Bischöfe von Augsburg und Salzburg präsent. Herzog Christoph von Württemberg, dessen Mutter Sabina eine bayerische Prinzessin gewesen war, hatte seinen erstgeborenen Sohn Eberhard nach München geschickt. Außerdem waren die Gesandten der Könige von Spanien und Polen, des Herzogs von der Toskana, von Kursachen, Kurpfalz, Baden und Jülich-Cleve sowie Vertreter der beiden großen nahegelegenen Reichsstädte Nürnberg und Augsburg anwesend. Persönlich präsent waren damit im Wesentlichen auswärtige Gäste, welche sich dem bayerischen Herzogshaus familiär eng verbunden fühlten. Allerdings hätte die Anwesenheit weiterer Fürsten Albrecht V. vor erhebliche finanzielle und logistische Probleme gestellt.³⁰ Da der Ausbau Münchens zur Residenzstadt erst nach seiner Herrschaftszeit erfolgte, hätte man weitere hochrangige Gäste überhaupt nicht angemessen unterbringen können. Es war sicher kein Zufall, wenn einer der beiden Protagonisten in Troianos *Dialoghi* die Bemerkung seines Gesprächspartners: »Wie man mir gesagt hat, ist München eine schöne, wohlhabende und volkreiche Stadt«,³¹ mit demonstrativem Stillschweigen übergeht. Im Vergleich zu den italienischen Renaissance-Residenzen konnte München um 1568 mit seinem noch gotischen Erscheinungsbild nicht mithalten. Immerhin hatte Albrecht V. mit dem St. Georgssaal in der Neuveste kurz zuvor einen Festsaal errichten lassen, der bei der Hochzeit von 1568 als repräsentativer Bankett-, Ball- und Turniersaal eingesetzt wurde.

Die Hochzeitsfeierlichkeiten begannen offiziell mit dem Einzug der Braut am 21. Februar 1568 in München, am Morgen des folgenden Tages vollzog der Bischof von Augsburg, Otto Truchsess von Waldburg, in der Frauenkirche die

28 H. Wagner, Kurtze doch gegründte beschreibung (siehe S. 9), S. 11 und 20.

29 Die Münchner Fürstenhochzeit (siehe S. 8), S. 123.

30 Mit Ausgaben von 190.000 Gulden erwies sich die Hochzeit ohnehin als ausgesprochen kostspieliges Ereignis; siehe S. von Riezler, Geschichte Baierns (wie Anm. 7), S. 581.

31 Die Münchner Fürstenhochzeit (siehe S. 8), S. 59.

Trauung. Während der gesamten katholischen Zeremonien waren die Lutheraner unter den Hochzeitsgästen, darunter der wenig später verstorbene Kronprinz von Württemberg, Eberhard, in der Frauenkirche anwesend. Denn diese Hochzeit war kein Ort für eine demonstrative konfessionelle Selbstverortung: Während des Festes ruhte der konfessionelle Konflikt, auch wenn Albrecht V. hinter den Kulissen die Gegenreformation in seinem Territorium mit erhöhtem Eifer vorantrieb. Während der Münchner Feierlichkeiten, die bis in die zweite Märzwoche 1568 andauerten, wurde im Grunde das gesamte zeitgenössisch verfügbare Vokabular der höfischen Festkultur durchdekliniert.³² Aufgrund der Fastnachtszeit fanden sehr viele Veranstaltungen in Maskerade statt.

Dabei gab es Festelemente, die eine über den Hof hinausreichende Öffentlichkeit einbanden, wie zum Beispiel ein Ball im Rathaus, bei dem Vertreter städtischer Oberschichten eingeladen waren. Das Feuerwerk am 27. Februar 1568, die Schlittenfahrten und die wichtigsten Turniere wurden überhaupt im offenen Raum der Stadt abgehalten. Das öffentlichste Festereignis verkörperten die Herrschereinzüge, an denen die städtische Gesellschaft und teilweise auch die Bewohner der umliegenden Gebiete partizipieren konnten. Eigentlich hatte Albrecht V. von Bayern nach dem Vorbild von Herrschereinzügen in Italien bzw. den Niederlanden eine Folge von Triumphpforten für den Einzug geplant und in diesem Zusammenhang ein Gutachten anfertigen lassen.³³ Schließlich hatte auch sein Sohn in Florenz ephemere Bauten dieser Art kennengelernt.³⁴ Mit der Begründung, derartige Bauten seien in Deutschland unüblich, verzichtete er jedoch schließlich darauf, obwohl er sicher wusste, dass die nahegelegene Reichsstadt Nürnberg Ehrenpforten anlässlich von Kaisereinzügen errichtet hatte und 1563 der neu gekrönte Römische König Maximilian II. durch die Stadt Wien mit mehreren Ehrenpforten begrüßt worden war.³⁵

32 Vgl. dazu den Festkalender bei Th. Rahn, Festbeschreibung (wie [Anm. 2](#)), S. 118f., der allerdings nicht vollständig ist. Einen umfassenderen Einblick gibt das von Horst Leuchtmann erstellte, ausführliche Inhaltsverzeichnis in: Die Münchner Fürstenhochzeit (siehe [S. 8](#)).

33 B. Baader, Der bayerische Renaissancehof (wie [Anm. 14](#)), S. 37.

34 S. Maxwell, The Court Art (siehe [S. 10](#)), S. 23.

35 Dazu Harriet Rudolph, »Humanistische Feste? Habsburgische Festkultur in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts«, in: *Funktionen des Humanismus: Studien zum Nutzen des Neuen in der humanistischen Kultur*, hrsg. von Thomas Maissen und Gerrit Walther, Göttingen 2006, S. 166–190; S. 180f. Vgl. auch die kurz vor der Hochzeit erschienene, mit kolorierten Holzschnitten versehene Einzugsbeschreibung von Kaspar Stainhofer, *Gründtliche vnd khurtze beschreibung des alten vnd jungen Zugs, welche bede zu Einbeleittung ... Maximiliani des Anndern ... seind ange-richt worden*, Wien: Kaspar Stainhofer 1566, Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek München: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00043862-2](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00043862-2).

Ausschließlich auf eine höfische Öffentlichkeit zielten dagegen die Festbankette mit ihren zumindest in Beschreibung überlieferten Schauessen, darunter Darstellungen wie Susanna im Bade oder Judith mit dem Haupt des Holofernes als klassische Bestandteile des im Kontext von Fürstenhochzeiten üblichen Herrscherinnenlobes.³⁶ Dies gilt auch für die Bälle, Mummereien, musikalischen und tänzerischen Aufführungen, Theatervorführungen oder ein Turnier mit Pferdeatruppen, die allesamt in Innenräumen der Residenz stattfanden. Im Schlosshof wurden ein Jesuitentheater sowie eine Fechtschule veranstaltet.

Zu unterscheiden ist auch zwischen Festelementen, die vorher geplant und intensiv vorbereitet worden waren und in den Festzeitraum im engeren Sinne zwischen dem 21. Februar und dem 3. März 1568 fielen, und solchen Aktivitäten, die spontan organisiert wurden und teils auch erst nach der Abreise des höchstrangigen Gastes, Erzherzog Ferdinands von Tirol, stattfanden. Zu letzteren zählt wohl die am 8. März 1568 von Orlando di Lasso und Massimo Troiano inszenierte Commedia dell'arte, die nicht die erste durch Lasso aufgeführte Commedia war und auch nicht die erste im Rahmen der Münchner Hochzeit von 1568.³⁷ In diese Kategorie gehören auch Schlittenfahrten, Jagden oder ein Bankett, bei dem nun der Erzbischof von Salzburg und nicht mehr Albrecht V. von Bayern als Gastgeber fungierte, wodurch das Ende der offiziellen Feierlichkeiten symbolisiert wurde.

Im Rahmen der gesamten Festkultur standen als eigenständige Veranstaltungen Kampfspiele im Vordergrund. Dabei wurde beinahe jede zeitgenössisch gängige Turnierform aufgeführt, darunter ein Fußturnier, Ringrennen, Kübelstechen oder ein Plankenrennen. Anders als in der Literatur teilweise dargestellt handelte es sich in diesem Zeitraum nicht um ein bloßes Kampftheater, sondern mehrheitlich noch um genuine Leibesübungen, bei denen es tatsächlich auf Geschicklichkeit und Kraft ankam.³⁸ Als Vorbild diente offenbar das Wiener Turnier von 1560, das bereits mythologische Elemente inkorporiert hatte und im Turnierbuch des Johannes Francolin abgebildet worden war.³⁹ Im Gegensatz zu den als

36 H. Wirrich, *Ordenliche Beschreybung* (siehe S. 9), fol. 55r/v; siehe auch H. Wagner, *Kurtze doch gegründte beschreibung* (siehe S. 9), fol. 65v–66r; *Die Münchner Fürstenhochzeit* (siehe S. 8), S. 139–159. Siehe auch den Beitrag von Dagmar Eichberger, S. 144.

37 Dies geht eindeutig aus *Die Münchner Fürstenhochzeit* (siehe S. 8), S. 310f. hervor. Außerdem waren schon zuvor mehrfach fahrende italienische Komödianten mit derartigen Stücken aufgetreten (ebda., S. 259f.). Siehe hierzu den Beitrag von Birgit Lodes.

38 K. Voelka, *Habsburgische Hochzeiten* (wie Anm. 16), S. 51. Dies gilt nicht für humoristische Aufführungen wie etwa das Kübelstechen.

39 H. Rudolph, *Humanistische Feste?* (wie Anm. 35), S. 176. Johann von Francolin, *Thurnier Buech. Warhafftiger Ritterslicher Thaten, so in dem Monat Junij des vergangnen LX. Jars in vnd ausserhalb der Statt Wienn zu Roß und zu Fueß, auff Wasser vnd Lannd gehalten worden*, Wien: Raphael

unabdingbar betrachteten täglichen Banketten und Messen stellten Turniere zusätzliche Vergnügungen dar, welche mit den dazu notwendigen Ausstattungsgegenständen und zuvor verfassten Turnierkartellen einen erheblichen Aufwand verursachten.⁴⁰

In fast allen Festelementen spielte die Musik eine wichtige, wenn auch sicher nicht die überragende Rolle, die ihr Massimo Troiano – und mit Bezug auf diese Quelle auch Musikwissenschaftler – einzuräumen versuchten.⁴¹ Bei Herrscher-einzügen, Banketten und Turnieren kam ihr die Aufgabe zu, das Ereignis zu strukturieren, indem zum Beispiel bei Einzügen dem Gefolge eines jeden Fürsten dessen Bläser voranzogen und somit einen neuen Zugabschnitt ankündigten.⁴² Als eine Art ›tonales Wappenzeichen‹ besaß die Musik hier eine heraldische Qualität, auch wenn manche Tonfolgen in der Kakophonie von Bläser, Trommlern, Kanonen- und Musketenschüssen sowie Glockengeläut kaum identifizierbar gewesen sein dürften.⁴³ Darüber hinaus wurden Musikstücke aufgeführt, die eigens für diese Hochzeit komponiert worden waren und damit musikalische Premieren verkörperten, aber auch solche, die lediglich erneut gespielt wurden. Zu unterscheiden ist zudem zwischen eigenständigen Musikaufführungen und der übergroßen Mehrheit solcher, die lediglich als Untermalung anderer Festelemente gedacht gewesen waren, wie dies im Prinzip auch für Orlando di Lasso's Motette *Gratia sola Dei* am 29. Februar 1568, dem Geburtstag Albrechts V., gilt. Allerdings führte die herausragende Qualität dieser Aufführung angeblich dazu, dass die Anwesenden ihr Festmahl unterbrachen.⁴⁴ Dadurch, dass das Mahl auf diese Weise in den Hintergrund, die Motette aber in den Vordergrund

Hoffhalter 1561, Kupferstich zwischen fol. XXIV und XXV, Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek München: [urn:nbn:de:bsb:12-bsb00029446-1](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsb:12-bsb00029446-1), Scan 68. Dieser Holzschnitt diente offenbar als Vorbild für die Turnierdarstellungen von Solis, denn auch er verortet das Geschehen im Raum der Stadt.

40 Vgl. dazu Helen Watanabe-O'Kelly, *Triumphall Shews. Tournaments at German-Speaking Courts in their European Context 1500–1730*, Berlin 1992; dies., »Tournaments in Europe«, in: *Spectaculum Europaeum. Theatre and Spectacle in Europe (1580–1750)*, hrsg. von Pierre Béhar und Helen Watanabe-O'Kelly, Wiesbaden 1999 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 31), S. 591–639.

41 So Iain Fenlon, »Music and Festival«, in: *Europa Triumphans* (wie [Anm. 2](#)), S. 47–55: S. 48. Vgl. auch Robert Lindell, »The Wedding of Archduke Charles and Maria of Bavaria in 1571«, in: *Early Music* 18 (1990), S. 253–269.

42 H. Rudolph, *Das Reich* (wie [Anm. 2](#)), S. 131, 173f. und 193.

43 Die Münchner Fürstenhochzeit (siehe [S. 8](#)), S. 73.

44 Ebda., S. 271. Falls es sich hier nicht um Fiktion handeln sollte. Schließlich verwendet Troiano eine ähnliche Formulierung schon an anderer Stelle (ebda., S. 105). Allerdings würde dieser Vorgang erklären, warum aus der Menge der aufgeführten Musikstücke ausgerechnet diese Motette ausgewählt wurde, um sie im Anschluss an das Fest in derart aufwendiger Form aufzubereiten.

der Wahrnehmung rückte, wurde die inszenatorische Logik dieses Festelementes in ihr Gegenteil verkehrt. Dies zeigt, dass dem Fest eine eigene Dynamik innewohnen konnte, welche die Hauptbeteiligten nur begrenzt planen konnten.

Ein weiteres Festelement war der im Zuge von Herrscherbesuchen ohnehin unverzichtbare, im Rahmen einer Hochzeit aber noch bedeutsamere, weil über die Institution der Morgengabe auch rechtlich geregelte Gabentausch am 25. Februar 1568. Geschenkt wurde der Braut von den Hochzeitsgästen im Wesentlichen kostbares Kunsthandwerk, vor allem Schmuck, bei dem es in dieser Phase im Sinne einer Geldanlage noch primär auf den Materialwert des Edelmetalls und der Edelsteine ankam, und weniger auf die künstlerische Qualität. Die folgende Übersicht gibt den Wert der Geschenke in Scudi nach Massimo Troiano wieder.⁴⁵

Bischof von Augsburg	2.000 sc.
Kaiser Maximilian II.	4.000 sc.
Philipp II. von Spanien	5.000 sc.
Don Carlos	2.000 sc.
Erzherzog von Tirol	2.000 sc.
Erzherzog von der Steiermark	3.000 sc.
Pfalzgräfin Dorothea ⁴⁶	3.000 sc.
Herzog von Vaudemont ⁴⁷	3.000 sc.
Johanna von Savoyen	2.000 sc.
Katharina von Polen	4.000 sc.
Kurpfalz	1.500 sc.
Salzburg	1.500 sc.
Kursachsen	2.000 sc.
Württemberg	2.000 sc.
Jülich-Cleve	2.000 sc.

Der Wert der Gaben spiegelte sowohl die verwandtschaftliche Nähe zum Brautpaar als auch den Ranganspruch unter den anwesenden oder durch Gesandte vertretenen Fürsten wider, weshalb sie von zeitgenössischen Beobachtern aufmerksam taxiert und auf ihre Angemessenheit bewertet wurden.⁴⁸ Die bayerischen

45 Ebda., S. 203f. Es handelt sich offenbar um grobe Schätzungen, nicht um die Wiedergabe eines hofinternen Verzeichnisses. Zu Gaben der Brautmutter, Karls III. sowie der Brautschwiegereatern ebda., S. 205; zu anderen Gabenakten, S. 153. Vgl. dazu H. Wirrich, *Ordenliche Beschreybung* (siehe S. 9), fol. 35v–36r, der allerdings keine Wertangaben machen kann.

46 Die katholische Dorothea von Dänemark (1520–1580), Witwe von Kurfürst Friedrich II. von der Pfalz und Schwester der Brautmutter, residierte zu Neumarkt in der Oberpfalz.

47 Dieser agierte als Vertreter Karls III. von Lothringen, schenkte aber hier für sich selbst.

48 Bezeichnenderweise übertreffen die Geschenke Philipps II. jene Maximilians II. sowie jene Erzherzog Karls jene seines Bruders, obwohl letztere rangmäßig überlegen waren. Der geringere

Landstände schenkten zwei vergoldete Deckelpokale aus Silber, die mit anlässlich der Hochzeit neu geprägten Dukaten gefüllt waren.⁴⁹ Nach Horst Leuchtmann war auf den Deckeln die Geschichte des Tobias eingraviert.⁵⁰ Die Verwendung dieser Thematik als Bildzyklus im Zusammenhang mit Hochzeitsgaben ist aus Italien überliefert, wo Tobias-Zyklen auf sogenannten Cassoni auftauchen.⁵¹ Nach Hans Wagner zeigten die Deckel allerdings die Geschichte der Esther,⁵² der dritten alttestamentlichen Frauengestalt neben Susanna und Judith, welche im Chorbuch in den Illustrationen zur *tertia pars* als Topos des Herrscherinnenlobes auftaucht.⁵³

Betrachtet man das aus vielen Einzelementen bestehende Münchner Festereignis in seiner Gesamtheit, so fällt der additive Charakter der Inszenierungen auf. Dies gilt selbst für einzelne Bestandteile wie das Plankenturnier mit seiner Aeneas-Geschichte oder das Jesuitentheater, bei dem die eher triste Geschichte des Helden Samson, der die falsche Frau begehrt hatte und deshalb durch Gott hart bestraft worden war, durch Zwischenauftritte zum Beispiel eines mit dem nemeischen Löwen kämpfenden Herkules sowie von Apoll mit den neun Musen aufgelockert wurde. Nicht nur die Braut, die kein Latein verstand, dürfte dankbar dafür gewesen sein.⁵⁴ Was 1568 noch fehlt, ist eine bei späteren höfischen Festereignissen erkennbare inszenatorische Gesamtidee, welche das Fest und seine Einzelteile überwölbt. So fehlt es in München 1568 an der Tätigkeit eines genialen Festarrangeurs, wie dies mit Vincenzo Borghini in Florenz schon 1565

Wert des Geschenks des Kurfürsten von der Pfalz liegt womöglich darin begründet, dass sich dessen Sohn Johann Casimir zuvor vergeblich um dieselbe Braut bemüht hatte. Katharina von Polen war die Tante des Bräutigams.

49 Abgebildet ist diese Gabe in einer Wirrich-Handschrift in der Bayerischen Staatsbibliothek München, Cgm 1957, fol. 84v–85r.

50 Horst Leuchtmann, »Nachwort«, in: Die Münchner Fürstenhochzeit (siehe S. 8), S. 418–464: S. 408.

51 Als Quelle solcher Darstellungen dienten weniger das Alte Testament als vielmehr zeitgenössische Dramen, welche die Erzählung des Tobias in eine Vielzahl von Einzelszenen zerlegten; vgl. dazu Paul Schubring, *Cassoni: Truben und Trubenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, Leipzig 1915, S. 48. Auch in *Wien 2129* figuriert diese Ikonographie prominent als Bildschmuck der *Secunda pars*; siehe dazu den Beitrag von Björn R. Tammen.

52 H. Wagner, Kurtze doch gegründte beschreibung (siehe S. 9), fol. 38r. Wirrich bildet außerdem die Gestaltung der eingelegten Dukaten ab; siehe Cgm 1957 (wie Anm. 49), fol. 85r, im Druck (siehe S. 9), fol. 36v.

53 Vgl. auch den Beitrag von Dagmar Eichberger.

54 B. Baader, Der bayerische Renaissancehof (siehe Anm. 14), S. 36. Zu Renata vgl. außerdem die teils panegyrische und prokatholische Biographie von Anna de Crignis-Mentelberg, *Herzogin Renata. Die Mutter Maximilians des Großen von Bayern*, Freiburg im Breisgau 1912. Neuere Biographien gibt es nicht.

oder ab 1589 mit Giovanni Maria Nosseni am Dresdner Hof der Fall sein sollte. Vielmehr ging eine Reihe von Festelementen offenbar auf die Initiative einzelner Akteure zurück, die primär ihre eigenen Repräsentationsinteressen verfolgten, auch wenn diese jenen der Hauptprotagonisten nicht widersprechen mussten.

Medialität und Performativität der Festkultur der Münchner Hochzeit von 1568

Aus dem kulturellen Führungsanspruch des Münchner Hofes resultierte das starke Bedürfnis einiger der bei der Hochzeit mitwirkenden Akteure, die eigene Leistungsfähigkeit nicht nur im Rahmen der Aufführungen selbst, sondern auch mit Text- und Bildmedien zu flankieren und damit für nicht anwesende Zeitgenossen und die Nachwelt zu dokumentieren. Die hohe Multi- und Intermedialität der Münchner Fürstenhochzeit von 1568 dokumentiert sich in einer ebensolchen Multi- und Intermedialität der aus diesem Anlass produzierten Festbeschreibungen und anderer im Kontext der Hochzeit produzierter Printmedien sowie Handschriften. Dies gilt in hohem Maße für die drei gedruckten Festberichte des Altisten der bayerischen Hofkapelle Massimo Troiano, des bayerischen Hofkanzleibeamten Hans Wagner und des aus der Schweiz stammenden Pritschenmeisters Heinrich Wirrich (Wirri, Wirre), die ihre Werke alle noch im Jahr 1568 in München bzw. in Augsburg publizierten.⁵⁵

Auch der in der Literatur meist unzutreffend als Jesuit bezeichnete Autor der *Samson*-Tragödie, Andreas Fabricius, publizierte sein Stück zeitnah (1569) in Köln, wobei er dieses von allen Intermedien bereinigte und zwei Vorreden mit klar antiprottestantischer Stoßrichtung ergänzte, während das Stück an sich nicht notwendigerweise als Manifest der Gegenreformation hatte begriffen werden müssen.⁵⁶ Schließlich taucht die Figur des Samson auch in der Herrschaftsrepräsentation protestantischer Fürsten auf, wobei sich der Kampf gegen die Ungläubigen genauso auf die Türken beziehen konnte, die Fabricius in seinem Druck auch explizit als solche benannte.⁵⁷ Keiner der drei Festberichtersteller

55 M. Troiano, *Discorsi* (siehe S. 9); H. Wagner, *Kurtze doch gegründte beschreibung* (siehe S. 9); H. Wirrich, *Ordenliche Beschreybung* (siehe S. 9).

56 Andreas Fabricius Leodius, *Samson: tragoedia nova, ex sacra iudicum historia*, Köln: Maternus Cholinus 1569. Die sehr lange Widmungsvorrede für Wilhelm V. preist dessen Vater Albrecht V. als Verteidiger der wahren Religion, die auch seinem Nachfolger ans Herz gelegt wird. Mit der zweiten Vorrede, die Auszüge und Kommentare zu Kirchenväterschriften enthält, machen diese Textteile fast die Hälfte des gesamten Druckes aus, wodurch sich dessen Gesamtaussage erheblich von dem 1568 aufgeführten Stück unterschied.

57 Dies war schon im *Samson* des Ingolstädter Professors Hieronymus Ziegler der Fall gewesen. Dazu Hans Rupprich, *Vom späten Mittelalter bis zum Barock*, Zweiter Teil: *Das Zeitalter der Reformation 1520–1570*, München 1973 (Geschichte der deutschen Literatur, 4), S. 367; Volker

deutete das Stück deshalb auch gegenreformatorisch. Wenn man bei Wagner und Wirrich argumentieren könnte, dass diese überkonfessionelle Abnehmerkreise adressierten, hätte Massimo Troiano ganz sicher die Gelegenheit ergriffen, gegen die »Ketzer« zu Felde zu ziehen, zumal er diesem Stück zwei Seiten widmet, wobei er dessen eigentlichen Inhalt mit der Bemerkung übergeht, zu dieser Thematik gäbe es genügend Bücher, und vor allem die Intermedien beschreibt.⁵⁸

Der bayerische Hofkapellmeister und »Vielpublizierer« Orlando di Lasso veröffentlichte bereits 1569 und danach noch mehrfach seine während der Hochzeit erstmals aufgeführte und aus diesem Anlass komponierte Motette *Gratia sola Dei*, wobei der fünfzeilige Text von Nicolo Stoppio ohnehin schon in Troianos *Dialoghi* enthalten gewesen war.⁵⁹ Damit war eine Fixierung dieses Musikstücks in einem weiteren, noch dazu handschriftlichen Medium der Erinnerungskultur im Grunde überflüssig, wenn es den Produzenten des Chorbuches *Wien 2129* denn darum gegangen wäre. Sowohl Andreas Fabricius als auch Orlando di Lasso erwähnten zwar den Anlass für die Produktion ihrer Werke, diese zielten jedoch nicht darauf, das Ereignis an sich zu memorieren, sondern ganz im Gegenteil: Durch die Publikation sollte sich das Werk vielmehr vom Ereignis lösen, um in anderen Kontexten aufgeführt zu werden und den Ruhm des Autors ereignisunabhängig zu mehren.

Was offenbar nicht publiziert wurde – zumindest scheinen derartige Drucke nicht überliefert zu sein – sind einzelne Kasualcarmina, »Neue Zeitungen« in Form von illustrierten Einblattgedrucken oder Flugschriften mit Festbeschreibungen sowie Hochzeitspredigten. Letztere kommen im Kontext protestantischer Eheschließungen in dieser Phase schon häufiger vor, gerade auch bei Fürstenhochzeiten. Hier traten die jeweiligen Hofprediger als Publizisten auf, um das Ereignis in konfessioneller Hinsicht zu vermarkten und die eigene Person zu profilieren.⁶⁰

Meid, *Die deutsche Literatur im Zeitalter des Barock. Vom Späthumanismus zur Frühaufklärung 1570–1740*, München 2009, S. 342.

58 Troiano erwähnt lediglich, dass die das Stück aufführenden Jesuiten unter dem Schutz des Herzogs lebten; Die Münchner Fürstenhochzeit (siehe S. 8), S. 255–259: S. 255. Ziel der Tragödie sei es gewesen, ein Gegenbeispiel eines gottgefälligen Ehestandes aufzuführen. Vgl. H. Wagner, Kurtze doch gegründete beschreibung (siehe S. 9), S. 54, nach welchem »solches alles mistic in Christum verstanden«. Die Musik stammte sicher nicht von Orlando di Lasso, denn dies hätte Troiano erwähnt.

59 Die Münchner Fürstenhochzeit (siehe S. 8), S. 271; zu den Motettendruckten vgl. B. Tammen, Zur Wiener Prachthandschrift (siehe S. 11), S. 7.

60 Vgl. etwa Johannes Willing, *Als Der Durchleuchtigste Hochgeborne Fürst vnd Herr ... Friderich Pfaltzgraue bey Rhein ... mit ... Frawen Amelcia von Newahr, gebornen Gräuin von Moers, seinen hochzeitlichen tag hielte, beschabe diese Vermanung von der Ehelichen Zucht vnd keuschheit zu Heidelberg in der Schloßkirchen*, Heidelberg: Johann Maier 1569; Balthasar Bidenbach, *Der Fünff vnd achtzig Psalm auff den newen Jarstag Anno 1571. bey der Communion am Fürstlichen Wirtem-*

Dies geschah in München nicht, weil die Trauung nicht durch einen Hofprediger, sondern durch einen Reichsfürsten vollzogen wurde, unter dessen Würde es gewesen wäre, als Publizist aufzutreten, zumal er offenbar auch gar keine »Oratio« bei der Trauung gehalten hatte. Im Gegensatz dazu mussten die Gäste der bayerisch-österreichischen Fürstenhochzeit von 1571 in Wien eine einstündige Predigt des jesuitischen Hofpredigers Lambert Gruter über sich ergehen lassen, die Gruter im Gegensatz zu seiner Leichenpredigt für Maximilian II.⁶¹ allerdings auch nicht veröffentlicht zu haben scheint.

Mit Blick auf die Menge der Druckmedien und die Vielfalt von Textgattungen mit ihrer jeweils eigenen argumentativen Stoßrichtung lässt sich feststellen, dass es sich beim »Medienereignis« Münchner Hochzeit von 1568 nicht um eine konzertierte »Medienoffensive« Herzog Albrechts V. handelt, sondern primär um Aktivitäten einzelner Akteure bzw. Akteursgruppen. Komponisten, Musiker und andere Amtsträger bei Hofe, die in die Vorbereitung und Durchführung von Festlichkeiten involviert waren, hatten oft selbst ein genuines Interesse daran, derartige Akte in Bild und Text zu fixieren. Auch bei der illustrierten Handschrift *Wien 2129* dürfte Eigenwerbung ein ganz wesentlicher Zweck gewesen sein. Üblich war es, derartige Artefakte potentiell interessierten Personen zu senden oder zu überreichen, in der meist nicht enttäuschten Erwartung auf eine finanzielle Gegenleistung. Im Kontext einer Fürstenhochzeit, bei der ohnehin meist demonstrativ der Tugend der Freigiebigkeit gehuldigt wurde, waren besonders erkleckliche Beiträge zu erwarten. Auf jeden Fall war ein derartiges Vorgehen eine erfolversprechende Strategie, das eigene Salär aufzubessern und sich für bestimmte Hofämter zu empfehlen.

Am ehesten dürfte es sich bei der »protokollarische[n] Relation« des Hans Wagner um ein Auftragswerk gehandelt haben.⁶² Warum aber hätte der bayerische

bergischen Hof zu Stutgarten gepredigt. Sampt den Predigen bey Einsegnung der Ehe ... des ... Herrn Joachim Ernten Fürsten zu Anhalt Grauen zu Ascamien ... Vnd Fraw Eleonora Fürstin zu Anhalt gebornen Hertzogin zu Wirtemberg, Tübingen: Ulrich Morhart d. Ä. (Erben) 1571.

61 Lambert Gruter, *Fynebris oratio, in luctuosam mortem ... Maximiliani II.*, Wien: Stephan Creutzer 1577; vgl. K. Vocelka, Habsburgische Hochzeiten (wie *Ann.* 16), S. 61.

62 Aber auch diese Annahme ist nicht über jeden Zweifel erhaben. In der Literatur wird mit Blick auf alle drei Werke überwiegend von Auftragswerken ausgegangen. Jedoch sind zwar nachweisliche, aber nicht spezifizierte Zahlungen an deren Verfasser durch die Münchner Hofkammer kein hinreichender Beleg; vgl. Th. Rahn, Festbeschreibung (wie *Ann.* 2), S. 117 (hier auch Zitat) und 144. Nach Aussage des Druckers Adam Berg wurde die erste Auflage der *Dialoghi* angeblich im Auftrag des Herzogs gedruckt; Die Münchner Fürstenhochzeit (siehe *S.* 8), S. 367. Troiano selbst begründet die Publikation der Werke mit angeblichen Bitten italienischer Adliger (ebda., S. 361). Horst Leuchtmann sieht in den Drucken von Troiano und Hans Wagner Auftragswerke Albrechts V., in jenem von Wirrich aber Kaiser Maximilians II., wofür es jedoch keinerlei Beleg gibt; H. Leuchtmann, Nachwort (wie *Ann.* 50), S. 430–432.

Herzog dem neapolitanischen Altisten Troiano, der erst seit einem Monat an seinem Hof weilte, den Auftrag erteilen sollen, ein derart umfangreiches Werk wie die *Discorsi* (1568) bzw. *Dialoghi* (1569) zu verfassen, für das es reichsweit keine Vorbilder gab? Und dies auch noch in italienischer Sprache, gerade wenn Albrecht V. angeblich den Vergleich mit der Festkultur führender italienischer Fürstenhöfe fürchtete?⁶³ Um eine überregionale Rezeption dieses Festereignisses zu erreichen, hätte die Verwendung der lateinischen Sprache deutlich näher gelegen. Besonders die zweite, 1569 in Venedig erschienene Auflage mit ihrem vorangestellten Porträt des von zwei Löwen gerahmten Troiano und den fünfzehn nachgestellten Kasualcarmina dem Autor verbundener, fast ausschließlich italienischer Humanisten⁶⁴ sind zuallererst ein Ruhmesmanifest Troianos in seiner Eigenschaft als Autor und Komponist sowie als Musiker, Komödiendichter und Impresenentwerfer im Rahmen des Festes, und erst in zweiter Linie Albrechts V. von Bayern bzw. des Brautpaares.⁶⁵ Beide Auflagen sind Christina von Lothringen gewidmet, mit einer in der zweiten Auflage beinahe dreist anmutenden Bitte um eine Gegenleistung.⁶⁶ Als Strategie der Absatzerhöhung kann auch die Zweisprachigkeit der zweiten Auflage verstanden werden, die den italienischen Text Seite für Seite ins Spanische übersetzt sowie ein eigenes Kompendium zur Kenntnis der »vera lingua Castigliana« in Dialogform beinhaltet: Troiano und mit ihm der Verfasser der zweiten Vorrede, Alfonso Ulloa, preisen das Werk als einen didaktisch sinnvollen Fremdsprachenlernbehelf, was Albrecht V. kaum im Sinn gehabt haben dürfte.

Wirft man einen vergleichenden Blick auf die Gestaltung der gedruckten Festberichte als öffentlichkeitswirksamste Formen der Medialisierung dieses Festereignisses, so zeigen sich in formaler wie inhaltlicher Hinsicht erhebliche

63 Leuchtman begründet dies mit der angeblich »eleganten Weltsprache« des Italienischen, deren Verwendung um 1568 die überregionale Rezeption des Werkes jedoch eingeschränkt haben dürfte (ebda., S. 430).

64 M. Troiano, *Dialoghi* (siehe S. 8). Mit Alfonso Ulloa sind nur ein am Hofe Maximilians II. wirkender Spanier und der aus Portugal stammende jüdische Gelehrte und Publizist Salomon Usque dabei. 1601 erschien eine zweite Auflage der venezianischen Ausgabe, siehe H. Leuchtman, Nachwort (wie Anm. 50), S. 458.

65 Troiano wird als »Posaune« des bayerischen Ruhmes bezeichnet, den er auf »tausend und aber-tausend Seiten« entfalte, wodurch die »Hochzeit der beiden Halbgötter« in die Ewigkeit eingehe. Noch niemals sei auf einen Bericht »soviel Urteil und Kunstfertigkeit aufgewendet worden«, *Die Münchner Fürstenhochzeit* (siehe S. 8), S. 327 und 343. Zwar hatte der Autor offenbar geplant, der venezianischen Ausgabe Porträts des Brautpaares voranzustellen; dazu kam es aber nicht; H. Leuchtman, Nachwort (wie Anm. 50), S. 431.

66 *Die Münchner Fürstenhochzeit* (siehe S. 8), S. 354f. Troiano preist Christina eingangs für ihre angeblich große Freigiebigkeit sowie als »Abbild und Beispiel« der »heiligen Römischen Religion« (ebda.).

Unterschiede.⁶⁷ Diese resultieren einerseits aus unterschiedlichen intellektuellen und gestalterischen Kapazitäten der Autoren, ihren konkreten Aufgaben im Rahmen des Festes und den ihnen zur Verfügung stehenden Informations- und Gestaltungsressourcen; sie erklären sich andererseits aber auch durch unterschiedliche Zielgruppen und Aussageintentionen aller drei Druckwerke, die ihre Gestaltung maßgeblich prägen.

Troianos *Dialoghi*, die primär auf eine gebildete, keineswegs nur höfische Oberschicht in Italien (und Spanien) zielten, sind weit mehr als ein Festbericht. Der humanistisch gebildete Autor verwendet die klassische Form eines fiktiven Dialoges zwischen dem angeblichen Festzeugen Fortunio und dem interessierten, teils sogar kritisch nachfragenden Zeitgenossen Marinio, der seinerseits für die historische Einordnung und Bewertung des Ereignisses zahlreiche Wissensbestände beisteuern kann. Die insgesamt acht Dialoge sind in drei Büchern organisiert, wobei das erste ausführlich die feierlichen Einzüge der fürstlichen Teilnehmer schildert, diese aber durch zwei Exkurse unterbricht, die im Kontext von Festbeschreibungen in dieser Ausführlichkeit unüblich sind: einem wie üblich bis in die Antike zurückreichenden genealogischen Abriss des ruhmreichen bayerischen Fürstengeschlechtes im zweiten Dialog, der Inhalte aus Aventins kurz zuvor publizierter *Baierischer Chronik* übernimmt.⁶⁸ Der vierte Dialog stellt die »blühende Kantorei« des bayerischen Hofes vor, wobei dieser Abschnitt jedoch nicht nur Albrecht V. als Musenregent und Patron der Künste, sondern auch dem Autor huldigt, der an einer Vielzahl von musikalischen Aufführungen selbst mitgewirkt hatte.⁶⁹ Deshalb räumt Troiano der Musik auch insgesamt

67 Eine detaillierte Darstellung von Textorganisation, Textstil und Textinhalt kann an dieser Stelle nicht erfolgen. Vgl. dazu mit sehr vielen treffenden Beobachtungen zum Beispiel zum utopischen Charakter des Festes in Festbeschreibungen Th. Rahn, Festbeschreibung (wie *Anm. 2*), S. 120–154, wenn auch manche These nicht ganz überzeugt, so etwa jene vom absolutistischen »Policeystaat« als intendierter Aussage der Beschreibung Wagners (ebda., S. 123 und 128). Für Troiano siehe die von Leuchtmann kommentierte Ausgabe (Die Münchner Fürstenhochzeit, siehe *S. 8*), deren ausführliches Nachwort allerdings auf Nachweise verzichtet; außerdem Stefan Krist, »Spiegelungen der Präsentation. Die Münchner Fürstenhochzeit von 1568 in den Dialogen von Massimo Troiano«, in: *Hochzeit als ritus und casus. Zu interkulturellen und multimedialen Präsentationsformen im Barock*, hrsg. von Mirosława Czarnecka und Jolanta Szafarz, Wrocław 2001 (Beihefte zum *Orbis linguarum*, 12), S. 169–188.

68 Die Münchner Fürstenhochzeit (siehe *S. 8*), S. 39–55; Johannes Aventinus, *Annalium Boiorum, sive veteris Germaniae libri VII.*, Ingolstadt: Alexander II. & Samuel Weißenhorn 1554. Außerdem verwendete Troiano Distichen offenbar auch aus dem ebenfalls von Aventin beeinflussten Werk des Juristen Nicolaus Reusner (*Principum Boiavorum et Palatinorum Sybula. Accessit Epithalamium in nuptias Illustrissimi Principis Guilhelmi Boiariae Ducis*, Lauingen: Emanuel Salzer 1568), das mit anderen dem Hochzeitspaar gewidmeten Drucken zum Medienereignis Münchner Hochzeit 1568 dazugehört; vgl. Th. Rahn, Festbeschreibung (wie *Anm. 2*), S. 147f.

69 Die Münchner Fürstenhochzeit (siehe *S. 8*), S. 87–111.

deutlich mehr Raum ein, als das sonst in Festbeschreibungen der Fall ist. Das zweite Buch widmet sich den Hochzeitszeremonien im engeren Sinne: Hochämtern und Banketten im Zuge der Vermählung am 22./23. Februar 1568, die als unverzichtbar gelten können. Das dritte Buch beschreibt dagegen die fakultativen Bestandteile der Fürstenhochzeit, welche den Festkalender bis zur Abreise der letzten wichtigen Gäste am 10. März 1568 füllten und in die Kategorie der Spektakel fallen.

Als im Rahmen von Festbeschreibungen unüblich können auch die zahlreichen Auflistungen umfangreicher Speisenfolgen bei Banketten charakterisiert werden, die von einem der beiden Dialogpartner unzureichend mit dem Gastmahl in seiner Funktion als friedienstiftendes Convivium begründet werden.⁷⁰ Zwar verweist die Beschreibung von Sitzordnungen und Tafeldiensten auch auf die ranganzeigende Funktion dieses Festelementes, im Vordergrund steht bei Troiano jedoch das Bankett als kulinarischer und visueller Genuss, als beinahe endlose Präsentation von Schauessen und tatsächlich für den Verzehr gedachter Speisen. Auch die anderen Elemente des Festes wie etwa die Turniere samt ihrer Ausstattung, ihren Regeln und ihren Gewinnern werden umfangreich kommentiert, womit der Autor seine eigene Gelehrsamkeit, aber auch die verfeinerte Hofkultur seines Dienstherrn eindrücklich zur Schau stellt.⁷¹ In diesem Kontext beschreibt und visualisiert Troiano die von ihm entworfenen Impresen der Turnierteilnehmer, wobei er sich selbst ebenfalls eine Imprese zuweist.⁷² Gleichzeitig steht Troiano in der Tradition mittelalterlicher Minnesänger, wenn er etwa über die Anmut der Braut berichtet, die überwältigt vom Ereignis der Trauung beinahe ihrer Sinne beraubt wird, oder wenn er das Brautpaar am Abend der Trauung zu dessen Genugtuung dem »Liebeskampf« der ersten Hochzeitsnacht überlässt, wobei die Gesichter am nächsten Morgen angeblich hell erstrahlten, womit der erfolgreiche Vollzug der Ehe impliziert wird.⁷³

70 Ebda., S. 125–129, 137–161; vgl. dazu schon Th. Rahn, Festbeschreibung (wie Anm. 2), S. 153. Entweder handelt es sich hier um eine Vorliebe des Autors für derartige Inhalte oder dieser spielt bewusst mit zeitgenössischen Klischees kulinarische Genüsse besonders liebender Italiener. Offenbar haben Speisepläne der Hofküche als Quelle gedient.

71 Dies gilt etwa für die Erläuterung der Ikonographie der Turniertriumphporten mit ihrer Geschichte des mythologischen Helden Aeneas, die nicht zufällig auch in der Selbstinszenierung der Habsburger eine wesentliche Rolle spielte; Die Münchner Fürstenhochzeit (siehe S. 8), S. 217; vgl. Marie Tanner, *The Last Descendant of Aeneas: The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*, New Haven 1993.

72 Zu dieser Strategie der »Selbstnobilitierung« schon Th. Rahn, Festbeschreibung (wie Anm. 2), S. 149. Auch Christina von Dänemark wird mit einer Imprese bedacht.

73 Die Münchner Fürstenhochzeit (siehe S. 8), S. 75, 169 und 171. An gleicher Stelle wundert sich der Autor allerdings, dass das Brautpaar das Bett bereits verlassen und sich teils schon wieder bekleidet hatte, was eher nicht auf eine erfüllte Liebesnacht schließen lässt.

Anders als die Festbeschreibungen von Wirrich und Wagner weist der Text von Troiano eine klar antiprotestantische Stoßrichtung auf. So betont Troiano, dass der Herzog das Evangelium durch katholische Gelehrte predigen lasse, fromme Jesuiten in Schutz nehme und die Ketzer aus seinen Ländern vertreibe.⁷⁴ Der Autor ereifert sich regelrecht über die »verdammte Sekte des hitzköpfigen Martin Luther«, welche die kriegerischen Auseinandersetzungen in Frankreich und Flandern »angestiftet« habe.⁷⁵ Allerdings finden sich selbst bei Troiano keine Hinweise darauf, dass gegenreformatorische Botschaften ein wesentliches Element der gesamten Festinszenierung gewesen wären.

Im Gegensatz zu dem literarisch stark überformten Festbericht von Troiano zeichnet sich die Festbeschreibung von Hans Wagner durch eine vergleichsweise schlichte Prosa aus, was der Darstellung einen protokollarischen, scheinbar objektiven Charakter verleiht. Wagner beginnt seinen Bericht mit einer Schilderung der aufwendigen, das Organisationstalent seines Arbeitgebers demonstrierenden Vorbereitungen des Festereignisses. Danach folgt ein Verzeichnis des eingeladenen, jedoch nicht unbedingt erschienenen bayerischen Adels, Beschreibungen der Herrschereinzüge inklusive der Furierverzeichnisse (aus organisatorischen Gründen angefertigte Aufstellungen von mitreisenden Personen und Pferden) der eingezogenen Hochzeitsgäste, der Trauung in der Frauenkirche, von Banketten, Feuerwerk, Turnieren und anderen Spektakeln, wobei er für bestimmte Ereignisse Anwesenheits- und Amtsverzeichnisse sowie Turnierkartelle und Turnierergebnislisten wiedergibt. In den Text eingestreut sind fünfzehn großformatige, teils kolorierte Eisenradierungen von Nicolaus Solis. Die Festbeschreibung, deren Rezeption keine höhere Bildung voraussetzte, dürfte in preislicher Hinsicht deshalb auf eher betuchte Käufer gezielt haben, jenseits jener Exemplare, die für den Widmungsträger Albrecht V. gedacht gewesen waren. Vorangestellt ist ein zum Ereignis passendes Bibelzitat aus dem Buch Ruth (4,11) des Alten Testaments: »Der HERR mache die Frau, die in dein Haus kommt, wie Rahel und Lea, die beide das Haus Israel gebaut haben.«⁷⁶ Diese beiden Frauenfiguren, die uns im Chorbuch wiederbegegnen, sind auf Anna von Bayern und Renata von Lothringen zu beziehen, die auf diese Weise als (zukünftige) Mütter des bayerischen Stammes bzw. der Dynastie der Wittelsbacher adressiert werden.

Anders als die Turnierholzschnitte bei Wirrich oder die Herrscherimpresen bei Troiano stellen die Illustrationen von Nicolaus Solis einen genuinen Mehr-

74 Ebda., S. 41f. und 93.

75 Ebda., S. 61.

76 H. Wagner, Kurtze doch gegründte beschreibung (siehe S. 9), Titelseite: »Faciât Dominus hanc mulierem quae ingreditur domum tuam, sicut Rachel & Liam, quae aedificaverunt domum Israhel, Ruth. 4.« Im Digitalisat [doi.org/10.11588/diglit.26517#0005](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63888-p0005-9).

wert dar. Sie übermitteln eine Vielzahl von Details, welche für das Ereignis kaum wesentlich sind, aber dessen sinnliche Erfahrung durch den Betrachter weit besser als der Text ermöglichen.⁷⁷ Sie verorten das Festgeschehen in der Residenzstadt, welche die detailliert herausgearbeitete und für informierte Zeitgenossen eindeutig erkennbare architektonische Kulisse bildet.⁷⁸ Zudem sind die Bilder in hohem Maße selbsterklärend, allein durch ihre Betrachtung erschließen sich wesentliche Elemente der dargestellten Ereignisse. Bezeichnenderweise werden weder das Jesuitentheater noch die Commedia dell'arte abgebildet, wodurch die Bedeutung dieser Aufführungen für das Festgeschehen relativiert wird.⁷⁹ Solis visualisiert vielmehr gerade jene Festszenen, die ohnehin von zahlreichen Personen hatten gesehen werden können, weil sie ein hohes Maß an Öffentlichkeit auszeichnete, welche der Druck nun nochmals erweitert. Es sind genau diese Szenen, welche im Gedächtnis der Rezipienten visuell verankert werden sollen, nicht aber jene Akte, die einen sozial stark elitären Charakter aufwiesen wie etwa der Gabentausch. So zeigen allein sieben Darstellungen die im öffentlichen Raum vollzogenen Turniere, die mit Abstand größte den feierlichen Einzug der Braut in München am 21. Februar 1568. Es sind demnach die nach ihrem Rang geordnete Masse der Teilnehmer sowie der Repräsentationsraum der Residenz, die als zentrale Bildgegenstände fungieren.

Dabei verfasste Wagner seinen Text keineswegs komplementär zu den Eisenradierungen von Solis, indem er etwa bewusst von jenen Dingen nicht berichtete, welche auf den Bildern ohnehin zu sehen gewesen sind.⁸⁰ Die Organisation der Texte mit ihren zahlreichen Informationen zu Rang und Ausstattung der Beteiligten entspricht vielmehr der Erwartungshaltung zeitgenössischer Leser. Denn sie prägt auch Festberichte ohne aufwendige Illustrationen, so zum Beispiel »Neue Zeitungen« über Herrschereinzüge oder Wahl- und Krönungstage als bereits eingeführte Textgattungen, die Wagner auch mit Blick auf den geringen

77 So trägt eine der während der Trauung anwesenden Fürstinnen z. B. einen Muff, was auf die winterlichen Temperaturen verweist, die das Ereignis begleiteten; ebda., Eisenradierung zwischen fol. 34 und 35, im Digitalisat doi.org/10.11588/digit.26517#0077. Derartige Details sind ganz sicher nicht vom Künstler erfunden, sondern tatsächlich gesehen worden.

78 So schon Th. Rahn, Festbeschreibung (wie Anm. 2), S. 127f. Dass die Bilder regelmäßig vor dem dieselben Ereignisse beschreibenden Text stehen, wodurch das Bild die Textwahrnehmung vorstrukturieren kann (ebda., S. 129), trifft nicht zu. Bei den Turnieren ist die Architekturdarstellung auch nicht identisch, sondern lediglich der Bildausschnitt. Es handelt sich somit nicht um identische Bildformulare.

79 Der Commedia dell'arte werden auch im Text gerade einmal zwei Zeilen gewidmet, dem *Samson* hingegen eine halbe Seite, siehe H. Wagner, Kurtze doch gegründte beschreibung (siehe S. 9), S. 66 und 54.

80 Th. Rahn, Festbeschreibung (wie Anm. 2), S. 122 und 129.

Grad der Bearbeitung von hofinternen Quellengattungen als Vorbild dienten.⁸¹ Außerdem war jeder im Text erwähnte Akteur ein potentieller Käufer solcher Drucke, schon deshalb erschien der Abdruck von Personenverzeichnissen, die hofinterne, reichs- oder gar europaweite Rangordnungen spiegelten, besonders naheliegend. Der quantitative und qualitative Umfang des fürstlichen Gefolges übermittelte dem Leser sowohl den Ranganspruch des betreffenden Fürsten im Kreise anderer hochrangiger Gäste als auch das Ausmaß der Ehre, welche Albrecht V. als Gastgeber mit einem derartigen Aufwand zuteil wurde. Wie Troiano gehörte auch Wagner dem bayerischen Hofstaat an und war deshalb im Rahmen vieler Festlichkeiten selbst anwesend. Als Kanzleisekretär saß er an der Quelle, was Furierlisten, Ablaufpläne, Sitzordnungen und ähnliche Dokumente betraf, die in seine Darstellung einfließen. Auch Nicolaus Solis scheint die Räumlichkeiten mit ihrer Festausrüstung gesehen zu haben. Alle drei besaßen damit Insiderwissen, was den vergleichsweise hohen Informationsgehalt ihrer Darstellungen erklärt.

Anders war dies bei dem aus der Schweiz stammenden Pritschenmeister und Verfasser von »Neuen Zeitungen« Heinrich Wirrich, der von Festort zu Festort reiste, weil er sich mit derartigen Drucken seine eigene Existenz finanzierte. Schon deshalb ließ er seine Festbeschreibung in der Reichsstadt Augsburg drucken, die – anders als München – in dieser Phase zu den wichtigsten Druckorten im Reich gehörte. Sein Maximilian II. gewidmetes Werk verbindet die Textgattungen eines Wappenbuches, eines Turnierbuches, seit dem Ende des 15. Jahrhunderts publizierter Einzugsbeschreibungen mit einer Augenzeugenschaft suggerierenden Beschreibung des gesamten Festes. Gerahmt wird diese durch eine das Festereignis prognostizierende wie allegorisch verbrämende, vom Leser sofort als fiktional erkennbare Traumhandlung. Auf dieselbe Weise, wenn auch

81 Vgl. zeitgenössische Wahl- und Krönungsbeschreibungen wie Michael Beuther, *Ordenliche Verzeychniß, welcher gestalt, die Erwehlung vnd Krönung, des ... Herrn Maximilians, Römischen vnd zu Böheym Königs etc. zu Franckfurt am Main, im Wintermonat nächstverschienenen 1562. jars, geschehen. Mit vermeldunge etlicher sonst fürnemer sachen vnd Händel, so sich darneben, durch ankunfft eyner Türckischen Botschafft, vnd in andere wege haben verlauffen und zugetragen*, Frankfurt am Main: David Zöpfel 1563, Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek München: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb10202026-1](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10202026-1). Derartige Medien berichteten in dieser Phase keineswegs vor allem über »Konflikte und Kontingenzen« im Kontext von Festereignissen, so Th. Rahn, Festbeschreibung (wie [Anm. 2](#)), S. 122. Vielmehr zeichnet auch sie eine affirmative Tendenz aus. Punktuell berichtete zeremonielle Störungen dienten eher der Dramatisierung der Ereignisse; vgl. dazu ausführlich und mit weiterführender Literatur H. Rudolph, Das Reich (wie [Anm. 2](#)), S. 360–377.

etwas knapper, hatte Wirrich schon seinen Bericht über die ungarische Krönung Maximilians II. 1563 in Preßburg eingeleitet.⁸²

Seine in holprigen Knittelversen verfasste und gelegentlich durch moralische Erörterungen unterbrochene Darstellung zeichnet sich an entscheidenden Stellen durch genuines Nichtwissen aus, was der Autor teilweise offen einräumt. Da Wirrich erst kurz zuvor dem Dreikönigsschießen in Wien beigewohnt hatte, zu dem er ebenfalls einen Festbericht publizierte,⁸³ kam er in München zu spät an und verpasste einige Feierlichkeiten. Zudem hatte er, anders als von ihm selbst behauptet, offenbar keinen Zutritt bei Hofe, wodurch er für alle nicht im öffentlichen Raum abgehaltenen Feierlichkeiten auf Informationen aus zweiter Hand bzw. auf die von ihm wiederum als Quelle verwendete Festbeschreibung von Hans Wagner angewiesen war.⁸⁴ Allerdings konnte er sich Furierlisten und Sitzordnungen bei Hof besorgen, wobei er letztere als einziger Autor visualisiert. Nur er beschreibt die im Kontext der Feierlichkeiten vollzogenen sogenannten Umkehrrituale, so die Preisgabe von Schauessen, bei welcher der zeitlich in der Regel klar begrenzte Tumult des Pöbels die Sinnhaftigkeit und Stabilität der von Gott gestifteten Herrschaftsordnung bestätigen sollte.⁸⁵ Aus dem Beharren auf traditionellen Darstellungsmustern sowie dem Versuch, möglichst breite Zielgruppen anzusprechen, erklärt sich die mangelhafte Qualität der beigefügten Holzschnitte, die ausschließlich die über ihr Wappen erkennbaren Turnierteilnehmer visualisieren und mit Blick auf ihre Darstellungsform aus jedem beliebigen Turnierbuch stammen könnten.

Von Wirrichs Festbeschreibung sind, neben dem Druck, vier illuminierte Handschriften mit unterschiedlicher Ausstattung überliefert.⁸⁶ Am reichsten ausgestattet ist das in der Österreichischen Nationsbibliothek aufbewahrte Exemplar, welches für den Kaiser bestimmt gewesen sein dürfte. Diese Handschriften dienten nicht als Vorarbeiten für den Druck, vielmehr verkörpern sie ungleich wertvollere Versionen des gedruckten Festberichtes, welche den hochrangigsten Teilnehmern der Hochzeit vorbehalten blieben. Mit Marshall McLuhan

82 Heinrich Wirrich, *Ein warhaftige Beschreibung von der Kron in Hungarn, wann vnd wo ... Maximilian ... dieselbig empfangen hat*, Wien: Michael Zimmermann 1563, Digitalisat der Staatsbibliothek Berlin: resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001BBEC00000000.

83 Ders., *Von dem Kayserlichen Schiessen, das gehalten ist worden bei Wienn ... auff Mittwoch nach der Heyligen drey König tag, Im 1568. Jar*, Wien: Hans Widtmann 1568, Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek München: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb10202968-7](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10202968-7).

84 So schon Th. Rahn, Festbeschreibung (wie *Anm. 2*), S. 140.

85 Vgl. dazu mit weiterführender Literatur H. Rudolph, Das Reich (wie *Anm. 2*), S. 207f.

86 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 8825; München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 1957; Joanneum Graz, Archiv, ohne Signatur, bei Th. Rahn, Festbeschreibung (wie *Anm. 2*), S. 132; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs. 7220.

kann man hier sagen, das Medium ist die ›Message‹. Ähnlich war Wirrich auch schon bei seiner Beschreibung der Krönung Maximilians II. zum Ungarischen König 1563 verfahren.⁸⁷ Offenbar hatte sich dieses adressatenbezogen variable Medialisierungsverfahren bewährt, sonst hätte sich der Autor fünf Jahre später kaum erneut derselben Mühe unterzogen.

Auch bei dem im Zentrum dieses Bandes stehenden Chorbuch *Wien 2129* dürfte es sich um eine bewusst als Unikat intendierte Gabe gehandelt haben, deren deutlich über dem Druck liegende Wertigkeit den singulären Rang ihres Empfängers spiegeln sollte. In diesem Falle wurden ganz sicher nicht von vornherein mehrere Versionen oder gar Drucke angedacht, obwohl die Federzeichnungen gut auf Kupfer übertragbar gewesen wären und die Bildtexte ohnehin Druckschrift imitieren. Schließlich wäre die Herstellung einer Druckvorlage enorm aufwendig, der Interessentenkreis jedoch ausgesprochen begrenzt gewesen. Als Adressat kommt im Grunde nur das bayerische Herzogspaar oder aber das Kaiserhaus infrage. Dabei handelt es sich um eine Art musikalisch-textuell-visuelles Kasualcarmen,⁸⁸ das in dieser Form kein Erfolgsmodell werden sollte und selbst als Medium der Erinnerungskultur kaum sonderlich geeignet erscheint. Wenn wir nicht aus Troianos Beschreibung wüssten, dass diese Motette tatsächlich aufgeführt worden ist, der bloße Hinweis auf Orlando di Lasso als Schöpfer, die Ethematik und die Jahreszahl 1568 erschienen mit Blick auf das Ereignis seltsam unzureichend.⁸⁹ Man würde erwarten, dass zumindest das Brautpaar abgebildet wird, ob nun mit Porträts oder wenigstens mit seinen Wappen. Das aber ist nicht der Fall.

Durch die auf fol. Iv vorangestellten Wappen liegt vielmehr der Gedanke nahe, dass sich die zentrale Aussage des Werkes nicht auf Wilhelm von Bayern und Renata von Lothringen bezieht, sondern auf Albrecht V. und seine Gemahlin Anna, deren Ehe auch Heinrich Wirrich als leuchtendes Vorbild für das Brautpaar darstellt.⁹⁰ Damit käme das Kaiserhaus gleich doppelt ins Spiel, denn gestiftet hatte die Ehe zwischen Albrecht V. von Bayern und Anna von Österreich Kaiser Ferdinand I., während die aktuelle Ehe durch Kaiser Maximilian II. vermittelt worden war.⁹¹ Wenn Troiano in seinen *Dialoghi* den Hof Albrechts V. demonstrativ

87 H. Wirrich, Ein warhafftige Beschreibung (wie Anm. 82).

88 Vgl. dazu A. Gott dang, NotenBilderTexte (siehe S. 10), S. 104–128.

89 Die Münchner Fürstenhochzeit (siehe S. 8), S. 270. Das Akrostichon mit den Namen Wilhelm und Renata im textgebenden Huldigungsgedicht von Nicolo Stoppio ist zwar im Abdruck bei Troiano für geübte Leser ohne Weiteres erkennbar, im Chorbuch aber deutlich weniger; dazu B. Tammen, Zur Wiener Prachthandschrift (siehe S. 11), S. 5f.

90 Vgl. die Vorrede, in: H. Wirrich, Ordenliche Beschreybung (siehe S. 9), S. 6f.

91 In der Literatur findet sich die These, dass das Werk als Anerkennung für Maximilian II. für die Vermittlung der Hochzeit gedacht gewesen sei, das aber würde einen fürstlichen Auftrag

als Musenhof inszenierte und damit auf ein bereits eingeführtes Muster der herzoglichen Selbstdarstellung zurückgriff,⁹² ist das im Chorbuch allerdings höchstens implizit der Fall. Auch wird die Katholizität der Hauptakteure weder durch den Text noch durch die Ikonographie der Darstellungen ähnlich stark nach außen gekehrt wie in den Mielich-Kodizes, die sich klar einem gegenreformatorischen Entstehungskontext zuweisen lassen. Vielmehr sind die alttestamentlichen Szenen im Chorbuch auch in protestantischen Kontexten denkbar.⁹³

Wie die Mehrzahl der im Kontext der Hochzeit produzierten Medien weist auch diese Handschrift eine Reihe von Charakteristika auf, die für das Hochzeitsfest in seiner Gesamtheit zutrafen. Dazu gehört der additive Charakter der einzelnen Gestaltungselemente ohne greifbares Gesamtkonzept sowie das hohe Maß an Intermedialität und die Entstehung im Zuge einer ebenso ›interdisziplinären‹ wie ›internationalen‹ Kooperation. Das Hochzeitsfest und seine Medialisierung vereint nicht zuletzt die dem Späthumanismus wie dem Manierismus eigene, überbordende Ornamentik, das Zuviel an Formen, Zeichen und Inhalten, welches primär auf die visuelle Überwältigung des Betrachters zielte – und weniger darauf, vollständig rezipiert, geschweige denn verstanden zu werden.

* * *

In der Münchner Fürstenhochzeit von 1568 kulminierte die höfische Festkultur der Zeit, allerdings eher in quantitativer Hinsicht. Bei genauerer Betrachtung dieses Ereignisses fällt es dagegen schwer, von einer ›konzeptionellen Wende‹ zu sprechen. Eine Reihe von Festelementen wurde lediglich improvisiert, wie die *Commedia dell'arte* am 8. März 1568. Auch das Jesuitentheater dürfte eine Initiative einzelner Akteure gewesen sein und keine durch den Festveranstalter bewusst geplante Festinnovation. Albrecht V. verfolgte gerade kein Konzept, das über eine möglichst hohe Anzahl und Varianz von Festelementen bei demonstrativer Prachtentfaltung und »conspicuous consumption« (Thorstein Veblen) hinausgegangen wäre – sieht man von dem auf diese Weise vertretenen Ranganspruch ab. Nicht zufällig wurde das Ereignis als »sontuosissime & ueramente regali nozze«⁹⁴ besungen: Auf eine solche Rangerhebung qua Wahrnehmung

voraussetzen, der sich nicht ohne Weiteres nachweisen lässt, siehe Peter Bergquist, »Introduction«, in: O. di Lasso, *The Complete Motets* (siehe S. 11), S. xiii–xxi: S. xviii.

92 Hierzu A. Gottdang, Hans Mielichs ›singende‹ Miniaturen (siehe S. 10).

93 Falls jedoch Kaiser Maximilian II. tatsächlich der Adressat der Handschrift gewesen sein sollte, so war diesem in der Tat jeder gegenreformatorische Eifer fremd, so dass mit konfessionell konnotierten Botschaften ohnehin wenig zu gewinnen gewesen wäre.

94 Alfonso Ulloa, »Ai lettori«, in: M. Troiano, *Dialoghi* (siehe S. 8), ohne Seite.

zielte der hohe Repräsentationsaufwand des bayerischen Herzogs – ein Prinzip, das später auch Max II. Emanuel von Bayern und sein Sohn Karl Albrecht als notwendigen Schritt zur Durchsetzung einer Rangerhebung betrachten sollten. Was 1568 zudem noch fehlt, ist eine inszenatorische Gesamtidee, der die einzelnen Festelemente untergeordnet wurden. Außerdem waren wenige Bestandteile des Festes wirklich neu, und diejenigen, welche neu waren, prägten das Gesamtereignis nur begrenzt.

Analog sind die in diesem Kontext produzierten Medien der Erinnerungskultur zu bewerten. So hatte sich die literarische Form des Heroldsliedes, in deren Tradition Heinrich Wirrich mit seiner Festbeschreibung in Knittelversen stand, historisch bereits überlebt. Massimo Troianos fiktiver, an humanistisch gebildete Rezipientenkreise an deutschen Herrscherhöfen sowie in Italien und Spanien gerichteter Dialog, der die Multisensualität dieses Festes in später kaum wieder erreichter Qualität eingefangen hatte, blieb von vornherein singular – womöglich auch deshalb, weil es hier zu einer Repräsentationskonkurrenz zwischen Autor und Fürst gekommen war, die nicht im Sinne des letzteren gelegen haben kann. Nur der Festbericht von Hans Wagner mit seiner Darstellung ausgewählter Einzelereignisse und dem Abdruck von Dokumenten der Festorganisation fand Nachfolger, wie er auch auf ähnlich organisierten älteren Drucken aufgebaut hatte. In Abgrenzung zu literaturwissenschaftlichen Arbeiten, die den »konstruktiven« Charakter dieser Texte hervorheben, sei betont, dass besonders die Werke von Wagner und Troiano eine Vielzahl von Informationen über das Hochzeitsfest übermitteln, die sonst verloren wären. Auch dies macht ihren über die bloße Analyse von Textgattung und Bildformen deutlich hinausgehenden Quellenwert für die Geschichtswissenschaft aus.

Die hohe inhaltliche und formale Varianz aller drei Festbeschreibungen demonstriert eine entstehungszeitbedingte Unsicherheit, wie derartige Medien am besten gestaltet werden sollten. Zwar enthalten alle drei Beschreibungen bereits topische Elemente, in ihrer Gesamtheit stellen sie jedoch überwiegend eigene Schöpfungen ihrer Produzenten dar. Denn erst ab dem 17. Jahrhundert bildeten sich gattungsspezifische Eigenheiten heraus, die als Richtschnur für die Gestaltung von Festberichten verstanden werden konnten. Nicht nur, aber auch in einem Mangel an eingeführten Gestaltungskonventionen gründet das hohe Maß an Intermedialität, das alle drei Berichte auszeichnet. Dabei entsteht der intermediale Charakter nicht nur durch die Übernahme einzelner Argumentationsformen oder Stilelemente aus anderen Text- oder Bildgattungen. Vielmehr verkörpern alle drei Werke spezifische Gattungsmischungen, die auf bestimmte

Rezipientengruppen zielten und vor allem mit Blick auf diese Sinn zu stiften und Botschaften zu vereindeutigen vermochten.

Und was brachte die Hochzeit dem bayerischen Herzogshaus? Unter den zehn Kindern, die aus dieser Ehe hervorgingen, waren der nach dem Ehestifter benannte zukünftige bayerische Kurfürst Maximilian I., der seine Cousine Elisabeth Renata von Lothringen heiratete, wodurch die Verbindung zwischen beiden Häusern gefestigt und der über das Reich hinausweisende Geltungsanspruch Bayerns bestätigt wurde. Ein weiterer Sohn, Ferdinand von Bayern, folgte seinem Onkel Ernst als Erzbischof und Kurfürst von Köln nach. Damit beginnt die Reihe der Kölner Kurfürsten aus dem Haus Wittelsbach, ohne die 1742 die Wahl Karls VII. zum Kaiser gar nicht möglich gewesen wäre. Die älteste Tochter, Maria Anna, heiratete 1600 Erzherzog Ferdinand von der Steiermark, den späteren Kaiser Ferdinand II. Ihr Sohn wurde als Ferdinand III. 1637 Kaiser des Heiligen Römischen Reiches. Eine weitere Tochter, Magdalene, heiratete 1613 Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg, der im Zuge dieser Hochzeit für die Gegenreformation gewonnen werden konnte. Damit erwies sich die Münchner Hochzeit von 1568 in politischer, dynastischer und konfessioneller Hinsicht als voller Erfolg. Dass sie auch mit Blick auf den im Hochzeitsfest ostentativ inszenierten kulturellen Führungsanspruch des Hauses Wittelsbach langfristig als repräsentativer Paukenschlag wahrgenommen wurde, hatte sie den gedruckten Festberichten zu verdanken, die trotz aller inhaltlichen und formalen Differenzen genau diese Kernaussage übermittelten.

Neuplatonische Erotologie in Nicolo Stopios Motettentext zu *Gratia sola Dei*

Die Textgrundlage zu Orlando di Lassos Motette *Gratia sola Dei* bildet ein kurzes, fünfzehn Verse umfassendes lateinisches Gedicht. Der Autor wird in der Wiener Handschrift (Österreichische Nationalbibliothek Wien, Mus.Hs. 2129, nachfolgend *Wien 2129*) nicht genannt, doch liefert Massimo Troiano im dritten Buch seiner *Discorsi* den entscheidenden Hinweis auf Nicolo Stopio – bzw. Nicolaas de Stoop oder Nicolaus Stopius –, der den Text für Lasso verfasst habe.¹ Beziehungen dieses Autors zu Lasso sind schon 1565 nachweisbar, als Stopio eine neunzehn elegische Distichen umfassende Grußadresse an Herzog Albrecht V. zum venezianischen Druck der *Sacrae lectiones ex propheta Job* beisteuerte.² Auch tritt er als Verfasser des Textes der von Cipriano de Rore vertonten Huldigungsmotette *Mirabar solito* in Erscheinung, die entweder bereits zu Albrechts Thronbesteigung (1550) oder erst knapp zehn Jahre später (1558/59) eigens für die Rore-Anthologie (Chorbuch Mus.ms. B der Bayerischen Staatsbibliothek München) komponiert wurde.³

Vom Dichter selbst ist wenig mehr bekannt, als dass er – ein gebürtiger Niederländer – als Agent und Händler hauptsächlich für die Fugger und Wittelsbacher im Venedig der Mitte des 16. Jahrhunderts eine rege Vermittlungsrolle im transalpinen Kunst- und Antiquitätenmarkt eingenommen hatte.⁴ Sein

1 Vgl. M. Troiano, *Discorsi* (siehe S. 9), S. 165: »Ditta la bella & artista Meßa come l'altre volte andarono a Tauola, e non posso far dimeno, che tra tanti Musiche, che fatti vi furono, non vi narra vna opera di Meßere ORLANDO di Laßo, quale per le felicissime Nozze ha fatto, con li Carmi fatti dall' erudito Signor NICOLO, Stopio belgo«.

2 Vgl. O. di Lasso, *Sacrae lectiones* (siehe S. 8); im Digitalisat Scan 2, 26, 50 und 74.

3 Vgl. Jessie Ann Owens, »Cipriano de Rore's New Year's Gift for Albrecht V of Bavaria. A New Interpretation«, in: *Die Münchner Hofkapelle* (siehe S. 10), S. 244–273. Siehe auch Jean-Yves Cordier, »Mirabar solito dans le livre de chœur enluminé Mus. Ms B. de Munich« (Blog, 8. Mai 2015); www.lavieb-aile.com/2015/05/mirabar-solito-dans-le-livre-de-choeur-enlumine-mus-ms-b-de-munich.html (insbes. I. »Le texte de Nicolas Stopio«) <31.03.2020>.

4 Eine Spezialstudie zu Stopios Leben und Wirken fehlt bislang; vgl. J. A. Owens, *Rore's New Year's Gift*, ebda., S. 252, Anm. 39: »A thorough study of his [Stopio's] activities in cultural affairs, especially for the connections between Italy and Germany, is badly needed.«

Bruder war der in Linz wirkende Arzt (»Landschaftsmedicus«) und Schriftsteller Martin Stopius, der zuletzt sogar als Rektor der Wiener Universität fungierte († 1581).⁵ Das wenige Jahrzehnte nach Stopios Tod erschienene niederländische Gelehrtenlexikon *Athenae Belgicae* nennt als Geburtsort Aalst im heutigen Belgien und ein – im Übrigen falsches (siehe unten) – Sterbedatum (Venedig, 15. Mai 1568).⁶ Mehrere Werke werden dem als poeta bonus geschätzten Dichter in diesem kurzen Eintrag zugeschrieben, nämlich ein *Panegyricus elegans*, der *De laudibus D. Ioannae Arragoniae* handelte und mit *Poëmata varia* veröffentlicht wurde,⁷ sowie eine *Elegia ad Richardum Vitum Anglum, super Epitaphio, quod visitur extra portam Bononiensem, Aelia, Laelia, Crispis &c.* Das letztgenannte Werk verweist mit dem Thema einer im 16. Jahrhundert viel diskutierten lateinischen Marmorinschrift nach Bologna. Die *Bibliotheca Belgica* des Valerius Andreas kann zu diesen Informationen nur noch beitragen, dass Stopio wohl Venedig zu seinem dauerhaften Lebens- und Geschäftsmittelpunkt gewählt hatte.⁸

Auch an anderen Orten finden sich noch Spuren von Stopios dichterischem Werk.⁹ Eine Anthologie, die 1614 unter dem Titel *Delitiae C[entrum] poetarum*

5 Vgl. zu ihm Arnold Huttmann, »Ein flandrischer Arzt des 16. Jahrhunderts«, in: *Historisches Jahrbuch der Stadt Linz* 1958, S. 47–72. Huttmann erwähnt (S. 64), dass Martins Verdienste als Arzt der Familie den Adelsrang einbrachten: »Am 13. März 1562 wurde Dr. Stopius, zusammen mit seinen Brüdern Nicolaus, Wilhelm, Adam und Jakob sowie deren legitimen Nachkommen, von König Ferdinand I. geadelt«. Auf Nicolaus geht der materialreiche Aufsatz außer an dieser Stelle nicht näher ein.

6 Vgl. Pierre-François Sweerts, *Athenae Belgicae sive Nomenclator Inferioris Germaniae scriptorum*, Antwerpen: Gulielmus a Tungris 1628, S. 582, Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek München: [urn:nbn:de:bsb:12-bsb10633318-1](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsb:12-bsb10633318-1), Scan 468. Zu den Sterbedaten siehe unten.

7 Es handelt sich bei den *Poëmata varia* wohl um keine eigenständige Publikation; der Titel verweist stattdessen auf die dem Panegyricus auf Giovanna d’Aragona (1502–1575) beigegebenen Gedichte, bes. Bg. F 2r–G [4]v, Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek München: [urn:nbn:de:bsb:12-bsb00002170-7](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsb:12-bsb00002170-7), Scan 47–60. – Ein von Cipriano de Rore vertontes Lobgedicht auf Adrian Willaert aus Stopios Florentiner Anthologie (ebda., Bg. E 2r/v, Scan 39f.) bespricht Katelijne Schiltz: »Harmonicos magis ac suaves nemo edidit unquam cantus: Cipriano de Rores Motette *Concordes adhibete animos*«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 62 (2005), S. 111–136: S. 118–123. »Diese Sammlung enthält neben der Lobpreisung Willaerts Gedichte unter anderem für Karl V., Cosimo de’ Medici, Lucrezia d’Este, Johann Jakob Fugger und ein Epitaph für Gaspara Stampa. Willaert ist hier wohl nicht zufällig von äußerst einflussreichen politischen und kulturellen Persönlichkeiten umgeben« (S. 119, Anm. 24). Hinweise zu weiteren, vereinzelt überlieferten Gedichten Stopios sowie biographischen Quellen ebda., S. 122, Anm. 33–37.

8 Valerius Andreas, *Bibliotheca Belgica, de Belgis vita scriptisque claris, Praemissa Topographia Belgii totius seu Germaniae inferioris descriptione*, Löwen: Hastenius 1623. Herangezogen wurde die erweiterte Neuauflage Löwen: Zegers 1643, S. 697: »vixit, mortuusque Venetijs, ubi sedem posuerat fortunarum suarum.«

9 Vgl. z. B. das Trauergedicht auf Karl V. anlässlich der Totenfeier im Dom zu Augsburg am 24. und 25. Februar 1559: Friedrich Staphylus, *Aigentliche, vnnnd warhafftige Beschreibung, weiß bey der*

Belgicorum in Frankfurt von Janus Gruterus herausgegeben wurde, würdigt »Nicolaus Stopius Alostanus« mit immerhin zwei Gedichten.¹⁰ Eine Reihe von humanistischen Publikationen enthalten Grußgedichte und andere Gelegenheitsdichtungen aus der Feder des Dichters. Außerdem fehlt es nicht an handschriftlichen Quellen: Stopio stand in seiner Eigenschaft als Kunstagent für den bayerischen Hof¹¹ in Austausch mit der Familie Fugger; eine Buchofferte an Johann Jakob Fugger mit italienischen Preisangaben in der Bayerischen Staatsbibliothek (Cod. gr. Mon. 138) gibt davon noch Zeugnis ab.¹² Außerdem hat sich im Bayerischen Hauptstaatsarchiv ein mehrere hundert Seiten umfassendes Konvolut an Briefen aus den Jahren 1567 bis 1569 erhalten, die Stopio aus Venedig an Johann Jacob Fugger gerichtet hat.¹³ Zu Stopios Aufgabengebiet gehörte

herrlichen Besingknuß, so ... Kaiser Ferdinand ... Kayser Carlen dem fünfften ... ordenlich vnd zierlich gehalten, Dillingen: Seb. Mayer 1559, Bg. [A i]v, Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek München: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb11064056-2](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11064056-2).

- 10 *Delitiae C.* [= 100] *Poetarum Belgicorum, Huius Superiorisque Aevi illustrium*, hrsg. von Ranutius Gherus [Pseudonym für Janus Gruterus], Frankfurt am Main: Jakob Fischer 1614. Vgl. den im vierten Band der Sammlung enthaltenen Panegyricus auf Girolamo Colonna (1534–1586), *In laudem Hieronymi Columnae ad Octauium Sammarcum* (S. 359–366), den Stopio dem neapolitanischen Gelehrten Ottavio Sammarco († 1630) widmete, und das wohl im Todesjahr Pietro Bembo (1547) oder kurz danach entstandene Gedicht *In obitum Petri Bembi* (S. 367f.), Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek München: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb10781429-1](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10781429-1), Scan 385.
- 11 Vgl. dazu allgemein Jacob Stockbauer, *Die Kunstbestrebungen am Bayerischen Hofe unter Herzog Albert V. und seinem Nachfolger Wilhelm V.*, Wien 1874 (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, 8), S. 26f.
- 12 Publiziert in Otto Hartig, *Die Gründung der Münchener Hofbibliothek durch Albrecht V. und Johann Jakob Fugger*, München 1917 (Abhandlungen der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-philologische und historische Klasse, 28.3), S. 323; Wiederabdruck in: *Beiträge zur Geschichte der Bayerischen Staatsbibliothek*, hrsg. von Rupert Hacker, München 2000 (Schriftenreihe der Bayerischen Staatsbibliothek, 1), S. 13–52: S. 35. Vgl. Kerstin Hajdú, *Die Sammlung griechischer Handschriften in der Münchener Hofbibliothek bis zum Jahr 1803: eine Bestandsgeschichte der Codices graeci Monacenses 1–323 mit Signaturenkonkordanzen und Beschreibung des Stephanus-Katalogs (Cbm Cat. 48) / De codicum graecorum Monacensium 1–323 historia*, Wiesbaden 2002 (Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Monacensis, Tl. 2: Katalog der griechischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München, 10.1), S. 42. Entsprechende *avvisi* Stopios in der Biblioteca Apostolica Vaticana (Urb. lat. 1038–1039) erwähnt Mario Infelise, »From merchants' letters to handwritten political *avvisi*: notes on the origins of public information«, in: *Correspondence and cultural exchange in Europe, 1400–1700*, hrsg. von Francisco Bethencourt und Florike Egmond, Cambridge 2007 (Cultural Exchange in Early Modern Europe, 3), S. 33–52: S. 42.
- 13 Die Korrespondenzakten über Kunstsachen am bayerischen Hof, sind – in drei Bänden mit den Signaturen Kurbayern, Äußeres Archiv 4851–4853 – größtenteils chronologisch geordnet. Stopios Name ist zuerst für das Frühjahr 1567 belegt; der Band 4853 enthält fast ausschließlich Schreiben aus der Hand Stopios. Eine kursorische Sichtung des bislang unzureichend erschlossenen, im Übrigen auch zum Teil nur in gekürzten Abschriften überlieferten Bestands hat keine auf das Gedicht bezügliche Hinweise geliefert. Die Korrespondenz ist summarisch zusammengefasst im

übrigens auch, wie dieser Briefwechsel bezeugt, die Vermittlung von venezianischen Sängern und Musikern an den Münchner Hof.¹⁴ – Im italienischen, niederländischen, deutschen und britischen Bibliotheks- und Archivbestand finden sich darüber hinaus auch weitere verstreute poetische Werke und Briefe aus seiner Feder.¹⁵

Die Tätigkeit für den bayerischen Hof, die Stopio offenbar erst im Jahr 1566 aufgenommen hatte, endete etwa zwei Jahre nach der Hochzeit Wilhelms V., als er nämlich am Anfang des Jahres 1570 in Folge eines »catarro« plötzlich in Venedig verschied.¹⁶ Die Geschäfte wurden von seinem Freund Francesco Brachieri übernommen, der auch die schwierigen Verhandlungen um die in Stopios konfisziertem Nachlass befindlichen Kunstwerke, die bereits im Besitz des bayerischen Herzogshauses waren, zu führen hatte.

Soweit also zur Biographie eines Dichters, in dem man eine typische humanistische Gelehrtenexistenz erkennen mag. Die wenigen biographischen Details geben immerhin soviel preis, dass Stopio in regem Austausch mit den zeitgenössischen italienischen Humanisten stand – ein Umstand, der auch bei der Deutung seiner Dichtung heranzuziehen sein wird (siehe unten). Gehen wir also gleich über zum Text der Motette *Gratia sola Dei*, der in Massimo Troianos *Discorsi* von 1568 in folgendem Wortlaut überliefert ist:¹⁷

Gratia sola Dei pie in omnibus omnia ad implet:
 Virtute æterna cœlesti & amore creatis,
 In nostris almus vigeat quoque cordibus ardor,
 Lege sacra statuit: cunctisque amor imperet vnus,
 Hinc reduces qui nos cœlo aßerat: atque beatos, 5
 Efficiat. Virtus æqua almo in amore recumbit.

 Legitimo ergo nihil natura inuenit amore
 Maius, connubij: vnde ferax fit copula fidi
 Vis sacra amicitia: rata confirmatio amoris.
 Solus amans, quod amare iuuat feliciter ardet <.> 10

zweiten Kapitel (»Nicolò Stoppio«) von J. Stockbauer, Kunstbestrebungen (wie *Ann.* 11), S. 53–69.

14 Vgl. ebda., S. 127.

15 So – nach Ausweis Paul Oskar Kristellers – in der Mailänder Biblioteca Ambrosiana (Sammelhandschriften D 388, N 156 und P 242; poet.), im Antwerpener Museum Plantin-Moretus (M 279; epist.), in der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek (Cod. philol. 325; poet.) sowie in der Londoner British Library (Add. 12054; poet.).

16 Vgl. die bei J. Stockbauer, Kunstbestrebungen (wie *Ann.* 11), S. 66, zitierte Todesnachricht aus der Feder von Francesco Brachieri, die auf den 20. Februar 1570 datiert ist; der letzte erhaltene Brief von Stopio stammt vom 13. Januar 1570.

17 M. Troiano, *Discorsi* (siehe S. 9), S. 166 (Änderungen in der Interpunktion: P. W.). Die Gliederung in drei Sinnabschnitte entsprechend der Stimmverteilung in Lassos Komposition wird bei Troiano unter anderem durch Hinweise am Seitenrand markiert. Siehe die Einleitung von Björn R. Tammen, S. 20 (Abbildung 1).

Res mira ignoti quod & illaqueentur amore,
 Emicat accensis per famam mentibus ardor
 Nocte silente magis <.> dum mutua flamma per artus
 Errans, alta trahit suspiria pectore ab imo
 Amplexus tædet longum expectare iugales. 15

Formal handelt es sich bei diesem kurzen Stück um fünfzehn regulär gebaute Hexameter, deren Anfangsbuchstaben sich zu einem Akrostichon zusammenfügen.¹⁸ Inhaltlich gliedert sich der Text in drei Abschnitte, die auch in Lassos Komposition strukturbildend sind: In den Versen 1–6 (Abschnitt 1) wird der himmlische Ursprung der Liebe beschrieben; die Verse 7–10 (Abschnitt 2) leiten aus dieser himmlischen Liebe verschiedene irdische Realisierungsformen ab; in den Versen 11–14 (Abschnitt 3) wird als Besonderheit die Liebe zwischen Partnern, die sich nicht kennen, beschrieben. Betrachten wir zunächst den nicht in allen Teilen leicht nachzuvollziehenden Argumentationsgang in den einzelnen Abschnitten im Detail.

Abschnitt 1: Auf die *gratia* Gottes – und auf nichts anderes (*sola*) – ist es zurückzuführen, dass alle Kreaturen »in voller Gänze« (*in omnibus omnia ... creatis*) von zwei Prinzipien erfüllt werden, nämlich von *virtus aeterna* und *amor coelestis*.¹⁹ Die beiden folgenden Verse 3 und 4 sind, wie die Verwendung des Konjunktivs aufzeigt, zusammenzuziehen: Sie – *gratia* ist aus Vers 1 als Subjekt zu ergänzen – hat durch ein »heiliges Gesetz« (*lege sacra*) bestimmt, dass (1) diese zuvor der ganzen Schöpfung zugeschriebene »Erfüllung« – hier als »nährendes Glühen« (*almus ardor*) umschrieben – auch²⁰ für die Menschen (*In nostris ... quoque cordibus*) gilt, und dass es (2) nur einen einzigen *amor* gebe, der über alle Menschen (*cunctis*) herrscht. Daran schließt sich eine nähere Bestimmung des *amor* in Form eines Relativsatzes an: Er Sorge dafür, dass wir Menschen »bei unserer Heimkehr« (*reduces*), d. h. nach dem Tod, in den Himmel eingingen und die Seligkeit erreichten (*atque beatos efficiat*). Dann kommt der Dichter auf die eingangs erwähnten beiden Prinzipien *virtus* und *amor* zurück, die nach dem Tod offenbar wieder zu einem ruhigen Ausgleich gebracht werden (*recumbit*).

Abschnitt 2: Hier formuliert der Dichter einleitend eine Schlussfolgerung, wonach der aus göttlichem Prinzip entstammende *amor* – hier als *legitimus amor* bezeichnet – als die größte »Erfindung« (vgl. *invenit*) der Natur – hier ist nicht

18 In Troianos Ausgabe durch abgesetzte Majuskeln hervorgehoben. Siehe auch die Analyse im Beitrag von Andreas Pfisterer, S. 94f.

19 Die Stellung des *et* in Vers 2 darf nicht dazu verleiten, die *beiden* Ablative *aeterna* und *coelesti* auf *virtute* zu beziehen; in diesem Fall wäre *coelesti* mit einer Konjunktion anzuschließen gewesen.

20 Trotz der irritierenden Position von *quoque* dürfte der Text in dieser Weise zu paraphrasieren sein.

vom Schöpfergott die Rede – anzusehen ist. Ein Trikolon soll wohl drei Realisierungsformen des *amor* spezifizieren, nämlich (1) das fruchtbare Band (*ferax copula*) treuer ehelicher Liebe (*connubii fidi*), (2) die »heilige Kraft der Freundschaft« (*vis sacra amicitiae*) und (3) die »Bestätigung« der Liebe (*rata confirmatio amoris*).²¹ Zuletzt wird der *amor* des Liebenden von alternativen Formen des »Brennens« (vgl. *ardet*) abgegrenzt mit dem Hinweis auf die Freuden, die die Liebe spendet (*quod amare iuvat*).

Abschnitt 3: Die letzten fünf Verse thematisieren eine besondere Erscheinungsform der Liebe, nämlich diejenige zwischen Menschen ohne vorherige persönliche Bekanntschaft. Nur auf Hörensagen hin (*per famam*) entbrennt ihre Glut (*Emicat accensis ... mentibus ardor*), zumal bei stiller Nacht (*Nocte silente magis*). Die Flamme wirkt bei beiden Liebenden (*mutua flamma*) und lockt aus ihrem tiefsten Inneren (*pectore ab imo*) schwere Seufzer (*alta suspiria*) hervor. Die beiden Liebenden sind des langen Wartens auf die eheliche Vereinigung (*amplexus iugales*) schon überdrüssig (*taedet longum expectare*).

Stopios Dichtung bzw. Lassos Vertonung derselben wird in der Kopfbordüre von *Wien 2129*, fol. 1v als *Epithalamium musice* (»Hochzeitgedicht in Musik«) ausgewiesen,²² womit eine zentrale Gattung antiker und frühneuzeitlicher Kasualpoesie angesprochen ist.²³ Wenige Jahre zuvor war mit Julius Caesar Scaligers *Poetices libri VII* (1561) die für die folgenden Jahrzehnte autoritative Poetik erschienen. Scaliger gibt für weite Bereiche neulateinischer Dichtung – auch der Gelegenheitsdichtung – einen normativen Rahmen vor, dessen Relevanz demnach auch für Stopios Dichtung zu prüfen ist. Der für die Hochzeitdichtung einschlägige Passus²⁴ bildet somit die regelpoetische Folie, vor der die formalen Besonderheiten von *Gratia sola Dei* hervortreten.

21 Zur Heiratsurkunde im Bildprogramm der *Secunda pars* (fol. 10v, unten links) siehe den Beitrag von Björn R. Tammen (mit Detailabbildung 2b, S. 194 und 196).

22 Siehe die Einleitung von Björn R. Tammen (mit Detailabbildung 2a, S. 22).

23 Aus der Menge an Sekundärliteratur sei an dieser Stelle verwiesen auf Sabine Horstmann, *Das Epithalamium in der lateinischen Literatur der Spätantike*, München 2004 (Beiträge zur Altertumskunde, 197), mit einem Überblick zur Gattungsgeschichte vor der Spätantike (S. 14–96). Zum neulateinischen Epithalamium siehe Virginia Tuft, *The Poetry of Marriage: The Epithalamium in Europe and its Development in England*, Los Angeles 1970; Thomas C. Jermann, *Thematic Elements in Thirty Neo-Latin Epithalamia and their Correspondences in the German Baroque Hochzeitgedicht*, PhD diss. University of Kansas 1967. – Zu einem wenige Jahrzehnte nach Stopios Dichtung im Jahr 1635 am Münchner Hof entstandenen Epithalamium für Kurfürst Maximilian I. siehe Jakob Balde, *Epithalamion*, hrsg., übersetzt und kommentiert von Philipp Weiß, Tübingen 2015 (NeoLatina, 26).

24 Vgl. jetzt in der kommentierten Neuausgabe: Julius Caesar Scaliger, *Poetices libri septem. Sieben Bücher über die Dichtkunst*, Bd. 3: *Buch 3, Kap 95–126, Buch 4*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1995, S. 62–99.

Scaliger gibt seine Vorschriften zum Epithalamium im dritten Buch. Die Hochzeitsdichtung eröffnet – nach den ›größeren‹ Dichtungsformen Epik, Dramatik, Satire und Ekloge – die Reihe der ›kleinen‹ Gattungen, die Scaliger in Anlehnung an Statius *Silven* (»Wälder« im Sinne von ›poetisches Rohmaterial«; vgl. Quintilian, *Inst.* 10,3,17) nennt. Den inhaltlichen Kern eines Epithalamiums bestimmt Scaliger mit dem Hinweis auf die »Sehnsüchte des Bräutigams und der Braut«; der persönliche Bezug auf die Eheleute, ihre Motive und ihre Gefühlslage stehen demnach bei dieser Gattung im Zentrum der darstellerischen Aufmerksamkeit.²⁵ Scaliger gibt in Anlehnung an antike Vorbilder einen genauen inhaltlichen Ablauf für ein Epithalamium vor:²⁶ Die Vorzüge des Bräutigams, seine Taten und sein sozialer Rang werden in einem ersten Teil gepriesen, um die Verbindung der Brautleute zu nobilitieren. Verdeckter kommen die Gefühle der Braut zur Sprache; hier gilt das Postulat des *decorum*. An zweiter Stelle stehen die *laudes sponsorum*, in denen es um Heimat, Herkunft, geistige Bildung und körperliche Anmut der Brautleute geht, drittens dann die Glückwünsche für die bevorstehende eheliche Verbindung. Dann folgt ein vierter, heiterer Teil – *lascivia* und *lusus* –, in dem auch derbere und sogar obszöne Töne angeschlagen werden können, wobei Scaliger wiederum mit Rücksicht auf das *decorum* die entsprechende Anrede an die Braut etwas zurückhaltender formuliert wissen will als die Scherzworte, die sich an den Bräutigam richten. Der fünfte Teil blickt in die Zukunft: Hier werden Segenswünsche, vor allem für reiche Nachkommenschaft, ausgesprochen. Zuletzt die *exhortatio ad somnum*, also die Aufforderung, zu Bett zu gehen und die Ehe zu vollziehen.²⁷

Das Epithalamium in seiner idealtypischen Anlage, wie sie Scaliger vorgibt, spiegelt damit als mimetische Dichtung den konkreten Festablauf aus der Antike wider. Es liegt folglich im besonderen Interesse Scaligers, auch kleinste ›antiquarische‹ Details antiken Hochzeitsbrauchtums – Nüssewerfen, Taubenopfer, Überführung der Braut usw. – für den praktizierenden Dichter zu erläutern.²⁸ Scaliger stellt einen topologischen Fundus bereit, der dem Gelegenheitsdichter die Mittel an die Hand gibt, sein Epithalamium ins antike Gewand zu kleiden und dabei so konkret und lebensecht wie möglich vorzugehen.

25 Ebda., S. 64f.: »Eius carminis argumentum consistit e sponsi sponsaeque desideriis« (»Den Inhalt eines solchen Gedichts bilden die Sehnsüchte des Bräutigams und der Braut«).

26 Ebda., S. 64–67.

27 An anderer Stelle (ebda., S. 90–93) differenziert Scaliger aber mit Blick auf die divergierenden Aufführungskontexte verschiedene Formen der Hochzeitsdichtung (Skolien, Epithalamien etc.). Der hier referierte Kompositionsplan beansprucht demnach keine Allgemeingültigkeit.

28 Vgl. unter anderem die detaillierte Erörterung des Festablaufs (ebda., S. 70–85).

Den hieran geschulten Leser muss *Gratia sola Dei* enttäuschen. Besonders fällt der Verzicht auf persönliche Bezüge zum herzoglichen Brautpaar – und damit auf den panegyrischen Aspekt im Allgemeinen²⁹ – ins Auge. Die in der *Poetik* lizenzierte Integration obszöner Elemente fällt bei Stopio ganz aus. Außerdem kann von einem episch-narrativen Rahmen, wie ihn die Mehrzahl der antiken Epithalamien geboten haben, nicht die Rede sein; stattdessen bestimmt eine ins Theologische gewendete Erotologie die Thematik des Gedichts. Immerhin gibt Scaliger eine ›Systemstelle‹ an, wo Ausführungen nach Art von *Gratia sola Dei* am Platze wären, nämlich die abschließende adhortatio zum Ehevollzug, die in Form eines Erospreises gestaltet sein kann. Scaliger schreibt zu diesem Abschnitt:

Wenn man in der Aufforderung selbst die Ehe preisen möchte, dann kann man einerseits Beispiele aus der Überlieferung anführen, andererseits aber auch naturphilosophische Grundgedanken einfließen lassen. ... In naturphilosophischer Hinsicht kann man die Liebe und die Freundschaft von den ersten ungefügten Anfängen der Welt herleiten. Zu jener Zeit wurde, nachdem das Chaos geordnet worden war, die Hochzeit von Himmel und Erde gefeiert. Durch ihre Verbindung wurden damals nicht nur alle Arten hervorgebracht, sondern diese pflanzten sich auch nach dem Vorbild jener durch Zeugung fort, so dass das, was der Stoff nicht zuließ, mittels der geregelten Abfolge der Formen erreicht wurde: die Unsterblichkeit. Darüber hinaus kann man auch dem »Symposium« Platons manch ein Loblied auf die Liebe entnehmen.³⁰

In *Gratia sola Dei* fehlt die für eine adhortatio unerlässliche direkte Ansprache an das Brautpaar. Die Dichtung greift aber einen zentralen zur adhortatio gehörenden Topos heraus und isoliert ihn vom eigentlich vorgesehenen epischen Kontext, womit sich Stopio zwar denkbar frei gegenüber den normativen Vorgaben der Gattungspoetik Scaligers verhält, seine Dichtung aber dennoch in gewisser Weise an die Gattungstradition anbindet.

Bekanntlich hatte Platons *Symposium* in der Philosophie der Renaissance breite Wirkung entfaltet. Denker um Marsilio Ficino entwickelten, ausgehend von der platonischen bzw. neuplatonischen Liebeslehre, umfassende Modelle der

29 Für Scaliger hat jede Form der Gelegenheitsdichtung das Potenzial zum Personenlob (ebda., S. 62f.).

30 Ebda., S. 66–69. »Quod si in ipsa adhortatione laudare velis nuptias, tu exemplis ages ab historiis, tum naturalium rerum principia poteris aspergere. ... De rerum vero natura educes amorem atque amicitiam a primordiis ipsis atque rudimentis mundi. Qua tempestate post digestum Chaos Caeli Terraeque sunt nuptiae celebratae. Quorum coniunctione et tunc species omnes productae sunt et ad eorum imitationem generando propagatae, ut quod materia prohibebat formarum ordinata successio adipisceretur: immortalitatem. Amoris praeterea multa laus peti potest e Platonis Symposium«.

Weltdeutung – eine Tradition, die auch im 16. Jahrhundert, etwa in Pietro Bembo *Asolani*, noch fortwirkte.³¹ Nicolò Stopios lange Aufenthalte in Norditalien und sein nachweislicher Kontakt zu den dortigen Gelehrten legen eine neuplatonische Beeinflussung seiner Dichtung schon auf biographischer Ebene nahe. Die folgenden Interpretationslinien zu *Gratia sola Dei* sollen zeigen, inwiefern diese Bezüge tatsächlich strukturbildend für Stopios Dichtung sind.

Die ersten sechs Verse in Stopios Motettentext beschreiben in kosmischer Perspektive den Ursprung der die ganze Schöpfung umfassenden *gratia* aus Gott, die in den Geschöpfen eine unverbrüchliche ethische Haltung (*virtus aeterna*) und transzendente Liebe (*amor coelestis*) hervorruft (Verse 1–2). Für Ficino, den Begründer des frühneuzeitlichen Platonismus, ist die Schönheit der Welt eine Äußerungsform des schlechthin Guten, also Gottes. Alles irdische Streben nach dem Schönen vollzieht sich als *amor*. Die Liebe ist demnach eine Form des Selbstbezugs Gottes mittels der Schöpfung (vgl. bei Stopio die Verse 1–2: *in omnibus ... creatis*).³² In der späteren, auf Ficino fußenden Tradition wird diese geistige und körperliche Schönheit als *gratia* bzw. *grazia* bezeichnet, woraus sich auch die korrekte Übersetzung unseres Gedichteingangs ergibt (»Die in Gott begründete Schönheit ...«).³³ Dass diese Liebe zur Schönheit auf die Wiedervereinigung mit Gott gerichtet ist, stellt in Bembo *Asolani* der Sprecher Lavinello heraus:

Das Unsterbliche in uns vermag sich niemals mit etwas Sterblichem zufriedenzugeben. Wie sich die Sterne von der Sonne ihr Licht borgen, so empfängt alles Schöne seine Vorzüge und Reize von der ewigen göttlichen Schönheit, und wir betrachten es voller Wohlgefallen, wenn wir ihm begegnen, weil es ein Abglanz von ihr ist. Gleichwohl stellt es uns nie vollständig zufrieden, stets sehnen wir uns nach dem Ewigen und Göttlichen, woran uns das Schöne erinnert, so dass es wie ein verborgener Stachel wirkt. Wir gleichen einem Menschen, der hungrig einschläft und vom Essen träumt, davon aber nicht satt wird, denn der Drang, den er befriedigen will, sucht nicht nach einem Bild der

31 Zu Ficino vgl. Achim Wurm, *Platonicus Amor. Lesarten der Liebe bei Platon, Plotin und Ficino*, Berlin 2008 (Beiträge zur Altertumskunde, 261); Maria-Christine Leitgeb, *Concordia mundi. Platons Symposion und Marsilio Ficinios Philosophie der Liebe*, Holzhausen 2010; dies., »Was heißt denken? Ficinios Metaphysik der Liebe«, in: *Amor sacro e profano. Modelle und Modellierungen der Liebe in Literatur und Malerei der italienischen Renaissance*, hrsg. von Jörn Steigerwald und Valeska von Rosen, Wiesbaden 2013 (Culturac, 7), S. 17–34; vgl. jetzt allgemein zur neuplatonischen Liebesphilosophie Thomas Leinkauf, *Grundriss Philosophie des Humanismus und der Renaissance (1350–1600)*, 2 Bde., Hamburg 2017, insbes. Bd. 2, S. 1247–1396. – Bembo Dialog wird im Folgenden zitiert nach der Ausgabe Pietro Bembo, *Asolaner Gespräche. Dialog über die Liebe*, hrsg. und übersetzt von Michael Rumpf, Heidelberg 1992.

32 Th. Leinkauf, *Grundriss*, ebda., S. 1317.

33 Zur *grazia* vgl. die ebda., S. 1369, aus Pietro Bembo *Asolani* zitierten Stellen.

Speise, sondern nach der Speise selbst. Ebenso suchen wir nach der wahren Schönheit und den wahren Freuden, die nicht von dieser Welt sind, folgen ihren Schatten und wenden uns irdischen Körpern und Vergnügen zu, welche die Seele nicht nähren, sondern narren.³⁴

An dieser Stelle erscheint bei Bembo auch die von Stopio verwendete Metapher vom »nährenden Liebesfeuer« (Vers 3: *almus ardor*). Ziel des neuplatonischen Liebeskreislaufs ist in *Gratia sola Dei* ein stabilisierter, aber immer dynamischer Ausgleich in der Bewegung von Entfaltung und Erfüllung, der in einem Nebeneinander von Ruhe und Bewegung resultiert (vgl. Vers 6: *virtus aequa almo in amore recumbit*).³⁵ Glückverheißend ist schließlich für Ficino ebenso wie für Stopio (Verse 5–6: *atque beatos efficiat*) die Rückkehr in den Himmel, weil – wie aus Ficino zu ergänzen ist – damit eine glückspendende Schau (*visio beatifica*) ermöglicht wird.³⁶ Das Brennen der Liebe, die für alle Menschen grundsätzlich gleich ist, gründet sich bei Stopio auf göttlichem Gesetz (Verse 3–4) – dasselbe Gesetz, das letztlich auch die eschatologische Heilsaussicht für jeden Menschen verbürgt (Verse 5–6).

Die Unterscheidung von zulässiger und unzulässiger Liebe (vgl. Vers 7: *legitimus amor*) wurde von Ficino – wohl in Fortführung von Raimundus Sabundus – als christliche Erweiterung des platonischen Liebeskonzepts eingeführt.³⁷ Bembos Sprecher Lavinello unterscheidet entsprechend zwischen reiner und unreiner Liebe, wobei sich erstere auf die Natur, letztere auf den individuellen Willen gründet:

Die natürlichen Wünsche – wie die Liebe zum Leben, zum Verständnis, zur Selbsterhaltung, zu Kindern und nützlichen Dingen – legt die Natur in uns hinein, sie überdauern die Zeiten und finden sich bei allen Menschen. Von unserem Willen hingegen hängen die Wünsche ab, die wir als Einzelne

34 P. Bembo, *Asolani* III.17, zit. nach M. Rumpf, *Asolener Gespräche* (wie Anm. 31), S. 188f.: »Essi, perciò che sono immortali, di cosa che mortal sia non si possono contentare. Ma perciò che sì come dal sole prendono tutte le stelle luce, così quanto è di bello oltra lei dalla divina eterna bellezza prende qualità e stato, quando di queste alcuna ne vien loro innanzi, bene piacciono esse loro e volentieri le mirano, in quanto di quella sono imagini e lumicini, ma non se ne contentano né se ne sodisfanno tuttavia, pure della eterna e divina, di cui esse sovengono loro e che a cercar di se medesima sempre con occulto pungimento gli stimola, disiderosi e vaghi. Per che sì come quando alcuno, in voglia di mangiare preso dal sonno e di mangiar sognandosi, non si satolla, perciò che non è dal senso, che cerca di pascersi, la imagine del cibo voluta, ma il cibo, così noi, mentre la vera bellezza e il vero piacere cerchiamo, che qui non sono, le loro ombre, che in queste bellezze corporali terrene e in questi piaceri ci si dimostrano, agogniando, non lasciamo l'animo, ma lo inganniamo.«

35 Th. Leinkauf, *Grundriss* (wie Anm. 31), S. 1317.

36 Ebda., S. 1324.

37 Ebda., S. 1308.

entwickeln und die sich, von den Gegenständen angeregt, bald hierhin richten, bald dorthin und einmal stärker in Erscheinung treten, einmal schwächer. Solche Wünsche und Begierden wachsen und weichen, verlassen und bestürmen uns, befriedigen oder lassen unbefriedigt und unterscheiden sich von Person zu Person, je nachdem, wie geeignet wir sind, sie in unseren Geist aufzunehmen.³⁸

Bei Stopio sind diese Grundeinsichten im zweiten Hauptteil der Motette (Verse 7–10) zu einer veritablen Ehelehre geraten, die die eheliche Liebe als die einzige erspriessliche Form gerichteten Begehrens legitimiert (Vers 10). Eine besondere Problematik ergibt sich für Stopio daraus, dass seine Hochzeitsdichtung einer Eheschließung galt, bei der sich die Partner vorher noch nie gesehen hatten (Vers 11). Ein »Wunder« (*res mira*) ist dies vor allem nach den Maßgaben der Erotologie Ficinos, der jede menschliche Liebe – sei sie nun kontemplativ, aktiv oder genusshaft – mit der visuellen Anschauung beginnen lässt: *amor omnis incipit ab aspectu*.³⁹ Bei Bembo finden wir dann den Hinweis, dass Liebe nicht nur durch das Sehen, sondern – als geistige Variante der Liebe – auch durch das Gehör ausgelöst werden kann. Dies könnte für Stopio den Ausschlag gegeben haben, wenn er die »Entzündung durch den Ruhm bzw. bloßes Hörensagen« in Vers 12 beschreibt (*Emicat accensis per famam mentibus ardor*). Dass dieser Entzündungsvorgang, den Stopio im dritten Hauptteil der Motette detailliert ausmalt, »in der Stille der Nacht« (Vers 12: *nocte silente magis*) noch stärker vonstatten geht, betont den intelligiblen Charakter seines Modells, da in der Nacht der Gesichtssinn keine Rolle spielt. Die Sehnsucht nach der ehelichen Vereinigung steht emblematisch am Schluss der Motette und versinnbildlicht ein im neuplatonischen Sinne »ordentliches« – d. h. dem kosmischen Plan Gottes entsprechendes – Begehren.

Fasst man die Ergebnisse dieser Interpretation zusammen, so lässt sich Stopios Motettentext in folgender Weise übersetzen:

Allein die von Gott kommende Schönheit erfüllt fürsorglich alles Geschaffene durch und durch mit unvergänglicher Tugend und himmlischer Liebe. Mit heiligem Gesetz hat sie festgelegt, dass auch in unserem Inneren das nährende

38 P. Bembo, *Asolani* III.17, zit. nach M. Rumpf, *Asolaner Gespräche* (wie Anm. 31), S. 159f.: »Naturali sono, sì come è amare il vivere, amare lo intendere, amare la perpetuazione di se medesimi, i figliuoli, e le giovevoli cose che la natura senza mezzo alcuno ci dà, e sempre durano e sono in tutti gli uomini ad un modo. Di nostra volontà sono poi queglii altri, che in noi separatamente si creano, secondo che essa volontà, invitata da gli obbietti, muove a disiderare or uno or altro, or questa cosa or quella, or molto or poco; e questi disii e scemano e crescono, e si lasciano e si ripigliano, e bastano e non bastano, e in quest'animo d'una maniera e in quello sono d'altra, sì come noi medesimi vogliamo e acconci siamo a dar loro ne' nostri animi alloggiamento e stato.«

39 Th. Leinkauf, *Grundriss* (wie Anm. 31), S. 1321.

Feuer glühe und über alle eine einzige Liebe herrsche, die uns mit dem Himmel vereint und uns selig macht, wenn wir uns von hier zurück auf den Weg machen. Tugend und Gerechtigkeit kommen in der fruchtbaren Liebe zur Ruhe.

[7] Nichts Größeres also hat die Natur erfunden als die zulässige Liebe, aus der sich das fruchtbare Band des treuen Ehebundes, die heilige Kraft der Freundschaft und die förmliche Bestätigung der Liebe herleiten. Nur der Liebende brennt und ist glücklich dabei, weil die Liebe nämlich Freude schenkt.

[11] Wundersam ist es, dass auch einander Unbekannte in Liebe verbunden sind: Auf's Hörensagen hin lodert die Glut in den entflammten Liebenden auf, und stärker noch in der Nacht. Wenn das Feuer bei beiden durch die Glieder kriecht und schwere Seufzer aus der Tiefe der Brust hervorlockt, dann will man nicht länger die ehelichen Umarmungen erwarten.⁴⁰

* * *

Stopios Motette steht, soviel hat ihre kursorische Interpretation gezeigt, in der ausgehenden Tradition des Renaissanceplatonismus und komprimiert dessen erotologische Vorstellungen in einer Weise, die den Text ohne entsprechende Kontextualisierung hermetisch wirken lässt. Dabei darf der Hinweis nicht fehlen, dass die Verse ihrer rhetorischen Funktion nach als Epithalamium Deskription und expliziter Anspruch zugleich sind, stellen sie dem angehenden Herrscherpaar doch eine platonisierende Liebeskonzeption vor Augen, die sich weitgehend mit den konventionellen Anforderungen an christliche Eheleute deckt. Nicolo Stopio liefert auf diese Weise mit seiner Textvorlage eine zeittypische und formal virtuos komprimierte Liebeslehre, die zahlreiche ›moderne‹ Aspekte neuplatonischer Erotologie in sich vereint und dabei zugleich den konventionellen Erwartungen an eine Ehedichtung erfüllt.

40 Zum Vergleich sei an dieser Stelle auf die bislang einzige deutsche Übersetzung von *Gratia sola Dei* verwiesen, die allerdings die oben ausgeführten philosophischen Zusammenhänge weitgehend unberücksichtigt lässt (siehe oben S. 12f.), siehe Die Münchener Fürstenhochzeit (siehe S. 8), S. 271f. – Eine englische Übersetzung gibt Peter Bergquist in O. di Lasso, *The Complete Motets* (siehe S. 11), S. xxvii (siehe oben S. 13).

Lassos Motette *Gratia sola Dei* im musikalischen Gattungskontext

Weltliche Motette

*Gratia sola Dei*¹ zählt man zu Lassos Zeit wie heute zur Gattung der Motette, die sich ungefähr als nicht liturgisch gebundenes Stück mit lateinischem Text definieren lässt.² Während die meisten Motetten geistlichen Inhalts sind und durchaus auch im Gottesdienst gesungen werden können,³ gibt es daneben einen etwas diffusen Bereich von weltlichen Motetten. Bei Lasso bilden sie mit über 70 Exemplaren unter den etwa 500 Motetten einen prozentual eher kleinen, aber in absoluten Zahlen doch ziemlich großen Bestand.⁴ Eine konsistente Abgrenzung und Untergliederung ist nur schwer möglich.⁵ Man kann inhaltliche Gruppen bilden wie Trinklieder, Hochzeitsgesänge, Abschiedsgesänge, Totenklagen, Theaterchöre,⁶ Widmungsgedichte von Motettenbüchern und Ähnliches; man kann zwischen anlassgebundenen und -ungebundenen Stücken unterscheiden; in günstigen Fällen, wie dem unseren, kennt man den Aufführungs-

1 Zu den Editionen der Motette siehe die detaillierten Angaben auf S. 11.

2 Unterschiedliche Zugänge zur Aufgabe, die Gattung zu definieren, bieten z. B. Franz Körndle, »Kapitel III: Die Motette vom 15. bis zum 17. Jahrhundert«, in: *Messe und Motette*, hrsg. von Horst Leuchtmann und Siegfried Mauser, Laaber 1998 (Handbuch der musikalischen Gattungen, 9), S. 91–153; S. 95–100; Laurenz Lütteken, »Motette. IV. 15. und 16. Jahrhundert«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 6, Kassel und Stuttgart 1997, Sp. 513–528. Speziell zu Lasso vgl. Bernhold Schmid, »Kontrafaktur und musikalische Gattung bei Orlando di Lasso«, in: *Orlando di Lasso in der Musikgeschichte* (siehe S. 11), S. 251–263.

3 Zur notorisch unbeantwortbaren Frage nach der Funktion der Motette vgl. die Darstellung der belegbaren Aufführungen der päpstlichen Kapelle in Anthony M. Cummings, »Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet«, in: *Journal of the American Musicological Society* 34 (1981), S. 43–59.

4 Bart-Jan Vanneste, *Het profane motet bij Orlandus Lassus*, Masterarbeit, Katholieke Universiteit Leuven 1995 (Beilage, ohne Seitenzählung) listet 76 weltliche Motetten auf.

5 Vgl. ebda., S. 3–16.

6 Vgl. Franz Körndle, »Lassos Musik für das Theater der Münchner Jesuiten«, in: *Musik in Bayern* 72/73 (2007/08), S. 147–158.

kontext als Tafelmusik; ein textlich wie musikalisch abgehobener Sonderfall ist die Dialogmotette.

Das am ehesten greifbare verbindende Merkmal ist aber die Textvorlage.⁷ Den meisten dieser weltlichen Motetten liegen neu gedichtete Texte in antikisierenden Metren zugrunde, vor allem in Hexametern und elegischen Distichen. Bei geistlichen Motetten dagegen dominieren im 16. Jahrhundert die biblischen Prosatexte.⁸ Daher soll zunächst die Frage angesprochen werden, was die Vertonung solcher antikisierender Verse an Besonderheiten mitbringt.

Hexameter: Vers und Vertonung

1 Gratia sola Dei pie in omnibus omnia adimplet	Die Gnade Gottes allein erfüllt gütig alles in allen
2 Virtute aeterna caelesti et amore creatis.	Geschöpfen mit ewiger Kraft und himmlischer Liebe.
3 In nostris almus vigeat quoque cordibus ardor	Dass auch in unseren Herzen stark sei der wohlthätige Brand,
4 Lege sacra statuit cunctisque amor imperet unus,	hat er durch heiliges Gesetz bestimmt, und dass über alle herrsche eine Liebe.
5 Hinc reduces qui nos caelo asserat atque beatos	Daher ruht die uns Rückkehrer dem Himmel zusprechende und selig machende Kraft
6 Efficiat virtus aequa almo in amore recumbit.	gleichermaßen in der wohlthätigen Liebe.
7 Legitimo ergo nihil natura invenit amore	Nichts also über die rechtmäßige Liebe hat die Natur erfunden
8 Maius connubii unde ferax fit copula fidi.	Größeres, woher das fruchtbare Band der treuen Ehe entsteht.
9 Vis sacra amicitiae rata confirmatio amoris	Die heilige Kraft der Freundschaft ist die gültige Bestätigung der Liebe;
10 Solus amans quod amare iuvat feliciter ardet.	allein der Liebende, weil Lieben erfreut, brennt glücklich.
11 Res mira ignoti quod et illaqueentur amore	Wunderlich, dass auch Unbekannte von der Liebe eingefangen werden,

7 Siehe hierzu auch den Beitrag von Philipp Weiß mit dessen eigener Übersetzung; die Übersetzungen von Ph. Weiß sowie Horst Leuchtmannt auch auf S. 12f..

8 Vgl. Thomas Schmidt-Beste, »Motivic Structure and Text Setting in the Motets of Clemens and Crecquillon«, in: *Beyond Contemporary Fame: Reassessing the Art of Clemens non Papa and Thomas Crecquillon*, hrsg. von Eric Jas, Turnhout 2005, S. 255–282: S. 255f.

12	Emicat accensis per famam mentibus ardor.	dass aufblitzt der Brand in vom Hörensagen entzündeten Herzen.
13	Nocte silente magis dum mutua flamma per artus	Bei schweigender Nacht erst, wenn die gegenseitige Flamme durch die Glieder
14	Errans alta trahit suspiria pectore ab imo,	irrend tiefe Seufzer aus der untersten Brust zieht,
15	Amplexus taedet longum expectare iugales.	verdrückt es, auf die ehelichen Umarmungen lange zu warten.

Eine Eigenart des lateinischen Hexameters, die in volkssprachigen Versen meines Wissens so nicht vorkommt, liegt darin, dass der Vers zwar eine deutliche metrische Zäsur hat, meist kurz vor der Mitte, diese Zäsur aber häufig keinem syntaktischen Einschnitt entspricht, weil zusammengehörige Worte auf beide Vershälften gesperrt sind.⁹ In unserem Text tritt das am deutlichsten im dritten Vers auf.

	-	-		-	-		-	∪	∪		-	∪	∪		-	-
V. 3	In	nostris	almus		vigeat	quoque	cordibus	ardor								
	Pron.	Adj.	Verb		Subst.	Subst.										
	-----						-----									

Dieser Vers nähert sich dem idealen Hexameter an, der aus fünf Worten besteht: ein Verb in der Mitte, umgeben von zwei Paaren von Nomina, am besten die Adjektive (bzw. Pronomina) vorne, die Substantive hinten und über Kreuz angeordnet. Solche Verse bilden dann meist eine geschlossene syntaktische Einheit. Auf der anderen Seite kann es, wie in volkssprachigen Versen, Enjambements geben, die starke syntaktische Einschnitte innerhalb der Verse hervorrufen und das Gleichgewicht stören.

Auf den einen wie den anderen Fall kann der Komponist unterschiedlich reagieren und entweder die Versstruktur oder die syntaktischen Einschnitte stärker hervorheben. Im Fall des dritten Verses folgt Lasso der syntaktischen Struktur und überspielt die ansonsten meist mit einer Kadenz hervorgehobene Verszäsur (siehe Notenbeispiel 1). Das unterscheidende Merkmal einer schlusskräftigen Kadenz ist der Vorhalt in der Diskantklausel, der meist schon optisch durch die

9 Zur Wortstellung im Hexameter vgl. Lancelot Patrick Wilkinson, *Golden Latin Artistry*, Cambridge 1963, S. 213–218. Dies ist eines der wenigen Bücher, in denen der vor allem in der mündlichen Lehrtradition verbreitete Begriff »golden line« (»versus aureus«) erläutert wird. Zu den Zäsuren kann man jedes Handbuch der lateinischen Metrik befragen, bei L. P. Wilkinson S. 118–122.

21 In nos-tris al - mus vi - ge-at quo - que

25 cor - di - bus ar - dor

Notenbeispiel 1: O. di Lasso, *Gratia sola Dei*, Teil 1, T. 21–27

Überbindung und häufig durch eine Umspielung des Auflösungstons in Fusen (Achtelnoten) auffällt, wie hier am Versende T. 27 in der Quinta vox. An der Verszäsur T. 23/24 hat zwar der Altus eine Pause, die übrigen Stimmen laufen aber ohne Einschnitt weiter. Die Fortschreitung von einem F-Dur- zu einem B-Dur-Klang in der Mitte von T. 23 ließe sich notfalls als schwache Kadenz deuten, es fehlt aber die Vorhaltsbildung.

Starke Enjambements über das Versende hinweg treten an drei Stellen auf, die etwas unterschiedlich behandelt werden. Am Beginn des zweiten Teils (siehe Notenbeispiel 2) liegt der syntaktische Einschnitt zwischen Haupt- und Nebensatz nach dem ersten Wort des zweiten Verses (»Maius«). Lasso verschiebt entsprechend die Kadenz auf diese Stelle. Der Hauptsatz, der durch Sperrungen gekennzeichnet ist (»legitimo« – »amore« / »nihil« – »maius«) hat dennoch eine ausgeprägte Kadenz an der Mittelzäsur (»nihil«); der folgende Nebensatz, der ähnliche Sperrungen aufweist (»connubii« – »fidi« / »ferax« – »copula«), hat dagegen nur schwache musikalische Einschnitte, die klar der Kadenz am Versende untergeordnet sind.

Im dritten Teil (siehe Notenbeispiel 3) liegt der syntaktische Einschnitt ebenfalls nach dem ersten Wort des Verses (»Errans«). Lasso setzt aber sowohl an den Versschluss (»artus«) als an den syntaktischen Einschnitt eine Kadenz. Das dürfte dazu dienen, das Stichwort »errans« – »herumirrend«, hier wohl im Sinne von »umlaufend« – in Tenor I und II durch eine musikalische Figur hervorzuheben, die später den Namen *Circulatio* bekommt,¹⁰ weil sie Ähnlichkeiten

¹⁰ Die einschlägigen Quellentexte des 17. und 18. Jahrhunderts sind zusammengestellt bei Dietrich Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber (¹1985) ⁵2007, S. 114–116.

The image displays four systems of musical notation for a vocal and lute setting. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The lyrics are written below the vocal line. The systems are numbered 1, 6, 11, and 15.

System 1: *Le - gi - ti - mo er - go ni - hil*

System 6: *na - tu - ra in - ve - nit a - mo - re Ma - ius,*

System 11: *con - nu - bi - i un - de fe - rax*

System 15: *fit co - pu - la fi - di,*

Notenbeispiel 2: O. di Lasso, *Gratia sola Dei*, Teil 2, T. 1–17

mit einer Kreisbewegung hat und dann auch zur semantischen Verknüpfung dienen kann. Welche der beiden Kadenzen den stärkeren Einschnitt markiert, wird hier durch die Verteilung auf die Stimmen entschieden. Der Wechsel zwischen Unterstimmen und Oberstimmen findet an der syntaktischen Zäsur statt, während am Versende außer der Kadenz nichts auf einen Einschnitt hinweist.

Am Ende des ersten Teils (siehe Notenbeispiel 4) erscheint am Versende (»beatos«) eine starke Kadenz, am syntaktischen Einschnitt dagegen – wieder nach dem ersten Wort des Verses (»Efficiat«) – nur eine schwache Kadenz. Allerdings sind hier die musikalischen Einschnitte insgesamt durch Überlappungen der Stimmen abgeschwächt. Und für »Nichtmuttersprachler« ist ohnedies schwer zu

ma per ar - tus Er - rans

Detailed description: This is a musical score for three staves. The top staff is a vocal line in G major, starting with a whole rest followed by a half note G. The middle staff is an alto line, and the bottom staff is a bass line. The lyrics are '- ma per ar - tus Er - rans' written below the staves.

Notenbeispiel 3: O. di Lasso, *Gratia sola Dei*, Teil 3, T. 27–30

- que be - a - tos at - que be - a - tos Ef - fi - ci - at, vir -

Detailed description: This is a musical score for three staves. The top staff is a vocal line starting with a half note G. The middle staff is an alto line, and the bottom staff is a bass line. The lyrics are '- que be - a - tos at - que be - a - tos Ef - fi - ci - at, vir -' written below the staves.

Notenbeispiel 4: O. di Lasso, *Gratia sola Dei*, Teil 1, T. 44–48

entscheiden, ob ein nachgestelltes Bezugswort eines Relativsatzes durch eine Sprechpause abgetrennt werden würde oder nicht. Möglicherweise hat Lasso hier keinen starken Einschnitt wahrgenommen.

Nur am Rande zu erwähnen ist, dass die Elisionen bei der Vertonung grundsätzlich nicht beachtet werden, d. h. beim Zusammenstoß von Vokalen an der Wortgrenze wird zwar metrisch nur eine Silbe gerechnet, vertont werden aber zwei Silben. In unserem Stück ist das insofern auffällig, als auf 15 Verse 16 Elisionen kommen; das ist ungewöhnlich viel.¹¹

Vergleichsstücke

Für eine Einordnung unserer Motette in den Gattungskontext seien provisorisch ein paar Stücke herangezogen, die ihr relativ nahe stehen (siehe Tabelle 1).¹²

11 Listen zur Häufigkeit von Elisionen im antiken lateinischen Hexameter finden sich unter anderem in Dieter Güntzschel, *Beiträge zur Datierung des Culex*, Münster 1972 (*Orbis antiquus*, 27), S. 39f. Vergils *Aeneis* hat beispielsweise den (relativ hohen) Satz von 54,4 Elisionen auf 100 Verse.

12 LV-Nummern nach H. Leuchtman, B. Schmid, Orlando di Lasso. Seine Werke (siehe S. 10).

Komponist	Werktitel	Datum	Textgattung	Stimmzahl
Orlando di Lasso	<i>Gratia sola Dei</i> (LV 364)	1568	Epithalamium	5–4–6
	<i>Quid trepidas</i> (LV 399)	1568	Epithalamium	6
	<i>Edite Caesareo</i> (LV 344)	1568 (?)	Encomium	8
	<i>Pronuba Iuno</i> (LV 411)	vor 1570	Epithalamium	4
	<i>Praesidium Sara</i> (LV 412)	vor 1570	Epithalamium	4
Jacobus Vaet	<i>Currite felices</i>	1563	Propempticum	6–4–6

Tabelle 1: Vergleichsstücke

Es gibt zwei weitere Motetten Lassos, die vermutlich im Rahmen derselben Hochzeitsfeierlichkeiten aufgeführt wurden, *Quid trepidas* und *Edite Caesareo*.¹³ Weiter gibt es bei Lasso zwei vielleicht eher private Hochzeitsmotetten, *Pronuba Iuno* und *Praesidium Sara*.¹⁴ Und schließlich ist eine in mancher Hinsicht ziemlich ähnliche Motette von Jacobus Vaet, Hofkapellmeister bei Kaiser Maximilian II., zu erwähnen, die nur wenige Jahre älter als *Gratia sola Dei* ist, *Currite felices*.¹⁵ Vaet ist Generationsgenosse Lassos, aber schon 1567 gestorben. Die beiden sind

13 Editionen: Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, 2. nach den Quellen rev. Aufl. der Ausg. von F. X. Haberl und A. Sandberger, Bd. 11: *Motetten VI*, hrsg. von Bernhold Schmid, Wiesbaden 2012, S. 111–118 (*Quid trepidas*); ders., *The Complete Motets*, Bd. 6: *Motets for Four to Eight Voices from »Selectissimae cantiones« (Nuremberg, 1568)*, hrsg. von Peter Bergquist, Madison 1997 (Recent Researches in the Music of the Renaissance, 110), S. 148–158 (*Edite Caesareo*). Die Zuordnung von *Quid trepidas* ist durch die Nennung der Namen der Brautleute gesichert. *Edite Caesareo* wendet sich an Albrecht V., eine Zuordnung zu den Hochzeitsfeierlichkeiten wurde von Helmut Hell und Horst Leuchtmann vorgeschlagen: *Orlando di Lasso: Musik der Renaissance am Münchener Fürstenhof. Ausstellung zum 450. Geburtstag 27. Mai – 31. Juli 1982*, Wiesbaden 1982 (Bayerische Staatsbibliothek, Ausstellungskataloge, 26), S. 236.

14 Editionen: Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, 2. nach den Quellen rev. Aufl. der Ausg. von F. X. Haberl und A. Sandberger, Bd. 3: *Motetten II*, hrsg. von Bernhold Schmid, Wiesbaden 2004, S. 103–105 (*Pronuba Iuno*); ders., *Sämtliche Werke*, Neue Reihe, Bd. 1: *Lateinische Motetten, französische Chansons und italienische Madrigale aus wiederaufgefundenen Drucken 1559–1588*, hrsg. von Wolfgang Boetticher, Kassel 1956, S. 3–6 (*Pronuba Iuno*) bzw. S. 7–10 (*Praesidium Sara*). Zur möglichen Bestimmung von *Praesidium Sara* siehe Ignace Bossuyt, »Lassos Motette »Praesidium Sara«: Ein Epithalamium für seinen Kopisten Jan Pollet?«, in: *Musik in Bayern* 54 (1997), S. 107–112.

15 Jacobus Vaet, *Sämtliche Werke*, Bd. 3: *Motetten* 3, hrsg. von Milton Steinhardt, Graz 1963 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 103/104), S. 63–73.

sich sicherlich öfters begegnet und könnten auch die Kompositionen des jeweils anderen gekannt haben.¹⁶ Die betreffende Motette ist kein Epithalamium, sondern ein so genanntes Propempticum, d. h. es werden gute Wünsche für eine Reise ausgesprochen, hier die Reise der beiden Söhne Maximilians nach Spanien 1563.¹⁷ Dass Lasso dieses Stück gekannt hätte, als er *Gratia sola Dei* komponierte, lässt sich weder aus äußeren noch inneren Gründen nachweisen, auch wenn ein Exemplar von Pietro Giovanellis *Novus thesaurus musicus liber quintus* von 1568, worin das Werk enthalten ist, in der Bayerischen Staatsbibliothek liegt.¹⁸ Für die Aufführung am 29. Februar 1568 ist das ziemlich knapp; wenn Lasso das Stück gekannt hat, dann wohl aus einer handschriftlichen Vorlage.

Die Ähnlichkeit der beiden Stücke liegt zunächst in der dreiteiligen Anlage mit einem Mittelteil in reduzierter Stimmenzahl (Weiteres unten). Motetten mit mehr als zwei Teilen sind insgesamt relativ selten; und nur bei mehr als zwei Teilen entsteht die Gelegenheit für eine Stimmenreduktion im Mittelteil. Ob die Komponisten damit einfach auf einen ungewöhnlich langen Text reagierten oder ob sie den Dichter gebeten haben, sich weiter auszubreiten, damit diese Gelegenheit entsteht, wissen wir natürlich nicht.

Textlänge und musikalische Länge

Eine weitere Ähnlichkeit betrifft alle genannten Stücke bis auf *Edite Caesareo*: der Beginn ohne ausführliche Imitation, mit einem fast akkordischen Satz. Bei Motetten ist gewöhnlich der Anfang die Stelle, an der Imitation am breitesten entfaltet werden kann. In *Edite Caesareo* sind für den ersten Vers fünfzehn Brevis-takte nötig, damit alle acht Stimmen imitierend einsetzen können. *Quid trepidas* (siehe Notenbeispiel 5) zeigt dagegen den für die übrigen Stücke typischen Beginn: Eine Stimme geht voraus, die anderen folgen gemeinsam in engem Abstand. Auch in der Fortsetzung werden die Stimmen gezielt rhythmisch gegeneinander verschoben (satztechnische Gründe hat dies in den wenigsten Fällen). Das ist eine auch in anderen Gattungen weit verbreitete Technik, wenn man sowohl eine eigentliche Imitation als auch ein tatsächlich gemeinsames

16 Belegt ist der Notenaustausch zwischen München und Wien und speziell die Übersendung von Parodiekompositionen Vaets auf Vorlagen von Lasso im Jahr 1559, siehe Adolf Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, Bd. 3.1: *Dokumente*, Leipzig 1895, S. 303–306.

17 Zum Kontext vgl. Victoria Panagl, *Lateinische Huldigungsmotetten für Angehörige des Hauses Habsburg. Vertonte Gelegenheitsdichtung im Rahmen neulateinischer Herrscherpanegyrik*, Frankfurt am Main 2004 (Europäische Hochschulschriften, XV/92), S. 207f.

18 RISM 1568⁶; Bayerische Staatsbibliothek München, 4° Mus.pr. 46#Beibd. 4, S. 435–437; Digitalisat: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00071865-3](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00071865-3).

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two staves. The upper staff is for the voice, and the lower staff is for the lute accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "Quid tre - pi-das? quid mu - sa". The music features a mix of whole, half, and quarter notes, with some rests. The lute accompaniment is primarily composed of chords and simple rhythmic patterns.

Notenbeispiel 5: O. di Lasso, *Quid trepidas*, Teil 1, T. 1–5

Deklamieren aller Stimmen vermeiden will. Letzteres erschwert zwar die Textverständlichkeit, erweckt dafür aber zumindest den Eindruck einer gewissen Selbstständigkeit der Stimmen und damit kompositorischer Kunst. Die Vermeidung von Imitation dagegen dürfte einfach mit Zeitknappheit zu tun haben (hier: musikalische Zeit, nicht Arbeitszeit des Komponisten). Imitation braucht Zeit; und wenn für den Vortrag einer bestimmten Textmenge nur wenig Zeit zur Verfügung steht, dann muss der Tonsatz komprimiert werden.

Man kann das Verhältnis von Textlänge und Vertonungsstil bei Motetten ganz gut verfolgen: Die Textlänge hat gewöhnlich eine größere Schwankungsbreite als die musikalische Länge. Lange Texte werden also kompakter komponiert, damit die musikalische Länge im Rahmen bleibt.¹⁹ Kann der Komponist seine Texte selbst abgrenzen, dann hat er auch hinsichtlich des Vertonungsstils freie Hand; sind die Texte aber vorgegeben, dann muss er entsprechend darauf reagieren. Und unsere weltlichen Motetten zu höfischen Festen haben oft lange Texte.

Hier schließt sich die Frage an, wie die knappe Zeit auf die einzelnen Abschnitte verteilt wird. Das geschieht durchaus ungleichmäßig (siehe Tabelle 2).²⁰

19 Peter Ackermann, *Studien zur Gattungsgeschichte und Typologie der römischen Motette im Zeitalter Palestrinas*, Paderborn 2002 (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik, 10), S. 138–140. Vgl. auch Th. Schmidt-Beste, *Motivic Structure* (wie Anm. 8), S. 272–276.

20 Die Abgrenzung der Abschnitte ist bei Musik mit überlappenden Einsätzen der Stimmen etwas problematisch. Solange keine genauen Proportionen oder Zahlensymbolik damit verbunden werden, genügt es, dass die Zählung halbwegs konsequent stattfindet. Hier werden Abschnittsgrenzen (soweit möglich) zwischen Pänultima und Ultima der Kadenz gelegt; der Schlussston eines Teils bleibt dann außerhalb der Zählung. Zum besseren Vergleich sind in der Tabelle immer ganze Verse des Textes zusammengefasst. Vgl. hierzu auch die in der Zählung der Mensuren pro Vers geringfügig abweichende Tabelle 2 im Beitrag von Katelijne Schiltz, S. 217.

Prima pars				Secunda pars				Tertia pars			
Vers	Silben	Breven	Silben pro Brevis	Vers	Silben	Breven	Silben pro Brevis	Vers	Silben	Breven	Silben pro Brevis
1	19	10	1,9	7	17	8,5	2	11	16	10	1,6
2	16	10,5	1,52	8	16	7,5	2,13	12	14	9	1,56
3	15	6	2,5	9	18	9	2	13	16	8	2
4	17	12	1,42	10	16	26	0,62	14	15	7	2,14
5	16	7	2,29					15	14	22	0,64
6	17	20,5	0,83								
Σ	100	66	1,52	Σ	67	51	1,31	Σ	75	56	1,34

Tabelle 2: Verteilung der musikalischen Abschnittslängen in *Gratia sola Dei*

Während der Komponist bei den Anfängen der Teile sich gegen die Normallösung einer ausführlichen Imitation entscheiden kann, ist die längere Ausdehnung der Schlussabschnitte ein nur schwer zu umgehendes formales Erfordernis. In unserem Fall (Verse 6, 10 bzw. 15) sind sie etwa doppelt bis dreimal so lang wie normale Abschnitte. Wenn der Text gut gedichtet und die Untergliederung in mehrere Teile gut gewählt ist, dann fällt dieses Schlussgewicht mit einem inhaltlichen Zielpunkt des Textes zusammen. In unserem Beispiel scheint das gut gelungen zu sein, am besten wohl am Ende des zweiten Teils, wo die beiden letzten Worte »feliciter ardet« ein Paradox (»glückliches Brennen«) formulieren, das durch den Zusammenhang erklärt wird.

Neben den Schlussabschnitten fallen nur zwei weitere Abschnitte durch ihre Länge heraus: im ersten Teil »lege sacra statuit« (erste Hälfte von Vers 4), im dritten Teil der Beginn, »Res mira« (Vers 11). Im ersten Fall (siehe Notenbeispiel 6) mag man vermuten, dass Lasso die semantische Assoziation zwischen dem »heiligen Gesetz« und einer hier tatsächlich einigermaßen konsequent durchgeführten Imitation heranziehen wollte. Im zweiten Fall (siehe Notenbeispiel 7) ist eine gewisse Ausdehnung allein schon dazu notwendig, dass der kurze Ausruf »Wunderlich!« nicht untergeht. Durch enge Imitation innerhalb

27

Le - ge sa - cra sta - tu - it

31

le - ge sa - cra sta - tu - it cunc -

Detailed description: The image shows two systems of musical notation for a vocal piece. The first system starts at measure 27 and features a vocal line with a treble clef and a three-part instrumental accompaniment in bass clefs. The lyrics 'Le - ge sa - cra sta - tu - it' are written below the vocal line. The second system starts at measure 31 and continues the vocal line and accompaniment. The lyrics 'le - ge sa - cra sta - tu - it cunc -' are written below. The music is in a simple, homophonic style with a clear harmonic structure.

Notenbeispiel 6: O. di Lasso, *Gratia sola Dei*, Teil 1, T. 27–35

1

Res mi - ra,

Detailed description: This system shows a single system of musical notation. It consists of a vocal line with a treble clef and a three-part instrumental accompaniment in bass clefs. The lyrics 'Res mi - ra,' are written below the vocal line. The music is in a simple, homophonic style with a clear harmonic structure.

Notenbeispiel 7: O. di Lasso, *Gratia sola Dei*, Teil 3, T. 1–5

eines weitgehend stehenden Dreiklangs erreicht Lasso einen effektiven Aufbau des Klangraums, der überdies komplizierter klingt und aussieht als er eigentlich ist.

Semantische Bezüge

An dieser Stelle kann ein Thema behandelt werden, das nebenbei schon angeklungen ist: die semantischen Bezüge zwischen Musik und Text. Horst Leuchtman hat in seiner 1959 erschienenen Dissertation zu den Motetten des *Magnum opus musicum* Lassos alle regelmäßig zu bestimmten Stichworten auftretenden musikalischen Figuren gesammelt.²¹ Unser Motettentext enthält nicht allzu viele

21 Horst Leuchtman, *Die musikalischen Wörtausdeutungen in den Motetten des Magnum opus musicum von Orlando di Lasso*, Straßburg 1959 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, 38).

12
cu - ra - rum re - qui - es de - li - ci - ae - que me - ae

Notensbeispiel 8: O. di Lasso, *Praesidium Sara*, T. 12–18

20
Noc - te si - len - te ma - gis,

25
dum mu - tu - a flam - ma

Notensbeispiel 9: O. di Lasso, *Gratia sola Dei*, Teil 3, T. 20–27

geeignete Stichworte, aber man kann einige Standardverfahren durchaus beobachten. Was hierbei auffällt, ist eine relative Zurückhaltung. Das kann ein Vergleich mit der vierstimmigen Motette *Praesidium Sara* zeigen (siehe Notensbeispiel 8).

Dort erscheint zum Stichwort »Ruhe« (»requies«) eine starke Verlangsamung in allen Stimmen, in relativ tiefer Lage und gefolgt von einer Generalpause. Das folgende Stichwort »Freude« (»deliciae«) bekommt als Gegensatz einen extrem schnellen Deklamationsrhythmus. Im Normalstil der Zeit sind Synkopen auf Viertelebene nicht zulässig, hier erscheinen sie als leichte Normüberschreitung in Richtung auf schnelle Bewegung. Dasselbe gilt für die Verwendung der Viertel als Silbenträger; im Normalstil ist das nur bei Punktierungen auf gleicher Tonhöhe zulässig. Außerdem liegen die meisten Stimmen höher als in den vorangehenden Takten. Der Gegensatz betont die je für sich typischen Bezüge zwischen

29

al - ta tra - hat su - spi - ri - a pec - to -

34

re ab i - mo

Notenbeispiel 10: O. di Lasso, *Gratia sola Dei*, Teil 3, T. 29–35

musikalischer Bewegung bzw. Nicht-Bewegung und dem Wortinhalt; die Tonhöhe tritt unterstützend dazu, obwohl sie in diesem Fall keinen direkten Anhaltspunkt in den Worten hat. Dadurch, dass alle Stimmen sich gleichermaßen und parallel beteiligen, lässt sich der semantische Bezug kaum überhören.

Eine ungefähr vergleichbare Stelle in *Gratia sola Dei* hat das Stichwort »nocte silente« – »bei schweigender Nacht« (siehe Notenbeispiel 9). Lange Töne und tiefe Lage sind hier auch erkennbar; durch das Ineinandergreifen der sechs Stimmen kommt der Satz aber kaum vollständig zur Ruhe, eine Generalpause fehlt ebenfalls. Der Komponist hat hier zweifellos beabsichtigt, bei aller Deutlichkeit den Fluss der Musik nicht wirklich zu unterbrechen. Einen inhaltlichen Gegensatz dazu bildet das Stichwort »flamma« (»Flamme«) im folgenden Abschnitt. Die zu erwartende Bewegung findet sich jedoch nur in der Bassstimme und fällt im Zusammenhang kaum auf. Ein wenig später liefert der Dichter dem Komponisten den Gegensatz »hoch – tief«, auch wenn das inhaltlich nicht betont ist (siehe Notenbeispiel 10). Auf dem Stichwort »alta« (»hohe«) setzen die beiden tiefsten Stimmen aus und die beiden vorher schweigenden Sopranstimmen in hoher Lage ein. Kurz vor dem Stichwort »imo« (»unten«) setzen die Unterstimmen wieder ein, der Bass geht auf seinen

35
fae - li - ci - ter

Notenbeispiel 11: O. di Lasso, *Gratia sola Dei*, Teil 2, T. 35f.

tiefsten Ton. Auch dieser Gegensatz²² fällt nicht stark heraus und ließe sich auch ohne Textbezüge als normaler Wechsel zwischen hohen und tiefen Teilchören mit einem abschließenden Zusammentreten aller Stimmen vor dem nächsten größeren Einschnitt interpretieren.

Die Extrempunkte an textbedingten musikalischen Merkmalen, die Lasso in *Gratia sola Dei* zulässt, finden sich meinem Eindruck nach im Mittelteil (siehe Notenbeispiel 11). Hier gibt es in dem breit ausgeführten Schlussabschnitt »feliciter ardet« eine kleine Normüberschreitung hinsichtlich der Schnelligkeit. Die Viertelnote als Silbenträger ist regulär zulässig bei Punktierungen auf gleicher Tonhöhe, wie hier in der *Quinta vox*; bei Durchgangsnoten, wie in den thematischen Oberstimmen, oder Wechselnoten, wie im Bass, ist sie regulär nicht zulässig. Dieses Beispiel steht also auf halber Strecke zu dem Beispiel aus der vierstimmigen Motette *Praesidium Sara* (siehe oben, Notenbeispiel 8). Zu bemerken ist überdies, dass die inhaltliche Paradoxie des »glücklichen Brennens« auf der musikalischen Ebene verschwindet, weil für Glück wie für Brennen als musikalische Entsprechung nur Bewegung zur Verfügung steht, ohne dass diese als positiv oder negativ gekennzeichnet werden kann.

Kurz vorher erscheint das Stichwort »solus« – »allein« (siehe Notenbeispiel 12). Hier könnte man an die Isolierung einer Einzelstimme denken. Wenn Leuchtmann nichts übersehen hat, werden aber bei Lasso nur Zahlwörter von zwei bis vier durch die Stimmenzahl dargestellt.²³ An unserer Stelle nähert sich der Komponist immerhin soweit an eine Einzelstimme an, wie es das Prinzip der Mehrstimmigkeit zulässt: Über knapp zwei Brevistakte hinweg erklingen jeweils nur zwei Stimmen.

Man kann also zusammenfassend sagen, dass es bei Lasso durchaus Stücke gibt, die in der Deutlichkeit der Textbezüge radikaler sind. In unserer Motette

22 In der deutschen Übersetzung muss er aus idiomatischen Gründen verschwinden: »zieht tiefe Seufzer aus der untersten Brust« – im Lateinischen aber sind die Seufzer hoch.

23 H. Leuchtmann, Die musikalischen Wortausdeutungen (wie *Anm. 21*), S. 59.

26

so - lus a -

Notenbeispiel 12: O. di Lasso, *Gratia sola Dei*, Teil 2, T. 26–29

bleiben sie eher im Hintergrund einer Musik, die nicht des Textes wegen stehen bleiben oder gar musikalischen Unsinn einschließen soll.

Vergleich Lasso – Vaet

Der Vergleich zwischen Lasso und Vaet kann sich auf Anfänge und Schlüsse konzentrieren. Die allerersten Abschnitte der beiden Motetten haben eine deutliche Gemeinsamkeit (siehe Notenbeispiel 13). Der etwas reduzierte Klavierauszug der beiden Stücke verschweigt im Fall von Vaet einen späten Imitationseinsatz der Sexta vox, die dann mit dem Text des ersten Halbverses in den nächsten Abschnitt überhängt, und er lässt auch die gegeneinander verschobenen Textzäsuren (»Currite felices« – »divorum cura«) der Stimmen nicht sichtbar werden. Dennoch scheint klar, dass am Ende der Zeile ein Einschnitt vorliegt; sowohl im Superius wie im Bass schließt sich eine Pause an, wenn auch an unterschiedlichen Textstellen. Bei Lasso ist die Koordination mit der Mittelzäsur des ersten Verses (»Gratia sola Dei«) unmissverständlich.

In beiden Fällen endet dieser Abschnitt mit einer Schlusswendung, für die die Zeitgenossen keinen Begriff hatten – die moderne Musiktheorie spricht je nach Zusammenhang von Halbschluss oder Plagalschluss. Der Schlussklang dieser Wendung stimmt (bis auf die fehlende Alteration bei Vaet) mit dem Anfangsklang überein und auch mit dem späteren Schlussklang der Motette. Es handelt sich also in beiden Stücken um einen harmonisch geschlossenen Abschnitt, der den Grunddreiklang der Tonart entfaltet.

Bei Vaet ist die Konstruktion dieses Abschnitts leicht zu fassen: Es gibt nur Dreiklänge in Grundstellung (lediglich beim Schlussklang kommt ein Quartvorhalt dazu). Die Dreiklänge sind zunächst in absteigenden Quinten angeordnet, dabei sind die Terztöne, soweit relevant, hochalteriert. Das ist ein harmonisches

The image displays two musical examples, each consisting of a treble and bass clef staff. The top example shows a sequence of chords: A, D, G, C, F, d, a. The bottom example shows a sequence of chords: F, a, a56, C43, d65, B, F. Each chord is represented by a treble and bass clef staff with notes and stems.

Notenbeispiel 13: J. Vaet, *Currite felices*, T. 1–5 (oben, ohne Sextus)
 O. di Lasso, *Gratia soal Dei*, Teil 1, T. 1–5 (unten, ohne Quinta vox)

Muster, das voll entwickelt in Adrian Willaerts *Musica nova*, d. h. in den 1540er-Jahren in Venedig zutage tritt.²⁴ Lasso kannte es aus seiner Jugendzeit in Italien; Vaet war vermutlich nie in Italien und könnte es von Lasso gelernt haben. Nachdem diese fallende Quintenkette über fünf Stationen gelaufen ist (möglich wären maximal sieben), schließt sich über eine Terzfortschreitung die plagale Schlusswendung an. Die imitierenden Stimmeinsätze haben gegenüber dieser harmonischen Konstruktion keine Selbstständigkeit; gemeinsam ist ihnen nur die rhythmische Umsetzung des Textvortrags mit Punktierung auf der Akzentsilbe am Anfang (»cur-«) und einer längeren Note auf der Akzentsilbe des zweiten Wortes (»lí-«).

Bei Lasso sucht man vergeblich nach einem derart einfachen Muster. Im Mittelpunkt des Abschnittes steht eine Kadenz zur Finalisstufe F mit einem Kadenzanhang über dem liegenden Schlussston im Altus (T. 3). Den Einstieg in die Kadenz gewinnt Lasso von einem a-Moll-Klang aus, der daher – vielleicht etwas überraschend – gleich an den ersten F-Dur-Klang anschließt. Die Prägung durch die Kadenz bringt es mit sich, dass in diesen wenigen Takten neben einem Quartvorhalt zwei Terz-Sext-Klänge auftreten. Wie auch immer man sie klassifizieren mag – sie bilden Abweichungen vom Normalfall der Terz-Quint-Klänge und tragen erheblich zur harmonischen Vielfalt bei. Dafür fehlt ihnen die Stringenz der Fortschreitung, wie sie die Quintenketten bei Vaet auszeichnet.

24 Vgl. Andreas Pfisterer, »Quintfallsequenz und Quintenkette in der Musik Arcangelo Corellis«, in: *Musiktheorie* 22 (2007), S. 25–33: S. 25–27; ausführlicher: ders., *Studien zur Kompositionstechnik bei Orlando di Lasso: Tonsystem – Tonarten – Satztechnik*, Habilitationsschrift Universität Regensburg 2008, S. 173–180.

Lasso, <i>Gratia sola Dei</i>		Vaet, <i>Currite felices</i>	
Prima pars (à 5)	11%	Prima pars (à 6)	8%
Secunda pars (à 4)	13%	Secunda pars (à 4)	14%
Tertia pars (à 6)	5%	Tertia pars (à 6)	5%

Tabelle 3: Häufigkeit von Terz-Sext-Klängen

Will man diese punktuellen Beobachtungen etwas verallgemeinern, so müssen zwei Komponenten getrennt werden: Die Häufigkeit von Terz-Sext-Klängen ist ein durchaus wichtiger stilistischer Indikator, sie hängt aber erkennbar mit der Stimmenzahl zusammen (siehe Tabelle 3). Bei Lasso wie bei Vaet hat der vierstimmige Mittelteil deutlich mehr Terz-Sext-Klänge, der sechsstimmige Schlussenteil weniger. Beim ersten Teil korrespondiert die größere Zahl bei Lasso mit der geringeren Stimmenzahl. Es hat daher kaum einen Sinn, aus den Beobachtungen zu den Terz-Sext-Klängen einen Personalstil oder eine gezielte Entscheidung des Komponisten zu konstruieren.

Anders ist es bei den Quintenketten. Diese sind nicht erkennbar an die Stimmenzahl gebunden. In *Gratia sola Dei* gehen Ansätze zu Quintenketten nicht über vier Stationen hinaus. In der zum gleichen Anlass komponierten Motette *Quid trepidas* dagegen sind Quintenketten mit fünf oder sechs Stationen häufig.²⁵ Hier liegt offenbar eine stilistische Entscheidung des Komponisten vor. Man könnte sagen, dass Lasso in *Gratia sola Dei* eine plakative Harmonik vermeiden wollte. Was dem positiv entspricht, ist schwieriger zu formulieren.

Nach dem Vergleich der Anfänge soll noch ein Vergleich der Schlüsse bei Lasso und Vaet folgen (siehe Notenbeispiele 14 und 15). Hier gibt es keine so deutliche Ähnlichkeit, immerhin greifen beide Komponisten auf die Proportio sesquialtera, d. h. die vorübergehende Einführung eines dreizeitigen Metrums zurück.²⁶ Bei Vaet geschieht dies fünfmal innerhalb der Motette, bei Lasso nur am Ende der Komposition sowie auf einer anderen metrischen Ebene kurzfristig

25 T. 11–14: sechs Stationen steigend; T. 22–25: sechs Stationen steigend; T. 34–36: sechs Stationen fallend (mit einer kleinen Unterbrechung); T. 45–48: fünf Stationen fallend.

26 Ob die als Proportio sesquialtera notierten Abschnitte in der Musik des 16. Jahrhunderts tatsächlich proportional ausgeführt wurden, ist in der Musikwissenschaft umstritten (vgl. Ruth DeFord, »Tempo Relationships between Duple and Triple Time in the Sixteenth Century« in: *Early Music History* 14 (1995), S. 1–51, sowie A. Pfisterer, Studien (wie Anm. 24), S. 308–324. Bei Lasso spricht allerdings einiges für eine proportionale Ausführung im Sinne der Notation: In Color-Notation treten regelmäßig überlappende Übergänge auf, die in der Einzelstimme nicht ohne Weiteres erkennbar sind; das ist nur bei proportionaler Ausführung funktionsfähig. Das Nebeneinander von unterschiedlich notierten Dreiermetren (mit und ohne Proportio) in

ex - pec - ta - re iu - ga - les, ex - pec - ta - re

iu - ga - les, ex - pec - ta - re iu - ga - les,

ex - pec - ta - re iu - ga - les.

Notenbeispiel 14: O. di Lasso, *Gratia sola Dei*, Teil 3, T. 42–57

im Mittelteil. Mit dem dreizeitigen Metrum ist nicht zwangsläufig, aber häufig ein Zusammenschluss der Stimmen zur gleichzeitigen Deklamation des Textes verbunden. Bei Lasso geschieht das sehr deutlich und dient offenbar der Hervorhebung des Schlussabschnittes, bei Vaet schwankt die Gestaltung des Abschnittes zwischen gemeinsamer Deklamation und polyphoner Verflechtung der Stimmen. Bei sechs Stimmen bietet es sich weiterhin an, zwei Teilchöre gegeneinander zu stellen und als Abschluss zusammenzuführen.

Schauen wir zuerst Lasso an (siehe Notenbeispiel 14). Die vier Durchläufe des Textes »expectare iugales« sind deutlich voneinander abgesetzt: zunächst vier

manchen Stücken ist nur nachvollziehbar, wenn eine je unterschiedliche Ausführung angenommen wird; vgl. William P. Mahrt, »On the Style of Lasso's *Missa Sesquialtera*«, in: *Die Münchner Hofkapelle* (siehe S. 10), S. 415–433.

171

Det De - us ae - the - re - as in - ha bi - ta - re Det

176

De - us ae - the - re - as in - ha - bi - ta - re do - mos.

181

Det De - us ae - the - re - as in - ha -

185

bi - ta - re do - mos, in - ha -

bi - ta - re do - mos.

Notenbeispiel 15: J. Vaet, *Currite felices*, T. 171–191

Unterstimmen, dann vier Oberstimmen, dann alle sechs, und schließlich die Rückkehr in das Normalmetrum mit der ausführlichen Kadenz. Die drei ersten Textdurchläufe sind, wie man am einfachsten an der Unterstimme erkennen kann, fast identisch, nur von *c* nach *f* und wieder zurück nach *c* transponiert. Der vierte Durchlauf ist zunächst eine leicht beschleunigte Transformation dieses Modells. Durch die Verschiebung gegenüber der gleichbleibenden Brevis-Takteinheit ergibt sich aber, dass die Kadenz nun nicht mehr zwischen der vorletzten und der letzten Silbe steht, sondern eine Silbe früher, daher auch nach *f* statt nach *c*. Das ist ein kleiner, aber effektiver Eingriff in den »vorherhörbaren« Ablauf. Nebenbei erzeugt dieser einen sehr kompakten Kadenzanhang, der auch nebenbei fast genau mit der versteckten Kadenz in T. 3 übereinstimmt, die wir vorhin betrachtet haben (siehe oben, Notenbeispiel 9). Die Struktur dieses Abschnittes ist also extrem leicht durchschaubar.

Bei Vaet (siehe Notenbeispiel 15) sieht die Sache etwas anders aus. Zunächst ist der zugrunde liegende Text »Det Deus aethereas inhabitare domos« länger. Die ersten beiden Textdurchläufe, hier in den zwei anfänglichen Zeilen, haben zwar rhythmische Ähnlichkeiten, die sich vor allem aus der allen Stimmen gemeinsamen Punktierung auf »aethereas« ergeben; ansonsten sind Wiederholungen geradezu gezielt vermieden. Stattdessen könnte man von einer harmonischen Gegenläufigkeit sprechen: eine steigende Quintenkette (*F – C – G – d*) im ersten Unterabschnitt, eine fallende (*D – G – C – F*) im zweiten. Nach einer Generalpause beginnen alle Stimmen gemeinsam, lösen sich dann aber in einen kunstvollen melismatischen Satz auf, der zur Schlusskadenz führt. Danach folgt noch ein Kadenzanhang. Das ergibt einen prächtigen Abschluss für diese Motette. Allerdings fällt eben auf, dass Vaet offenbar kein Interesse an Strukturen aus variierten Wiederholungen hat, wie sie bei Lasso am Ende von *Gratia sola Dei* sehr deutlich in Erscheinung treten, etwas versteckter auch am Ende des Mittelteils. Ich vermute, dass wir an dieser Stelle tatsächlich auf ein personalstilistisches Merkmal treffen – nicht in dem Sinne, dass Lasso nur derartige Schlussabschnitte verwenden würde, aber er verwendet sie gerne und in vielfältigen Varianten.²⁷

* * *

Die vorgeführten »Probebohrungen« haben manche interessante Details zutage gefördert, aber wohl wenig Spektakuläres. Das ist offenbar die Sache dieser

²⁷ Vgl. A. Pfisterer, *Studien* (wie *Anm. 24*), S. 291–304.

Motette nicht, vielleicht auch der Musik des 16. Jahrhunderts insgesamt nicht. Ähnliche Untersuchungen könnte man an fast jeder Motette der Zeit vornehmen.²⁸ Wenn diese Musik – ungeachtet ihrer nicht zu bezweifelnden Qualität – in eine durchaus spektakuläre Handschrift Eingang fand, so verdankt sie das, wie es scheint, nicht ihren musikalischen Eigenarten, sondern primär dem Anlass, für den sie komponiert wurde.

28 Exemplarische Analysen einzelner Motetten Lassos sind z. B. Martin Ruhnke, »Die Motette *Exaudi, Domine, vocem meam* von Orlando di Lasso«, in: *Chormusik und Analyse. Beiträge zur Formanalyse und Interpretation mehrstimmiger Vokalmusik*, hrsg. von Heinrich Poos, Mainz 1983, Bd. 1, S. 104–119; James Haar, »Orlande de Lassus: *Si bona suscepimus*«, in: *Music Before 1600*, hrsg. von Mark Everist, Oxford 1992, S. 154–174; Andreas Pfisterer, »Orlando di Lasso: Motette *Exaudi Domine vocem meam*«, in: *Komponieren in der Renaissance. Lehre und Praxis*, hrsg. von Michele Calella und Lothar Schmidt, Laaber 2013 (Handbuch der Musik der Renaissance, 2), S. 432–443.

»Darüber werden wir nachdenken« – zahlensymbolische Bemerkungen zu Lassos Kompositionskonzept*

Bei näherer Betrachtung von Orlando di Lassos Vertonung von *Gratia sola Dei* befremdet zuerst, dass das von Nicolaus Stopius kunstreich gestaltete Akrostichon seines Gedichtes anscheinend seine strukturelle Funktion verliert. Man könnte sich vorstellen, dass das Gedicht ursprünglich in 10 und 5 Zeilen konzipiert wurde, genau in Übereinstimmung mit den Buchstaben der Namen *Guilhelmus* (10) und *Renea* (5).¹ Dennoch unterbricht nach dem sechsten Buchstaben der Abschluss des ersten Teils der Komposition das Akrostichon und wechselt im nachfolgenden zweiten Teil die Zahl der Stimmen von fünf auf vier. Der latinisierte Name der Braut, *Renea*, bleibt im dritten Teil der Motette unverseht und sie darf in ihrer Vertonung sogar noch eine sechste Stimme ›begrüßen‹.

Eine erste Antwort zum Verständnis dieser neuen Struktur bietet der Textinhalt: Spricht der Dichter in den ersten sechs Zeilen noch von der Liebe als Gnade Gottes, befassen sich die folgenden vier eindringlich mit der Liebe zwischen Mann und Frau. Danach widmen sich die abschließenden fünf Zeilen deren gegenseitigem Verlangen nach Erfüllung ihrer Liebe.

Wozu aber somit keine Rückkehr der Vertonung zur Fünfstimmigkeit des Anfangs? Versteckt sich vielleicht in der wechselnden Anzahl der Stimmen ein Schlüssel zum näheren Verständnis von Lassos Kompositionskonzept?

Jede Zeile von Stopius' Gedicht fußt auf sechs Hebungen des unterliegenden Hexameters. In der fünfstimmigen Vertonung der ersten sechs Zeilen erklingen also formal $(6 \times 6) \times 5$ Hebungen, aber in der sechsstimmigen Vertonung der fünf abschließenden Zeilen des dritten Teils $(5 \times 6) \times 6$ Hebungen. Somit werden die beiden Eckteile der Komposition formal von einer identischen Zahl von

* Bei dieser Miscelle handelt es sich um die nachträgliche Überarbeitung meines Diskussionsbeitrags während des Symposiums. Dazu haben Katelijne Schiltz, Bernhold Schmid und Andreas Wernli mit Unterschiedlichem freundlichst beigetragen.

1 Siehe den vollständigen lateinischen Gedichttext sowie die Übersetzungen auf S. 11–13. Angaben zu Noteneditionen siehe auf S. 11.

180 Hebungen »getragen«. Der vierzeilige Mittelteil fügt $(4 \times 6) \times 4$ Hebungen hinzu.

Jetzt fällt auf, dass die Summe der Hebungen des ersten und dritten Teils sich als das zehnfache Quadrat von 6 verstehen lässt: $10 \times (6 \times 6)$, und die Summe der Hebungen im Mittelteil als $4 \times (4 \times 6)$. Weil in allen Teilen der Komposition die Liebe als Vollendung des göttlichen und menschlichen Strebens besungen wird, enthüllt die Zahl 6 somit auch ihren symbolischen Wert: Innerhalb der mittelalterlichen Zahlensymbolik personifiziert sie das Perfekte, das Vollendete; für die beiden Eckteile sogar um das Zehnfache vergrößert, was wiederum eine Perfektion andeutet.² Somit versteht sich auch die symbolische Bedeutung der hinzugefügten sechsten Stimme im dritten Teil der Motette als Betonung der »Erfüllung«. Die Summe der Hebungen im Text des Mittelteils der Motette $4 \times (4 \times 6)$ kann ebenso zahlensymbolisch verstanden werden: Die Liebe zwischen Mann und Frau wird von den vier Himmelsrichtungen verkündigt.³

Auffallend isoliert vom Vorangehenden steht Lassos Vertonung der letzten zwei Wörter (drei Hebungen) des Gedichts: *expectare iugales*. Ihre vierfache Wiederholung, zweimal vierstimmig und zweimal sechsstimmig, fußt wiederum formal auf einem perfekten Vielfachen der Zahl sechs: $2 \times (4 \times 3) + 2 \times (6 \times 3) = 10 \times 6$. Als Abschluss der Komposition funktioniert sie als ein alternatives »Amen«.

In dieser Hinsicht funktioniert in der Handschrift Lassos Konzept seiner Vertonung von Stopius' Lobgesang als Kontrapunkt zu den Visualisierungen Richards von Genua: als klingendes Symbol der vollkommenen Liebe.

Innerhalb von Lassos Œuvre gibt es mehrere Motetten mit einer wechselnden Stimmenzahl ihrer Partes. Wenn in solch einer Konstellation inhaltliche Aspekte des Textes, wie in *Gratia sola Dei*, anscheinend absichtlich voneinander getrennt hervorgehoben werden, könnte man sich fragen, ob dies nur als akustisches Phänomen zu bewerten sei: vielleicht eine Herausforderung auch über gewisse Kompositionen dieser Gruppe weiter nachzudenken?

2 Heinz Meyer und Rudolf Suntrop, *Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen*, München 1987 (Münstersche Mittelalter-Schriften, 56). Zu der Zahl 6 vgl. Sp. 442–479: Sp. 445: »Die Sechszahl gilt aufgrund der arithmetischen Eigenschaften in einer Weise als vollkommen. ... Diese *perfectio* der Sechs überträgt sich auf alles, was von ihr gezählt wird.« Zu der Zahl 10 vgl. Sp. 591–615: Sp. 591: »Die Zahl 10 gehört zu den Grundzahlen des Dezimalsystems und ist Zeichen der Vollkommenheit, weil mit ihr die Reihe der Einer endet und der neue Stellenwert beginnt.«

3 Zu der Zahl 4 vgl. ebda., Sp. 332–402: Sp. 332: »Vier ist die Zahl des als *orbis quadratus* geordneten Kosmos. Zeichen der von Gott geschaffenen Welt wie alle von ihr geprägte räumlichdingliche Ordnung ..., insbesondere aber wegen der vier Himmelsrichtungen und ihnen zugeordneten Weltteile.«

Formatvorlage, Copy & Paste: Richard von Genua, seine Vorlagen und das Layout von *Wien 2129*

Der Große und der Unbekannte – Vorüberlegungen

Gleichberechtigt und gleich selbstbewusst die Urheberschaft ihres jeweiligen Anteils reklamierend, präsentieren sie ihre Namen in der Inschriftenbanderole, oben auf den beiden Eröffnungsseiten der Epithalamiums-Handschrift Mus.Hs. 2129 der Österreichischen Nationalbibliothek (im Folgenden *Wien 2129*) – Orlando di Lasso und Richard von Genua.¹ Doch während der eine noch heute auch bei einem breiteren Publikum höchstes Ansehen genießt, ist der andere nicht einmal mehr in Expertenkreisen bekannt. Über Orlando di Lassos Karriere sind wir bestens unterrichtet, er hinterließ ein breites Œuvre, seine Kompositionen gehören zum festen Repertoire Alter Musik. Über Richard von Genua hingegen wissen wir so gut wie nichts. Von 1563 bis 1571 ist seine Tätigkeit am Münchner Hof dokumentiert. Er sang Bass in der Hofkantorei. 1571 bekleidete er dort die Funktion eines Unterkapellmeisters.² Zu seinen Aufgaben gehörte wahrscheinlich, quasi als Dienstpflicht, auch das Notenschreiben; zumindest lassen sich ihm einige Chorbücher aus den Beständen der ehemaligen Münchner Hofkapelle auf der Grundlage von Schriftproben zuschreiben.³ Mit der Wiener Handschrift tritt Richard allerdings zusätzlich auch als Zeichner in Erscheinung. Nicht weniger als 260 Einzelszenen in den Bordüren, in der Prima pars erweitert um acht großformatige Bilder, begleiten die von Nicolò Stoppio (Nicolaus Stopius) verfasste und von Orlando di Lasso in Musik gesetzte Hochzeitsmotette *Gratia sola Dei*. Die Gestaltung dieses ›Gesamtkunstwerks‹ blieb keineswegs

1 Angaben zur Quelle und zum Digitalisat von *Wien 2129* siehe S. 7. Siehe auch die thematische Einführung von Björn R. Tammen, mit Abbildung 1 sowie Detailabbildungen 3a/b.

2 Vgl. B. Tammen, Zur Wiener Prachthandschrift (siehe S. 11), S. 8; Die Münchner Fürstenhochzeit (siehe S. 8), S. 485.

3 Dreißig Treffer für dem Schreiber Richard von Genua zugewiesene Abschriften aus Beständen der Bayerischen Staatsbibliothek München verzeichnet die Datenbank des Répertoire International des Sources Musicales (RISM) unter dem Namen Richart <16.sc>, siehe opac.rism.info <04.04.2020>.

Richards einziger Ausflug in die Zeichenkunst,⁴ aber es fehlt doch an einer breiteren Vergleichsbasis, um ein Urteil darüber zu fällen, ob der Bassist hier zu seiner persönlichen Höchstform als Zeichner auflief oder aber hinter seinen eigenen Möglichkeiten zurückblieb.

Wenn die kunsthistorische Erforschung einer Handschrift so ganz am Anfang steht wie im Falle von *Wien 2129*, ist es nicht nur zulässig, sondern sogar notwendig, in einer ersten Annäherung auch solche Beobachtungen zu Layout und Konzept ins Protokoll zu nehmen, die nicht gleich in eine These einmünden. Die folgende, beschreibende Sammlung von Auffälligkeiten dient in der Summe als Korrektiv für die später notwendige Interpretation. Sachverhalte sind aus sich selbst heraus objektivierbar. Zieht man aus ihnen Schlussfolgerungen, wechselt man auf die Ebene der Interpretation und braucht in diesem Augenblick eine ›Rückversicherung‹, die das Korrektiv bietet. In die Interpretation fließt die Voreinschätzung der künstlerischen Möglichkeiten aller Beteiligten ein, die ihrerseits aus der Gesamtheit der Einzelbeobachtungen resultiert. Das mag peinlich propädeutisch, gar nach einer Binsenweisheit klingen; doch mit Blick auf Layout und Konzept von *Gratia sola Dei* scheint es geboten, diese einfache Grundregel in Erinnerung zu rufen. Interpretation heißt immer auch zu unterstellen, dass der Künstler sich bei seinem Tun von einer bestimmten Absicht leiten ließ, und zu versuchen, diese zu rekonstruieren. Zuweilen mögen Entscheidungen des Layouts jedoch einfach aus Sachzwängen getroffen worden sein oder weil die Beteiligten ihre künstlerischen Grenzen erreichten. Es geht daher in der Folge immer auch um die Beurteilung des künstlerischen Potenzials des Schreibers und Zeichners Richard von Genua sowie seiner Stellung in der Chorbuchproduktion seiner Zeit. Der Ansatz der deskriptiven Annäherung erlaubt eine Einschätzung des ikonographischen Programms mit seiner Auswahl, Abfolge und Gestaltung der Szenen und schafft damit die Basis für die Interpretation der Wiener Handschrift, auch als intermediales Projekt. Denn mit der überbordenden und den Betrachter überfordernden Fülle visueller Reize und Informationen – Bilder, Noten, Texte – bediente Richard von Genua eine Vorliebe des Münchner Hofes für ›Medienkombinationen‹.

4 Vgl. seine Abschrift von Gottfried Palmarts *Missa Quia vidisti me* in Mus.ms. 54 der Bayerischen Staatsbibliothek München (Digitalisat: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00078961-9](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00078961-9)), fol. 82v–118r, mit zahlreichen grotesken Federzeichnungen in den Initialen, jedoch ohne selbstständige Historienbilder.

Große Geschwister: die Prachtchorbücher Albrechts V.

Bei einer Handschrift, die in zeitlicher Nähe zu und am selben Ort wie der Bußsalmenkodex und der Rore-Kodex (Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. A bzw. Mus.ms. B) entstand, liegt es nahe, zunächst den Vergleich mit diesen beiden Prachtchorbüchern Albrechts V. zu suchen. Er fällt denkbar kurz aus. Die ikonographische Schnittmenge ist minimal, der Unterschied im Layout enorm, das Verhältnis von Texten und Bildern grundverschieden.

Im 1559 fertiggestellten Rore-Kodex versah der Buchmaler Hans Mielich – Bayerns Antwort auf Giulio Clovio, den großen kroatischen Miniaturmaler im Dienste der Farnese – den ersten Aufschlag jeder Motette beziehungsweise jeder Pars (bei mehrteiligen Werken) mit Illustrationen.⁵ Die Ikonographie ist auf den Inhalt der einzelnen Motetten Cipriano de Rores abgestimmt, folgt aber keinem übergeordneten *conchetto*. Der Entwicklung eines kohärenten Programms stand hier die Heterogenität der Texte entgegen, Sakrales wechselt mit Profanem. Allein Rores *Ad te domine faciem meam converto*, die *Secunda pars* der Motette *Benedictum est nomen*, bildet mit der Illustrierung der alttestamentlichen Tobias-Geschichte⁶ eine nennenswerte thematische Schnittmenge. Hans Mielich und Richard von Genua – oder ihre jeweiligen Ratgeber – gingen freilich bei der Auswahl der Szenen unterschiedliche Wege. Just auf die Darstellung des – wie die Münchner Fürstenhochzeit von 1568 – vierzehn Tage währenden Hochzeitsfestes (Tob 9–10), das Raguel nach einer ebenfalls zweiwöchigen Feier für den heimgekehrten, tot geglaubten Schwiegersohn Tobias ausrichtete (Tob 8,19–20), verzichtet Richard, obwohl man doch meinen möchte, dass sie im Rahmen einer Hochzeitsmotette höchst passend und willkommen gewesen sein müsste. Mielich hingegen schildert das opulente Festessen in einem vergleichsweise großen Bildfeld. Manche Szenen wie der Fischfang des Tobias, seine Vermählung mit Sara und das gemeinsame Gebet der Brautleute waren im Rore-Kodex vorgebildet, ohne dass Richard Mielichs Inventionen aufgegriffen hätte. Weitere ikonographische Themengleichheiten – verwiesen sei nur auf die im Bad bedrängte Susanna, die auf S. 137 des Rore-Kodex zum *Pater noster* in Bezug

5 Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. B(1, siehe S. 8. Zu Mus.ms. B nach wie vor grundlegend: Jessie Ann Owens, *An illuminated manuscript of motets by Cipriano de Rore*, PhD diss. Princeton University 1979. Zum Layout dieses Prachtchorbuchs siehe zuletzt Andrea Gott dang, »Hans Mielich und die Seitengestaltung des de Rore-Chorbuchs (München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. B). Neue Impulse für die Buchmalerei als Medium höfischer Repräsentation«, in: Cipriano de Rore. *New Perspectives* (siehe S. 9).

6 Siehe hierzu auch den Beitrag von Björn R. Tammen, S. 191–193.

gesetzt wird – sind zu vereinzelt und zu weit verbreitet, um als Indizien für gezielte Übernahmen gewertet zu werden.

Statistisch noch weniger aussagekräftig fällt der Vergleich mit dem Bußsalmenkodex aus, den Mielich 1559 begann und erst 1570 abschloss, den er also während der Fürstenhochzeit noch in Arbeit hatte.⁷ Den rund 270 Szenen, die Richard von Genua bewältigt, stehen im Bußsalmenkodex mehrere Tausend Themen und Motive gegenüber. Gemessen an dieser Relation verwundert es eher, dass Übereinstimmungen im einzelnen Motiv selten, bei längeren Bildgeschichten sogar überhaupt nicht vorhanden sind. Allein Susanna, Judith und Sara schenkt *Wien 2129* eine Aufmerksamkeit,⁸ die sie in Mus.ms. A nicht erhalten. Das ikonographische Programm der Hochzeitsmotette behauptet gegenüber den Prachtchorbüchern Selbstständigkeit. Darüber hinaus gibt es keine auffälligen Wiederholungen, die darauf hinweisen könnten, dass sich das eine oder andere Thema am Münchner Hof ganz besonderer Beliebtheit erfreute.

Für die Gestaltung der Seiten suchte Richard von Genua ebenso eine eigene Lösung, die die Konkurrenz zu Bußsalmen- und Rore-Kodex gar nicht erst herausfordert. Bei allem Streben nach Vereinheitlichung musste Mielich in der Gestaltung der über 400 Seiten des Bußsalmenkodex ein hohes Maß an Flexibilität mitbringen. Große Notenfelder ließen auf manchen Seiten gerade einmal Platz für kleine Bildchen. Dann wieder standen großformatige Bildflächen zur Verfügung. Sehr ungewöhnliche Bildformate bilden die Regel, nicht die Ausnahme. Doch auch im Vergleich mit anderen, konventionelleren Chorbüchern ging Richard von Genua einen anderen Weg. Bildrahmen in einheitlicher Breite umgeben in U-Form alle 15 Seiten. Umlaufende Randleisten gibt es natürlich auch bei anderen Musikhandschriften, aber sie sind in der Regel dekorativ gestaltet; jedenfalls treten sie nicht als Träger systematisch angeordneter, wechselnder Rahmen auf, in denen sich das ikonographische Programm entfaltet. Im

7 Zum Bußsalmenkodex gehört neben dem auf zwei Bände aufgeteilten Chorbuch (Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. A I(1 und A II(1) ein ebenfalls zweibändiger Kommentar (Mus.ms. A I(2 und A II(2), siehe S. 7. Die Bezeichnung »Mus.ms. A« wird im Folgenden gewählt, wenn das Gesamtprojekt gemeint ist. Siehe einführend: Katharina Urch, »Das Bußsalmenwerk für Herzog Albrecht V.«, in: *Orlando di Lasso. Prachthandschriften und Quellenüberlieferung. Aus den Beständen der Bayerischen Staatsbibliothek München*, hrsg. von Horst Leuchtmann und Hartmut Schaefer, Tutzing 1994 (Ausstellungskataloge der Bayerischen Staatsbibliothek, 62), S. 19–25. Zur Seitengestaltung siehe A. Gottdang, *NotenBilderTexte* (siehe S. 10), sowie *Andacht – Repräsentation – Gelehrsamkeit* (siehe S. 9).

8 Siehe hierzu auch den Beitrag von Dagmar Eichberger.

so genannten »Ottheinrich-Chorbuch«⁹ beispielsweise liegen die Historienbilder innerhalb des Rahmens so am Anfang einer Stimme, dass sie die Höhe von zwei Notensystemen leicht überschreiten. Die Anfänge der Notensysteme sind daher eingezogen, das heißt um die Bildbreite verkürzt. Dies gilt auch für gedruckte Chorbücher. Im Unterschied dazu nutzt Richard die gesamte Breite zwischen den Randleisten aus – mit Ausnahmen, die noch eingehender zu betrachten sind. Auf diese Weise nähert er das Layout dem im Buchdruck gebräuchlichen an; verwiesen sei hier nur auf die Zürcherbibel oder auch Gesangbücher.¹⁰ Die Wahl der Federzeichnung als Technik rückt zudem die Handschrift in der Gesamtwirkung noch etwas weiter in die Nachbarschaft des Buchdrucks. Allerdings muss Richard nicht bewusst in der Absicht zur Feder gegriffen haben, um diesen Effekt zu erzielen. Die Textlastigkeit aller Seiten (siehe unten) wäre bei polychromen Miniaturen wohl ein ästhetisches Problem geworden,¹¹ vor allem wenn sie wie Mus.ms. A und B mit einem Feuerwerk von Farben aufwarten. Und Federzeichnungen bedeuteten keineswegs eine geringere Wertigkeit. Die Randzeichnungen im Gebetbuch Kaiser Maximilians I., die um 1514/15 so bedeutende Künstler wie Albrecht Dürer und Lucas Cranach der Ältere gestalteten, waren immerhin in dieser Technik ausgeführt.¹² Sie schien auch die geeignete Wahl für die wohl Albrecht Altdorfer zuzuschreibende Bebilderung der Handschrift *Historia Friderici III et Maximiliani I* aus den Jahren 1515/16.¹³ Federzeichnungen brachten zudem noch den Vorteil, dass ihre Ausführung weniger Zeit beanspruchte und geringere Kosten verursachte als Miniaturmalerei.

Im Vergleich der Bildauswahl fallen weitere, erhebliche Unterschiede der Hochzeitsmotette zum Bußpsalmencodex auf. Hans Mielich und Samuel Quicchelberg stellten sich in die Tradition der mittelalterlichen Psalterillustration,¹⁴ die

9 Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. C (ca. 1538), fol. 188v, Digitalisat: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00015144-2](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00015144-2), Scan 380; siehe die Einführung von B. Tammen, mit Abbildung 4 (S. 34).

10 Tilman Seebass, »Druckgraphische Darstellungen in protestantischen wie katholischen Gesangsbüchern«, in: *Die Kirchenmusik in Kunst und Architektur*, hrsg. von Ulrich Fürst und Andrea Gott dang, 2 Bde., Laaber 2015 (Enzyklopädie der Kirchenmusik, 5), Bd. 2, S. 201–207; *Bibel und Gesangbuch im Zeitalter der Reformation. Ausstellung zur Erinnerung an die 95 Thesen Martin Luthers vom Jahre 1517*, Nürnberg 1967.

11 B. Tammen, Zur Wiener Prachthandschrift (siehe S. 11), S. 20.

12 Siehe beispielsweise das Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek München, Digitalisat: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00087482-2](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00087482-2).

13 Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, HS B 9; Digitalisat: www.archivinformationssystem.at/detail.aspx?ID=12327 <04.04.2020>.

14 Frank Olaf Büttner, »Der illuminierte Psalter im Westen«, in: *The Illuminated Psalter. Studies in the Content, Purpose and Placement of its Images*, hrsg. von dems., 2 Bde., Turnhout 2004, Bd. 1, S. 1–106.

der ikonographischen Ausdeutung eines einzelnen ausgewählten Wortes, eines Verses bzw. einer Seite Aufmerksamkeit schenkt. Diese Strategie schließt die Bildung kleinerer bildlicher Erzählfolgen nicht aus, doch haben die Darstellungen auch in diesen Fällen mehr den Charakter von Sinnbildern, die eine Idee veranschaulichen, als von »historie«, die eine Geschichte erzählen.¹⁵ Im Rore-Kodex illustriert Mielich, wie Jessie Ann Owens völlig zutreffend konstatiert, genauso wenig die Texte, sondern vielmehr deren Themen; zuweilen nutzt er auch hier das Prinzip der Wortausdeutung.¹⁶ Selten, wie in der Begleitung des *Ad te domine faciem meam converto*, erzählt Mielich eine Geschichte über mehrere Bildfelder hinweg.¹⁷ Demgegenüber folgen Richards Federzeichnungen dem Text sehr engmaschig – allerdings nicht dem der Hochzeitsmotette, sondern jenem der ausgewählten biblischen Geschichten. Zitate und Paraphrasen exzerpieren die Bibel so dicht, dass der betrachtende Leser der Geschichte problemlos folgen kann, ohne aus seiner Bibelkenntnis allzu große Leerstellen ergänzen zu müssen. So beginnt die Verbildlichung aus dem Buch Daniel in der Tertia pars (fol. 13v/14r) mit der Hochzeit Joachims mit Susanna und informiert im nächsten Rahmen über den Reichtum Joachims, seinen Garten und die Gewohnheit der Juden, sich bei ihm zu treffen.¹⁸ Richard wählt die Außenansicht eines prächtigen Hauses, auf dessen Balkon sich einige Menschen versammelt haben, während zwei weitere – vielleicht die Richter – im Gespräch miteinander fortgehen. Die Bildauswahl konzentriert sich im Folgenden ganz auf die äußere Handlung, wenn Susannas Gang in den Garten, ihre Bedrängung durch die beiden Richter und das Herbeieilen der von Susannas Schreien alarmierten Leute zu Bildthemen erhoben werden. Ausgespart bleiben dagegen die Geilheit der Richter, ihre zunächst getrennte Belauschung der Schönen, bevor ihr Voyeurismus sie zusammenführt, ebenso fehlt das Weinen der Susanna vor Gericht. Im weiteren Verlauf verfolgt der Betrachter sehr detailliert den Prozess, den Daniel den Richtern macht. Der Susanna zugestandene Bildanteil ist bemerkenswert gering. Offenbar war es wichtiger, dem Gang der Handlung mit den Bildern einigermaßen gleichmäßig folgen zu können – ohne größere Lücken, aber auch ohne Schwerpunktsetzungen, wie man sie im Rahmen eines »Frauenzyklus« erwarten dürfte. Die vorgegebenen Texte machten, wie noch weiter auszuführen sein wird, dem Künstler die Bildfindung nicht immer leicht. Das gilt zwar auch für

15 A. Gottdang, *NotenBilderTexte* (siehe S. 10).

16 J. A. Owens, *An illuminated manuscript* (wie Anm. 5), S. 93–102.

17 Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. B(1 (siehe S. 8), S. 163.

18 Digitalisat (siehe S. 7), Scan 26 und 27. Siehe hierzu auch die Beiträge von Dagmar Eichberger und speziell Bernhold Schmid, S. 166 (mit Detailabbildungen).

den Rore- und den Bußpsalmenkodex, doch bleibt festzuhalten, dass bei der Hochzeitsmotette die Bildauswahl anderen Prinzipien folgt.

Bei allen Unterschieden treffen sich die Prachtchorbücher Albrechts V. und die ebenfalls am Münchner Hof entstandene Wiener Handschrift dennoch in einem wichtigen Punkt: der Medienkombination, die darauf angelegt ist, eine Überfülle von Informationen bereitzustellen,¹⁹ vor der jeder Betrachter nur kapitulieren kann – und soll. Bedingt durch Umfang und Inhalt erreichen die Handschriften ihr Ziel allerdings auf unterschiedlichen Wegen. Beim Bußpsalmenkodex gehörte eine durch den Gelehrten Quicchelberg verfasste umfangreiche *Declaratio* von Anfang an zum Projekt dazu.²⁰ Beim Rore-Kodex wurde die Erläuterung von Quicchelberg erst 1564, also fünf Jahre nach Fertigstellung des Chorbuchs, wiederum im Auftrag Albrechts V. nachgereicht.²¹ Der Titel *Declaratio* weckt dabei heute falsche Erwartungen, denn in den seltensten Fällen erklärt Quicchelberg die Ikonographie. Oft beschränkt er sich auf die Benennung des jeweiligen Themas, auf Quellenangaben, Kurzzitate der illuminierten Textstellen und Querverweise auf andere Bibelstellen oder Autoren. Wie sich Mielichs Inventionen und Quicchelbergs Ausführungen zueinander verhalten, ob der Besucher der Kunstkammer Chorbuch und zugehörige *Declaratio* nebeneinander aufschlagen und rezipieren sollte, ist ein eigenes, komplexes Forschungsfeld.

Mit der Wiener Hochzeitsmotette verhält es sich aber nur scheinbar einfacher. Zwar wird sie nicht von einer *Declaratio* flankiert, aber Banderolen, Inschriftentafeln und Rahmen aller Miniaturen warten mit Paratexten – meist Bibelzitate oder -paraphrasen – auf, ohne die sich manche Szenen kaum identifizieren ließen. Weder bei den Münchner Prachtchorbüchern Albrechts V. noch bei der Epithalamiums-Handschrift für seinen Sohn Wilhelm können die über Noten, Bilder und Texte gegebenen Informationen vom Betrachter gleichzeitig verarbeitet werden. Folgt man Orlando di Lassos Komposition, verliert man, bedingt durch das gegenüber der Bildbetrachtung erhöhte Noten-Lesetempo, die vielen kleinteiligen Szenen aus den Augen. Schenkt man seine Aufmerksamkeit den Zeichnungen, liest vielleicht sogar die Inschriften dazu, können Noten und Motetten-text nur stückweise, quasi im Stop-and-go-Modus aufgenommen werden – was im Übrigen auch auf den Rore- und den Bußpsalmenkodex zutrifft. Dahinter

19 Auch die Ausstattung höfischer Feste bot deutlich mehr visuelle, in komplexen Verweissystemen miteinander in Beziehung gesetzte Elemente auf, als sich im Augenblick erfassen ließen, vgl. Richard Alewyn, *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung* (Hamburg 1959), Nachdruck der 2., erw. Aufl., München 1989, S. 24f.

20 Samuel Quicchelberg, *Declaratio psalmodum* bzw. *Declaratio imaginum* (siehe S. 7).

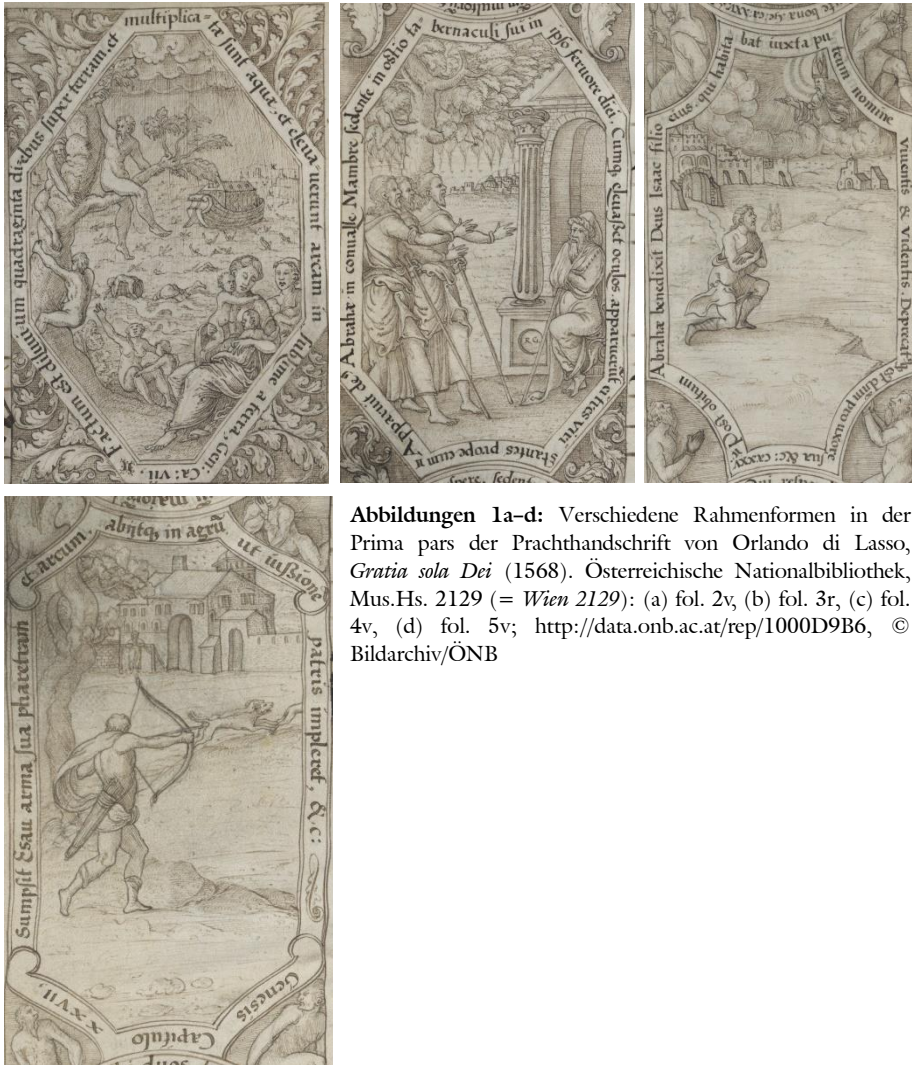
21 Ders., *Declaratio picturarum imaginum* (siehe S. 8).

scheint eine Strategie zu stecken: Der Betrachter wird einer Überforderungssituation ausgesetzt, in der er die intellektuelle Potenz des Eigentümers der Handschrift erkennt, von dem angenommen, in der *Declaratio* zu Mus.ms. A und B sogar deutlich behauptet wird, er, Albrecht V., sei Spiritus rector des gesamten Unternehmens, mithin mit dem Programm vertraut, und erläutere es sogar höchstpersönlich privilegierten Besuchern.²²

Layout und Inhalt – Wechselwirkungen?

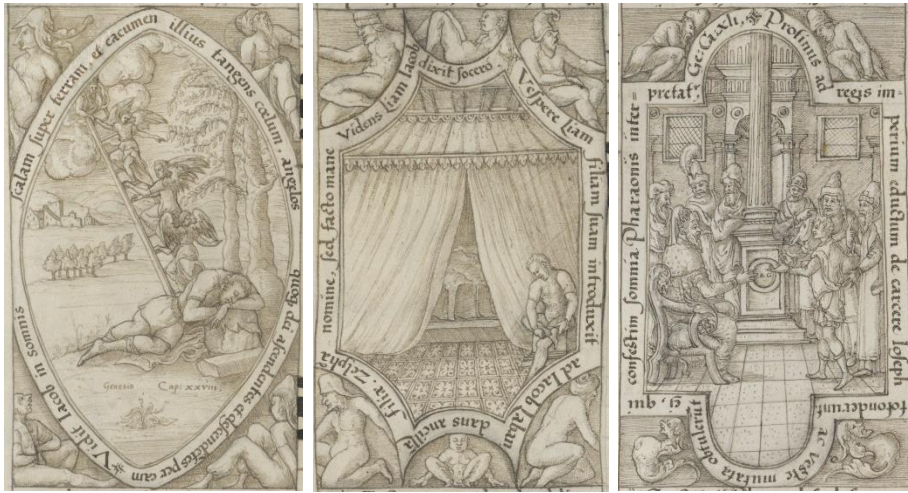
Richard von Genua fand für das Layout von *Gratia sola Dei* eine Matrix, die Variationen zuließ, so dass er Prima, Secunda und Tertia pars ein je eigenes Gepräge geben konnte. Die Bildfelder hält er über insgesamt 15 Folios bzw. 28 Zierseiten in etwa gleich groß. Die Notensysteme liegen recto und verso jeweils auf gleicher Höhe, also deckungsgleich – auch dies ein Mittel, den einheitlichen Gesamteindruck zu stärken. Unterschiedliche geometrische Formen der Felder vermeiden Monotonie, aber gliedern sie den Text vielleicht auch zusätzlich? Die zusammenschauende Gestaltung einer Doppelseite wie noch zu Beginn der Prima pars (fol. 1v/2r) und einen Wechsel mit ungefähr jedem Vers strebt Richard nicht an, wie allein schon der häufige Formatwechsel der hochrechteckigen Rahmen auf fol. 7v/8r zeigt. Ein rein numerisches Prinzip, etwa einen Wechsel nach jeder zweiten oder dritten Seite, legte der zeichnende Sänger nicht zu Grunde. Eher schon könnte man sich das Durchpausen von recto auf verso als Arbeitsbehelf vorstellen (siehe unten), nur kommt es auch hier zu einem ›Ausreißer‹ mit divergierenden Formaten (fol. 6r/v). Gibt es einen Zusammenhang mit dem ikonographischen Programm? Nach dem dreiseitigen Vorspann, der die Themen Ehe, Sündenfall und Sittenverderbnis zur Zeit Noahs thematisiert (fol. 1v–2v; siehe Abbildung 1a), wechselt das Format zum ersten Mal: In Tondi und hochoblongen Rechtecken, deren Schmalseiten sich dem Rundformat anpassen, erzählt Richard die Geschichte Abrahams (fol. 3r/v; siehe Abbildung 1b). Die nächste, weniger auffällige Änderung nimmt er bei den Leisten der Rechtecke vor: Nach der Geburt des Isaak (fol. 3v) gestaltet er deren Schmalseiten nun kurviert (fol. 4r/v; siehe Abbildung 1c). Nach Abrahams Tod und nach der Geburt Esaus und Jakobs, also nach dem vollzogenen Generationswechsel von Abraham zu Isaak (fol. 4v) unterteilt Richard die vorher durch-

22 Ders., *Declaratio psalmorum* (siehe S. 7), fol. IIr: »Cum enim omnes illi principes atque etiam optimates, aut alii viri praecllentes Tuae Celsitudini familiares, quibus haec videre concessum fuit, hactenus fere solum a Tua Celsitudine de historiis singulis, et universo horum librorum instituto sint edocti.« Zur Titulierung Albrechts als Urheber des Projektes siehe ebda., fol. Xv und 128v.



Abbildungen 1a–d: Verschiedene Rahmenformen in der Prima pars der Prachthandschrift von Orlando di Lasso, *Gratia sola Dei* (1568). Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs. 2129 (= *Wien 2129*): (a) fol. 2v, (b) fol. 3r, (c) fol. 4v, (d) fol. 5v; <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

gängig umlaufende Rahmung dieser Felder durch kleine Voluten (fol. 5r/v; siehe Abbildung 1d). Die Seite mit Jakobs Traum und Brautwerbung um Rahel ist die einzige, in der Quadrate und Ellipsen den Geschichten einen Rahmen geben (fol. 6r; siehe Abbildung 1e) – vielleicht sollte die Hochzeitsthematik hervorgehoben werden? Die weitere Geschichte Jakobs fügt sich auf den nächsten Seiten wiederum in Quadrate und eine neuerliche Variante der Rechteckrahmen (fol. 6v–7v; siehe Abbildung 1f), die dort, wo die Josephsgeschichte be-



Abbildungen 1e-h: Verschiedene Rahmenformen in *Wien 2129* (Fortsetzung): (e) fol. 6r, (f) fol. 6v, (g) fol. 8v, (h) fol. 9r; <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB



ginnt, mit runden Ausbuchtungen wieder eine neue Form erhalten (fol. 8r/v; siehe Abbildung 1g). Allerdings wird selbige auf der letzten Seite der Prima pars (fol. 9r; siehe Abbildung 1h) durch Anspitzung noch einmal abgewandelt, und zwar nach der ersten Ägyptenreise der Brüder. Zufall oder System? Ein System kann man dahinter nur erkennen, wenn man, wie hier gerade in der Versuchsanordnung vorgeführt, die inhaltlichen Zäsuren weitaus deutlicher markiert, als sie tatsächlich ausfallen. Die Bilderzählung läuft so engmaschig durch, dass die Übergänge fließend verlaufen, auch in der Verteilung auf die Seiten, die ja ohne

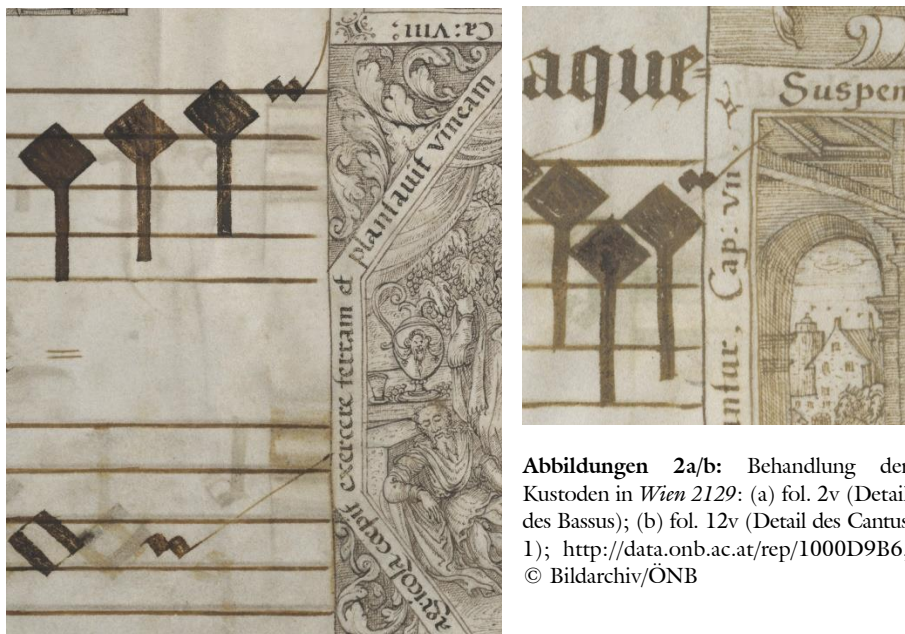
Spielraum eine konstante Anzahl von Bildern aufnehmen müssen. Der Tendenz, bewusst Einschnitte zu markieren, wäre einiges mehr an Gewicht beizumessen, und ohne Zweifel müsste man ein Ordnungs-, nicht ein Zufallsprinzip am Werk sehen, wenn Richard von Genua in der *Tertia pars* genauso mit Formatwechseln aufwarten würde. Er verzichtet jedoch darauf, obwohl sich dieses Gliederungsmittel für die Einzelgeschichten von Esther, Susanna und Judith geradezu angeboten hätte: jeder Dame ihr eigenes Layout. Demgegenüber wechseln die Rahmenformen in der als Erzähleinheit zu denkenden Tobias-Geschichte (fol. 9v–12r) von Seite zu Seite oder sogar innerhalb ein und derselben Seite. So erhält auf fol. 10r/v die zentrale Szene der linken Bordüre eine andere Rahmung als ihr Pendant auf der rechten.²³ Es spricht daher vieles dafür, dass der vorrangige Grund für die abwechslungsreichen Formate im Wunsch nach *varietas* lag, der sich auch anderweitig beobachten lässt – man beachte nur die fünf Variationen über das initiale »G« des ersten Verses (fol. 1v/2r).²⁴

Gleichwohl setzt sich die *Secunda pars* durch den Einsatz von Masken, Impresen und Sinnbildern erkennbar von den beiden anderen Teilen ab. Das Grundmuster bleibt erhalten, aber es kommen sehr viel weniger Figurenbilder vor. Sie reichen jedoch völlig aus, um die Tobiasgeschichte, sogar recht detailliert, zu erzählen. Eine vorgegebene Szenenwahl mit der sich daraus ergebenden Festlegung der Zahl zu befüllender Rahmen dürfte hier die Entscheidung für Layout-Anpassungen begründet haben, will man nicht eine genau umgekehrte Relation unterstellen: den Primat eines schier überbordenden dekorativ-tektonischen Rahmensystems.

Gedankenspiele, einfache Was-wäre-wenn-Überlegungen schärfen den Blick und das Verständnis für manche Layout-Entscheidungen: Bei einer Fortsetzung des für die *Prima pars* entwickelten Musters, bei dem auf jeder Seite zwölf Rahmen darauf warten, Geschichten aufzunehmen, hätte Richard deutlich mehr Bildfelder füllen und daher eventuell sogar eine weitere Geschichte mit hinzunehmen müssen. Im Umkehrschluss heißt das, dass die Konzentration auf Tobias ausdrücklich gewünscht war. Es wäre übrigens auch hier möglich gewesen, bei Reduktion der Notensysteme von drei auf zwei je Stimme und Seite, großformatigere Bilder zwischen die Stimmen zu setzen. Allerdings hätte diese Lösung wiederum die Seitenzahl erhöht, mithin eine Erweiterung und damit also wieder eine Änderung des ikonographischen Programms nötig gemacht. In der Folge hätte Richard für die großformatigeren Hauptszenen wiederum geeignete Vorlagen in den Figurenbänden aufspüren müssen, da er gerade bei deren

23 Digitalisat (siehe S. 7), Scan 19 und 20.

24 Digitalisat (siehe S. 7), Scan 1 und 3 [sic].



Abbildungen 2a/b: Behandlung der Kustoden in *Wien 2129*: (a) fol. 2v (Detail des Bassus); (b) fol. 12v (Detail des Cantus 1); <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

Gestaltung ganz offensichtlich auf Hilfe angewiesen war, wie noch zu sehen sein wird.

Ähnliches gilt für die *Tertia pars* (fol. 12v–15r), die nach Maßstäben kalligraphischer Schönheit am wenigsten überzeugt, weil die Noten sich äußerst eng aneinander drängen. Obwohl der bloße Augenschein schon für sich spricht, ist ein einfaches Zählen der Noten erhellend. Nimmt man zwei Notenzeilen einer beliebigen Seite der *Prima pars* zusammen, erhält man insgesamt 23 bis 25 Noten. In etwa gleich viele bringt Richard allein in einer einzigen Notenzeile auf fol. 14r unter.²⁵ Zudem muss er das letzte Wort – »pectore« – trennen und die letzte Silbe eine Zeile tiefer setzen. Keine Frage: Das Niveau des Notenbildes ist insgesamt hoch, aber diese Lösung befriedigt wenig. Eine Entspannung wäre ohne Weiteres durch Einrichtung einer weiteren Doppelseite möglich gewesen. Diese hätte aber wiederum mit weiteren Bildern gefüllt werden müssen, was die Schlussfolgerung nahelegt, dass es für den *concerto* wichtig war, genau und ausschließlich diese drei Heldinnen des Alten Testaments, Esther, Susanna und Judith, vorzustellen. In der Konsequenz bedeutet der Befund für die Konzeptionsphase weiter, dass Richard von Genua nicht zuerst das Layout entwi-

²⁵ Siehe hierzu den Beitrag von Katelijne Schiltz, S. 216 (mit Abbildung 1).

ckelt und vorgegeben haben dürfte, wie viele Seiten – mit Blick auf ein gleichmäßiges Notenschriftbild – nötig wären, woraufhin dann in einem zweiten Schritt der *conchetto* erdacht worden wäre. Wäre die kalligraphische Schönheit des Notenschriftbildes ein wirklich entscheidender Faktor gewesen, hätten mehr Seiten veranschlagt werden müssen, um durch deren gleichmäßige Füllung ein homogenes Erscheinungsbild zu gewährleisten.

Wie könnte die Konzeptionsphase also abgelaufen sein? Mit Blick auf Lassos Komposition dürfte der versierte Notenschreiber und Sänger Richard den Seitenbedarf überschlagsmäßig geschätzt haben. Nachdem feststand, mit wie vielen Seiten mindestens und mit wie vielen höchstens zu rechnen war, ließ sich der *conchetto* genauer fassen. In einem dynamischen Prozess könnte selbiger wiederum die endgültige Seitenzahl und -gestaltung mitbestimmt haben, die dann noch einmal an das ikonographische Programm anzupassen war. In der Produktionsphase führte Richard zuerst die Rahmen mit den Bildern aus, dann erst Rastrierung und Noten. An mehreren Stellen biegen die Kustoden, die meist mit einem flotten Strich im 45°-Winkel auslaufen, vor dem Rahmen ab (fol. 2v; siehe Abbildung 2a). Oft genug machen sie aber selbst vor den Federzeichnungen nicht Halt. Wo sie in die Bildfelder hineinragen, liegen sie erkennbar über den Zeichnungen (fol. 12v; siehe Abbildung 2b). Richard schrieb also nicht erst die Noten, um dann zu schauen, wie viel Platz sie ihm für die Bilder ließen. Wenn er aber letztere zuerst auf das Pergament bannte, bedeutet das für die Konzeptions- bzw. Produktionsphase weiter, dass das ikonographische Konzept bereits stand, bevor Noten und Verse die Seiten weiter füllten. Nachbesserungen waren nicht mehr möglich. Bei Mus.ms. A und B verlief der Arbeitsprozess genau anders herum: Jean Pollet schrieb die Noten, bevor Hans Mielich die Seiten zur Illuminierung übernahm. Allerdings war hier das ikonographische Material deutlich flexibler.

Eine kleine Mängelliste

Eine Regel, die die Musikhandschriften Münchner Provenienz verbindet, ist die Vermeidung von Leerstand. Die Noten füllen die Zeilen bis zum Ende in möglichst gleich großen Abständen. Kleine Nachlässigkeiten schlichen sich auch in einen Kodex vom künstlerischen Kaliber eines Mus.ms. A immer wieder einmal ein, aber in der Wiener Handschrift summieren sie sich dann doch. So weisen die Rastrierungen Unterschiede in der Höhe auf, auf mehreren Seiten geraten sie geradezu aus der Spur.²⁶

26 Z. B. fol. 5v und 11r; Digitalisat (siehe S. 7), Scan 10 und 21.



Abbildungen 3a/b: Unterschiedliche Lösungen für das Initium der Secunda pars in *Wien 2129*: (a) fol. 10r (Altus); (b) fol. 9v (Tenor 1); <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB



Auf der zweiten Seite (fol. 2r) blieben im unteren Rahmen beide Kartuschen, die sicher wie ihre Pendanten (fol. 1v) zur Aufnahme von Wappen bestimmt waren, leer. Um die Eltern des jungen Paares zu repräsentieren, wären vier Felder erforderlich gewesen. So ist eigentlich nur Wilhelm, der Bräutigam, über das bayerische und das österreichische Wappen vertreten, nicht hingegen seine Braut.²⁷ Auch an späterer Stelle (fol. 9v) verabsäumte es Richard, Renatas Wappen auszuführen. Die Mängelliste lässt sich fortsetzen. Die elegante Initial-Lösung der Prima pars²⁸ führte Richard zu Beginn der Secunda pars (fol. 9v/10r) nicht fort. Auf der rechten Seite findet das »L« hinlänglich Platz vor der jeweils ersten Notenzeile (Tenor 1 und 2; siehe Abbildung 3a), die durch einen senkrechten Strich akkurat geschlossen ist, wohingegen sie links unten (Bassus) offen beginnt. Das »L« in der Stimme darüber (Altus) wirkt fast wie hineingeflickt, obwohl Platz hätte geschaffen werden können (siehe Abbildung 3b). Kalligraphisch wüst geht es dann beim ersten Aufschlag der Tertia pars zu (fol. 12v/13r), wenn man allein die Positionierung der »R«-Initialen betrachtet.²⁹ Auf der linken Seite markiert Richard von Genua, der bisher auf Stimminitialen verzichtet hatte, die 2. Stimme mit platzsparenden Kürzeln als »Cantus 2us«, wiewohl sie schon über der Notenzeile die Bezeichnung »Secundus Discantus« trägt (siehe Abbildung 4). Dass auf der rechten Seite die Stimmbezeichnungen dann wieder fehlen, ist eine weitere Inkonsequenz.

27 Digitalisat (siehe S. 7), Scan 18. Für eine alternative These zu den Leerstellen siehe die Einführung von Björn R. Tammen, S. 45 (mit Detailabbildungen 7a/b).

28 Digitalisat (siehe S. 7), Scan 1 und 3 (sic).

29 Digitalisat (siehe S. 7), Scan 24 und 25.

Abbildung 4: Redundante Stimmbezeichnungen zu Beginn der Tertia pars in *Wien 2129*, fol. 12v (Cantus 2); <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB



Die Unterbringung einzelner Motettenverse als Paratexte bestätigt diesen Befund. In der Prima pars sind sie unterhalb der großen Historienbilder noch ganz gut aufgehoben (siehe S. 132, Abbildung 5a.³⁰ In der Secunda pars stehen Stoppios Verse einmal hier, einmal da – wie die Bibelparaphrasen und zusammen mit diesen, jedoch typographisch nicht von ihnen abgesetzt – in den Bildrahmen.³¹ Eine Systematik, die dem Leser die Orientierung erleichtern würde, entwickelt Richard von Genua nicht. Schließlich die Tertia pars: Hier laufen die Motettenverse in Spruchbändern über die Seiten und werden auf der ersten Seite noch einmal in den Schriftrahmen wiederholt, wo sie allerdings nur bei genauerem Hinschauen auffindbar sind – etwa auf fol. 12v der Vers »Amplexus taedet longum expectare iugales« im Nebefeld der rechten Bordüre.³² Da der Motettentext ja ohnehin unter den Noten steht, lag die Absicht dieser Wiederholung vielleicht darin, die Verse jeweils auch durchgängig, im ganzen Satz, lesbar zu machen. Elegant ist die Lösung nicht; ein geschickterer ›Layouter‹ hätte den Versen einen wiederkehrenden Ort und eine eigene Typographie zugewiesen. Übrigens bestand offenkundig kein Interesse daran, das Akrostichon, das die frisch Vermählten benennt, typographisch herauszustellen – oder geriet Richard von Genua hier an seine Grenzen?

Eine erste Zwischenbilanz: Richard von Genua ist ein brauchbarer, aber kein begnadeter Layouter. Als Notenschreiber erreicht er ein hohes Niveau, erzielt aber keine absolute Spitzenleistung.

Richard von Genuas Vorlagen

Als Zeichner erweist Richard sich als guter Kopist, der nur geringen Ehrgeiz – oder eine gesunde Selbsteinschätzung – besaß und auf eigene Inventionen weitgehend verzichtete. Für alle großformatigen Einzelbilder wie das Schöpfungs-

³⁰ Siehe auch den Beitrag von K. Schiltz, S. 213–215 (mit Tabelle 1).

³¹ Für Details siehe den Beitrag von B. Tammen, S. 197 (Abb. 3a) bzw. S. 207 (Abb. 5a).

³² Siehe den Beitrag von D. Eichberger, S. 146 (mit Detailabbildung 1a).





Abbildungen 5a–c: Vorlagenadaption. Gottvater mit Schöpfungswerk. (a) *Wien 2129*, fol. 1v (Hauptminiatur); <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB. – (b) J. Amman und H. Bocksberger, *Neuwe biblische Figuren* (siehe S. 8). Bayerische Staatsbibliothek München, L.impr.c.n.mss. 202; urn:nbn:de:bvb:12-bsb00083442-1, CC BY-NC-SA 4.0. – (c) J. Spreng und V. Solis, *Metamorphoses Ovidii* (wie Anm. 34), Bg. A 2r (fol. 2r). Bayerische Staatsbibliothek München, Res/A.lat.a. 1172; urn:nbn:de:bvb:12-bsb00027994-7, CC BY-NC-SA 4.0

werk (fol. 1v; siehe Abbildung 5a) bediente er sich bei Jost Ammans und Hans Bocksbergers Figurenband *Neuwe biblische Figuren deß Alten und Neuwen Testaments*, der wenige Jahre zuvor, 1565, erschienen war (siehe Abbildung 5b).³³ Von besonderem Interesse sind die Abweichungen von den Vorlagen, die Anpassungen an das ikonographische Programm erkennen lassen. So verzichtet Richard auf fol. 1v auf die Mahnung Gottvaters vor den verbotenen Bäumen. Außerdem fügt er die Erschaffung Adams im Zentrum ein. Damit reagiert er auf die ersten Verse der Hochzeitsmotette, die die Gnade Gottes besingt, die alles erfüllt, was in Liebe erschaffen – »creatis« – ist. Für die zentrale Gruppe fand Richard die Vorlage in Virgil Solis' Illustrationen zu Ovids *Metamorphosen* (siehe Abbildung 5c),³⁴ die mit einem christlichen Vorlauf beginnen. Die Arche

³³ J. Amman und H. Bocksberger, *Neuwe biblische Figuren* (siehe S. 8). Zu den Figurenbänden siehe I. Harjes, *Figurenbände* (siehe S. 10).

³⁴ Johannes Spreng und Virgil Solis, *Metamorphoses Ovidii, Argvmentis Quidam soluta oratione*, Frankfurt am Main: Rab, Han (Erben) und Feyerabend 1563, Digitalisat der Bayerischen



Abbildung 6: Hauptminiatur mit umlaufendem Titelus in *Wien 2129*, fol. 8v (Jakobs Begräbnis); <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

Noah und die Opferung Isaaks übernahm er als fast wörtliche Zitate desgleichen aus dem bereits genannten Figurenband zum Alten und Neuen Testament.³⁵ Wie beim Schöpfungsbild fand auch bei diesen zweien gleich die vorgefundene lateinische Inschrift Verwendung, wenngleich mit Abkürzungen, da weniger Platz zur Verfügung stand. Diese bequeme Strategie ließ sich allerdings nicht durchhalten, denn die drei Jakobsszenen, die in der Hochzeitsmotette folgen (fol. 4v, 5v und 6v), illustrierten Amman und Bocksberger nicht. Richard behalf sich mit einem in solchen Fällen bewährten Manöver: Er adaptierte andere Szenen für seine Zwecke. In eine Architektur, die Amman eigentlich für Daniel I entworfen hatte, fügte Richard die Rückkehr Esaus von der Jagd und den Isaakssegens (fol. 5v).³⁶ Die letzten beiden Szenen stimmen ikonographisch wieder mit ihren Vorlagen überein.³⁷ Dennoch verzichtete man hier nicht nur auf die Inschrift-

Staatsbibliothek München: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00027994-7](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00027994-7). Ein Jahr später erschien die deutsche Ausgabe *P. Ovidij Nasonis, deß Sinnreichen vnd hochverständigen Poeten, Metamorphoses oder Verwandlung*, Frankfurt am Main: Rab, Han (Erben) und Feyerabend 1564, Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek München: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00034313-6](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00034313-6).

35 Vgl. *Wien 2129*, fol. 2v (Arche Noah), Digitalisat (siehe S. 7), Scan 4, bzw. fol. 3v (Opferung Isaaks), ebda., Scan 6, mit J. Amman und H. Bocksberger, *Neuwe biblische Figuren* (siehe S. 8), Bg. A 2v bzw. B [1]r.

36 Vgl. *Wien 2129*, fol. 5v (Esau Rückkehr), Digitalisat (siehe S. 7), Scan 10, mit J. Amman und H. Bocksberger, *Neuwe biblische Figuren* (siehe S. 8), Bg. K[1]v (Daniel I).

37 Vgl. *Wien 2129*, fol. 7v (Jakob trifft Esau), Digitalisat (siehe S. 7), Scan 14, bzw. fol. 8v (Jakobs Begräbnis), ebda., Scan 16, mit J. Amman und H. Bocksberger, *Neuwe biblische Figuren* (siehe S. 8), Bg. B 3r bzw. C [1]r.

Abbildung 7: Bleistiftvorzeichnung in *Wien 2129*, fol. 9r (Hinterlauf des Dromedars); <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB



ten, sondern setzte die Bilder mithilfe der umlaufenden, größeren Schrift deutlich von den anderen ab (siehe Abbildung 6). Möglicherweise diente der auffällige Wechsel der Vermeidung von Missverständnissen. Mit bzw. unter dem sechsten Bild enden die Verse der *Prima pars*. Eine rigide Beibehaltung des bisherigen Rahmensystems hätte wohl dazu geführt, dass Verse unter dem Bild fälschlich weiterhin als Fortführung des Motettentextes hätten gelesen werden können. Liegt hierin der Grund, so ist die Lösung deutlich, wenn auch wenig elegant.

Die Grenzen von Richards künstlerischer Ausbildung und seinem Talent zeigen sich dort am deutlichsten, wo er die Vorlagen verlassen muss oder möchte. Vor allem die Perspektive macht ihm zu schaffen. Da gerät schon einmal ein Fußboden ins Wanken³⁸ oder eine Figurengruppe zu groß für den Mittelgrund. Ein anderes Mal bereitet Richard der Hinterlauf eines Dromedars arge Probleme. Drei Varianten probiert er mit dem Bleistift aus, bevor er sich mit der Feder festlegt (fol. 9r; siehe Abbildung 7). Unsicherheiten weist auch der Linienschwung der Banderolen auf (fol. 9v/10r), bei denen, ebenso wie bei einigen Rahmen, die Vorzeichnungen noch zu erkennen sind.³⁹ Die Miniaturen selbst werden durch Umrisslinien bestimmt, die gegenüber den Schraffuren dominieren. Diese Schraffuren modellieren die Figuren und Gegenstände, wobei sie ohne starkes Hell-Dunkel auskommen, mithin auch ohne tiefe Schatten. Die Linienführung wirkt zuweilen, als seien die Konturen durchgepaust. Das scheint eine durchaus denkbare Methode

38 *Wien 2129*, fol. 6v, Digitalisat (siehe S. 7), Scan 12.

39 Digitalisat (siehe S. 7), Scan 18 und 19.



Abbildungen 8a/b: Vorlagenadaption. (a) Pygmalion, dazu Künstlersignatur »VS«. J. Spreng und V. Solis, *Metamorphoses Ovidii* (wie [Anm. 34](#)), Bg. Q 4r (fol. 124r). Bayerische Staatsbibliothek München, Res/A.lat.a. 1172; urn:nbn:de:bvb:12-bsb00027994-7, CC BY-NC-SA 4.0. – (b) Sündhaftigkeit der ersten Menschen, dazu Künstlersignatur »RG« in *Wien 2129* fol. 2v (Detail); <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

der Übertragung von Vorzeichnungen zu sein (siehe oben), denn das Pergament ist recht dünn – und Richard von Genua kein vollkommener Zeichner.

Die Figurenbände boten reichlich Material, auch eine ganze Reihe der kleineren Szenen zu bestücken. Die »Trefferquote« ist dabei so groß, dass hier auf vollständige Einzelnachweise verzichtet wird; Richard legte jedenfalls eine beachtliche Effizienz an den Tag. Arbeitsökonomie, wohl in Verbindung mit einer Rücksichtnahme auf die eigenen Kompetenzen, bestimmte die Illustrierung der Hochzeitsmotette in hohem Maße. Dem Figurenband von Virgil Solis zu Ovids Metamorphosen – 1563 gedruckt, und damit eine jüngst erschienene Publikation – verdankt Richard die Illustrationen zu den »Humanae vitae parabolae«. ⁴⁰ Und nicht nur sie. Wiederum mögen wenige Beispiele ausreichen: Die Geburt des Herkules wird zur Geburt Benjamins. ⁴¹ Pygmalion findet sich unversehens im Alten Testament wieder, und zwar als einer der Göttersöhne, die Wohlgefallen an den Menschentöchtern finden (fol. 2v; siehe Abbildungen 8a/b). Freilich eliminiert Richard den Tempel und die Bitte des Bildhauers im Hintergrund sowie Venus, an deren Stelle Gottvater gleichsam auf dem Beobachtungsposten auf den Wolken sitzt. Ein andermal ersetzt Gottvater ein Drachengespann, wenn er Abraham erscheint (fol. 3v), in Umformulierung von Virgil Solis' Erychthon-Szene. ⁴² Manche Stichvorlagen verwendete Richard gleich zweimal. Im selben Raum und Bett, in dem Isaak den Segen Gottes empfängt (fol. 5r), vergewaltigt Sichem Dina (fol. 7v). Der ambitionierte Sänger kopierte also fleißig – sogar die Künstlersignatur beließ er an Ort und Stelle, ersetzte Virgil Solis' »VS« allerdings selbstbewusst durch seine eigenen Initialen, »RG« (fol. 2v).

Eine zweite Zwischenbilanz: Viele Szenen, vielleicht alle, lassen sich auf aktuelle Vorlagen zurückführen. Nachdem das Programm stand, durchforstete Richard von Genua offenbar die vor Ort verfügbaren Figurenbücher. Erleichtert wurde dies durch den Umstand, dass sein Dienstherr, Albrecht V., im großen Stil in den Aufbau von Hofbibliothek und Kunstkammer investierte. Samuel Quicchelberg, der mit seinen *Inscriptiones* die erste Museumslehre verfasste, legte für die Kunstkammer eine heute verlorene Graphiksammlung an. ⁴³ Es ist anzunehmen, dass im Rahmen dieser Initiativen auch Figurenbände angeschafft

40 Vgl. J. Spreng und V. Solis, *Metamorphoses Ovidii* (wie *Anm. 34*), fol. 3r (Goldenes), fol. 4r (Silbernes) und fol. 5r (Ehernes Zeitalter) sowie fol. 6r (Gigantomachia) mit *Wien 2129*, fol. 2r (»Humanae vitae parabolae«), Digitalisat (siehe *S. 7*), Scan 3 (sic).

41 Vgl. ebda., fol. 111r (Geburt des Herkules) mit *Wien 2129*, fol. 8r (Geburt Benjamins), Digitalisat (siehe *S. 7*), Scan 15.

42 J. Spreng und V. Solis, *Metamorphoses Ovidii* (wie *Anm. 34*), fol. 105r.

43 P. Diemer, *Verloren* (siehe *S. 10*).

wurden.⁴⁴ Aber es gibt noch einen zweiten Weg, auf dem zumindest die Ovid-Ausgabe in Richards Hände gelangt sein könnte. Der vermutlich mit Virgil Solis verwandte Niklas Solis,⁴⁵ der ja mit seinen Kupferstichen zu Hans Wagners Festbeschreibung die Hochzeitsfeier von Wilhelm V. und Renata in Bilder gesetzt hatte, könnte Richard durchaus auf die Sprünge geholfen haben.⁴⁶

Richards Vorgehensweise erscheint wenig inspiriert, doch sie war nicht anrühlich, sondern, ganz im Gegenteil, sogar weit verbreitet. Virgil Solis verfuhr bei der Zusammenstellung seines Figurenbandes nicht anders und bediente sich zum Beispiel des *Œuvres* von Meister ES.⁴⁷ Die Zweitverwertung von Vorgefundenem entspricht ganz dem Standard der süddeutschen Buchmalerei der Zeit, wobei der Zusammenschritt vieler verschiedener Vorlagen zu einem einzigen Bild zum Teil so komplex wird, dass man sich fragen darf, ob eine eigene Bilderfindung für die Maler nicht weniger Aufwand bedeutet hätte.⁴⁸ Die von Richard konsultierten Figurenbände benennen es in den Vorworten sogar als eines ihrer Ziele, Reißen, Malern und Goldschmieden Anregungen zu bieten.⁴⁹ Selbst Tizian und Rubens zeigten keine Berührungsgängste mit diesem Medium.⁵⁰ Allerdings zitierten sie weniger exzessiv, weniger wörtlich, und übersetzten die Vorlagen in ihre eigene künstlerische Ausdrucksweise.

Eine wenig bildfreundliche Szenenauswahl

Auf die im Vorwort der Figurenbände betonte Augenlust – hier in den Dienst genommen, um der Bibelkenntnis aufzuhelfen – zielte wohl auch Richard, galten Bilder doch als eingängiger und leichter erinnerbar als Texte. Durch die Bescheidung auf mehr oder weniger wörtliche Kopien entfiel im Produktions-

44 Eine lateinische Ausgabe von Virgil Solis' Ovid (Johannes Posthius, *Tetrasticha*, Frankfurt am Main: Georg Corvin 1563) befand sich, 1618 mit einem Exlibris versehen, in der herzoglichen Bibliothek, Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek München: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00079965-4](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00079965-4).

45 H. Wagner, Kurtze doch gegründte beschreibung (siehe S. 9). Siehe hierzu auch den Beitrag von Harriet Rudolph.

46 Über Niklas Solis liegen wenige Informationen vor. Vermutlich war er ein Bruder oder Sohn Virgils: Johann Rudolf Fuessli und Hans Heinrich Füssli, *Allgemeines Künstlerlexikon, oder: Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgiesser, Stahlschneider ... Nebst angehängten Verzeichnissen der Lehrmeister und Schüler, auch der Bildnisse, der in diesem Lexikon enthaltenen Künstler*, Bd. 2, Tl. 8, Zürich 1814, S. 1673; Felix Joseph Lipowsky, *Bayerisches Kuenstler-Lexikon*, Bd. 2: *Von P. bis Z.*, München 1810, S. 113.

47 I. Harjes, Figurenbände (siehe S. 10), S. 113.

48 Ulrich Merkl, *Buchmalerei in Bayern in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Spätblüte und Endzeit einer Gattung*, Regensburg 1999, S. 168–173.

49 Vgl. die Vorrede zu J. Spreng, *Metamorphoses oder Verwandlung* (wie Anm. 34).

50 I. Harjes, Figurenbände (siehe S. 10), S. 15.

prozess die vorbereitende Phase der *inventio*, der Bild-Erfindung. An ihre Stelle trat die Bild-Auffindung. Damit dürfte der Entstehungszeitraum der Handschrift von den bisher kalkulierten ein bis zwei Jahren⁵¹ auf wenige Monate zusammenschnurren. Gar so einfach darf man sich die Aufgabe geeignete Bilder aufzuspüren allerdings auch wieder nicht vorstellen, schließlich war das ikonographische Programm, das die Motette begleitet, einigermaßen undankbar, und erst recht sperrig das in puncto Erotologie ganz eigenen Traditionen verpflichtete Hochzeitsgedicht.⁵² Von wem ersteres stammt, wissen wir nicht. Während Orlando di Lasso und Richard von Genua gleich beim ersten Aufschlag genannt werden, wird verschwiegen, wer für den *conchetto* und damit für die laut Inschriftenbanderole auf fol. 2r im Hochzeitsgedicht beschlossenen »*significaciones*« verantwortlich zeichnet. Allerdings teilt die Handschrift auch nicht mit, dass die Verse Nicolò Stoppios Feder entfloßen und dass sie Renata und Wilhelm gewidmet sind. Vielleicht ging ein einleitender Widmungsteil verloren? Wer auch immer den *conchetto* ersann – er nahm wenig Rücksicht auf den Zeichner. Die Bildbeischriften paraphrasieren die Genesis in äußerst kleinen Schritten, einschließlich solcher Verse, die sich der Darstellbarkeit letztlich entziehen. Nehmen wir Gen 11,26–27 bzw. die Kurzform der Inschrift: »Als Terach siebzig Jahre alt war, zeugte er Abraham, Nachor und Haran. Abraham [recte Terach] zeugte Lot« (fol. 3r, oben links; siehe Abbildung 9). Welches Bild könnte die Zeugung von gleich vier Söhnen sinnfällig darstellen? Da bleiben dem Künstler letztlich nur ikonographische Ausweichmanöver, wie auch bei Gen 5,28 – einer Zeugungsreihe, die zur Geburt Noahs führt (fol. 2v, oben links). Nun sind die Geburten Abrahams und Noahs durch keine überlieferten Vorkommnisse ausgewiesen, die sie im Bild von anderen unterscheidbar machen würden. Ohne die jeweils am Baldachin der Betten angebrachten Schriftzüge ließe sich kaum ermitteln, wer hier gerade das Licht der Welt erblickt. Ein Befund, der sich bei der Verwandlung des Pygmalion in einen alttestamentlichen Göttersohn schon abzeichnete (siehe oben, Abbildungen 8a/b), bestätigt sich hier: Vielfach erlauben erst oder sogar nur die Paratexte die Identifikation der Themen. Dies gilt auch für die Verheißungsszenen, in denen wechselnde Auserwählte die Botschaft Gottvaters hören (z. B. fol. 2v, 3v und 4v).⁵³ Da Richard für die Inschriften Platz in den Rahmen vorsah, müssen sie von Anfang an mit eingeplant gewesen sein. Man kann sie daher als Echo des *conchetto* begreifen, der,

51 Peter Bergquist, »Introduction«, in: O. di Lasso, *The Complete Motets* (siehe S. 11), S. xiii–xxi; S. xviii.

52 Siehe hierzu den Beitrag von Philipp Weiß.

53 Siehe S.125, Abbildung 1c, sowie den Beitrag von Birgit Lodes, S. 240 (Detailabbildung 2a).



Abbildung 9: Geburt Abrahams in *Wien 2129*, fol. 3r (Detail); <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

ob mündlich weitergereicht oder schriftlich fixiert, Richard instruierte, welche Szene an welcher Stelle gefordert war. Die Inschriften sind allerdings kaum gleichzusetzen mit dem *conpetto* oder gar Handreichungen an den Künstler, für den entscheidend ist, wessen Geburt er darstellen soll, nicht welche Ahnenfolge zu diesem Ereignis führte. Für den Betrachter der Handschrift sind die Inschriften unverzichtbar.

Dass ein Bild für sich allein sprechen sollte, ist eine Forderung, die das 16. Jahrhundert in dieser Form und Konsequenz nicht stellte. Auch die Figurenbände, die noch immer damit argumentieren und sich damit legitimieren, dass sie den Leseunkundigen aufhelfen, sollten nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Bildlesekompetenz und das ikonographische Wissen nicht allzu stark ausgebildet waren, nicht einmal unter den Gebildeten. Die Räte der Stadt Augsburg waren mit der Entschlüsselung des von ihnen selbst in Auftrag gegebenen Programms in ihrem eigenen Rathaus schlichtweg überfordert.⁵⁴ Allein dieser Umstand gibt

⁵⁴ Zu diesem Vorgang und zur Einschätzung der Bildlesekompetenz der Funktionseleiten siehe Bernd Roeck, *Kunstpatronage in der frühen Neuzeit. Studien zu Kunstmarkt, Künstlern und ihren Auftraggebern in Italien und im Heiligen Römischen Reich (15.–17. Jahrhundert)*, Göttingen 1999, S. 128f.

Anlass zu der Frage, wer einen elaborierten *conchetto* überhaupt zu deuten vermochte. Aber könnte die Frage nicht auch, wenn nicht falsch, so doch schräg am »Sitz im Leben« der Bildprogramme vorbei gestellt sein? Entscheidend war, dass es überhaupt einen *conchetto* gab und dass er das Material bereitstellte, über die Themen, die er eröffnete, zu reflektieren und zu parlieren. Einem Betrachter von *Wien 2129* dürfte die Gewohnheit der Zeit zu Hilfe gekommen sein, alles auf alles zu beziehen, wie in den Jesuitendramen der Zeit und in den aus Wachs oder Zucker gefertigten Szenen der großen Schauessen. Bei der Hochzeit Wilhelms V. und Renatas von Lothringen konnten die Gäste, wie wir von Troiano wissen, aus Wachs geformte und bemalte Tischdekorationen betrachten, deren Themen von den zehn Lebensaltern des Menschen über Christus am Brunnen bis zu Judith mit dem Haupt des Holofernes reichen. Es ist unklar, ob die Objekte einem gemeinsamen *conchetto* dienen; Troiano beschränkt sich ganz auf ihre Benennung und verzichtet auf eine Interpretation.⁵⁵

Horst Leuchtmanns Urteil, *Wien 2129* bestimme eine »verwirrende Fülle akkurat dargestellter Bettszenen«,⁵⁶ greift sicher zu kurz, doch sind Motiv- und Kompositionswiederholungen wirklich nicht zu übersehen. Für die Konzeption galt: Am Anfang war das Wort. Stellt man die relative Bildfeindlichkeit – oder positiv formuliert: Wortlastigkeit – ebenso in Rechnung wie Vorgehensweise und Talent Richards von Genua, ergeben sich daraus Konsequenzen für die Beurteilung des motivischen Gesamteindrucks. Die Wiederholungen sind nicht Teil einer visuellen Strategie, die inhaltliche Analogien aufzeigen oder zentrale Themen herausstellen will. Sie entstehen vielmehr aus der Schwierigkeit, den Paratexten und Bibelversen ikonographisch beizukommen. Dies trifft auch auf den Susannenzyklus zu, der genau genommen ein Richter- bzw. Daniel-Zyklus ist – was sich bei zwölf Bildern gar nicht anders einrichten ließ, da Susannas Auftritt in der Geschichte von kurzer Dauer ist.

Chorbuch, Andachtsbuch, Hochzeitsbrevier oder Geschenk?

Es bleibt, ungeachtet der Kritik am Layout und der Einschätzung Richards als guter Kopist, weiter der Gesamteindruck eines komplexen *conchetto*, stupender Fülle und überbordender Pracht. Nicht anders als Mus.ms. A fikionalisiert *Wien 2129* verschiedene Gebrauchsmöglichkeiten – jene als Chorbuch, aus dem sich jederzeit singen ließe, ebenso wie die als Andachtsbuch oder als Hochzeits-

55 Die Münchner Fürstenhochzeit (siehe S. 8), S. 139.

56 Horst Leuchtmann, *Orlando di Lasso*, Bd. 1: *Sein Leben: Versuch einer Bestandsaufnahme der biographischen Einzelheiten*, Wiesbaden 1977, S. 130.

brevier mit panegyrischer Begleitung. Seine wesentliche Funktion könnte aber darin bestehen, überhaupt da zu sein, in multimedialer Kombination das kulturelle Niveau am Hofe der Wittelsbacher mit der Pflege aller Künste zu dokumentieren und der »argutezza«, dem Scharfsinn Gelegenheit zu geben, sich im Dialog über Bilder, Texte und Musik zu entfalten. Da bislang keine Hinweise vorliegen, muss jede Antwort auf die Frage nach dem Auftraggeber Hypothese bleiben. Die Handschrift dürfte relativ zügig angefertigt worden sein. Allein der Materialwert ist beachtlich, musste doch eine kleine Schafherde für das benötigte Pergament ihr Leben lassen. Der Zeichner ist kein herausragender Künstler, aber Mitglied der Hofkantorei, dort als Notenschreiber nachweisbar. Concetto und Layout sind komplex, bleiben in Konsequenz und Eleganz aber hinter den zeitgenössischen Spitzenleistungen zurück. Und so sei hier einstweilen folgende Hypothese angeboten: Es könnten die Künstler selbst, also Orlando di Lasso und Nicolò Stoppio, gewesen sein, die dem Brautpaar die Handschrift als Hochzeitsgeschenk verehrten – wohl auch mit der Aussicht auf eine angemessene Gegengabe, wie Autoren diese von ihrem Dedikationsnehmer erhoffen konnten. Und natürlich Richard von Genua, der seine Signatur nicht weniger als viermal unterzubringen wusste.⁵⁷

57 Zusätzlich zu der bereits genannten (fol. 2v; S. 136, Abbildung 8b) auf fol. 3v, 8v (S. 126, Abbildung 1g) und 10v; Digitalisat (siehe S. 7), Scan 6, 16 und 20.

Esther – Susanna – Judith. Drei tugendhafte Frauen des Alten Testaments im dritten Teil der Hochzeitsmotette *Gratia sola Dei**

Der italienische Sänger und Hofmusiker Massimo Troiano hatte in seinen berühmten *Dialoghi* (1568) ausführlich darüber berichtet, wie am 29. Februar 1568 im Rahmen der Münchner Hochzeitsfeierlichkeiten die drei Abschnitte von Orlando di Lassos Motette *Gratia sola Dei* aufgeführt wurden. Während der von »vier ausgezeichneten Solostimmen« dargebotene zweite Teil dem Augenzeugen zufolge die Festgäste so tief berührt hatte, dass sie aufhörten zu essen und zu trinken, um dem Gesang zu lauschen,¹ geht es am Schluss der Motette sowohl in Text wie in Musik um den leidenschaftlicheren Teil des Hochzeitsgeschehens. Das von dem flämischen Humanisten Nicolaus Stoppius (Nicolò Stoppio) verfasste Epithalamium endet mit folgenden Versen:

Res mira ignoti quod et illaqueentur amore
Emicat accensis per famam mentibus ardor,
Nocte silente magis, dum mutua flamma per artus
Errans alta trahit suspiria pectore ab imo.
Amplexus taedet longum expectare iugales.²

In diesem Beitrag geht es vor allem um die Bedeutung der Randzeichnungen Richards von Genua in Mus.Hs. 2129 der Österreichischen Nationalbibliothek (im Folgenden *Wien 2129*), welche die Tertia pars von Lassos Hochzeitsmotette

* Mein besonderer Dank gilt Björn R. Tammen, dem Organisator der Wiener Konferenz. Im Anschluss an Wien wurde das Thema an drei weiteren Orten zur Diskussion gestellt; ich bedanke mich bei Katy Bond (Cambridge, Newnham College), Akira Akiyama (University of Tokyo) und Charles Zika (University of Melbourne) für diese Möglichkeit.

1 Die Münchner Fürstenhochzeit (siehe S. 8), S. 271 (Libro Terzo, Dialogo Secondo, fol. 127v/128r). Nachgestellte Folio-Angaben verweisen jeweils auf die Zweitaufgabe: M. Troiano, *Dialoghi* (siehe S. 8). Zu Troianos Bericht siehe auch die Einleitung von Björn R. Tammen sowie ders., *Zur Wiener Prachthandschrift* (siehe S. 11), S. 6f.

2 Die Münchner Fürstenhochzeit (siehe S. 8), S. 271. Siehe die Übersetzungen von Horst Leuchtmann, Peter Bergquist und Philipp Weiß auf S. 12f. Zum Epithalamiumstext siehe auch den Beitrag von Philipp Weiß.

begleiten.³ Häufig handelt es sich dabei um weniger bekannte Motive aus der biblischen Erzählung, die nur anhand der lateinischen Umschriften eindeutig entziffert werden können. Während die Illustrationen im ersten Teil der Wiener Handschrift (fol. 1v–9r) der Geschichte des Volkes Israel von der Erschaffung der Welt bis zur Josephsgeschichte gewidmet sind, konzentriert sich der zweite Teil (fol. 9v–12r) ganz auf die Erzählung von Tobias und Sara. Die Themen Brautsuche, Brautwerbung sowie glückliche Vermählung des Paares demonstrieren hier beispielhaft die Tugendhaftigkeit des jungen Paares und verweisen auf die Rolle der Liebe im Rahmen der von Gott sanktionierten Ehe. Im dritten Teil entwickelt die Bilderzählung ein anderes Muster, indem drei exemplarische Frauen des Alten Testaments ins Zentrum des Bildprogramms gestellt werden: Esther, Susanna und Judith (fol. 12v–15r).

Man ist versucht, diesen Teil wegen des ikonographischen Programms sowie des im Motettentext enthaltenen Akrostichons, das auf die beiden Brautleute GVILHELMVS (= Wilhelm) und RENEA (= Renata) verweist, vorrangig auf die dreiundzwanzigjährige Braut, Renata von Lothringen (1544–1602), zu beziehen. Im Laufe dieses Beitrags soll gezeigt werden, dass dies nur bedingt zutrifft.

Troiano schildert auf anschauliche Weise, wie während des Festbanketts ephemere Tischdekorationen aufgeföhren wurden, die wahlweise biblische, mythologische oder allegorische Motive darstellten. Gleich zu Beginn wurde als Tafelschmuck eine Darstellung der Judith mit dem Haupt des Holofernes präsentiert. Laut Troiano war die Figurengruppe aus Wachs modelliert und farbig bemalt.⁴ Während des zweiten Ganges trug man weitere Figurengruppen aus bemaltem Wachs herein, unter anderem auch eine Darstellung der Susanna im Bade.⁵ Nur Königin Esther, die dritte Frau im Bunde, erscheint nicht unter den phantasievollen Tischdekorationen, die aus Wachs, Teig, Butter oder Zucker geformt worden waren.

Im Gegensatz zum ersten Teil der Motettenhandschrift sind in diesem Abschnitt keine zentralen Bildfelder auf den Verso-Seiten zu finden. Richard von Genua hat die biblischen Einzelszenen ausschließlich über die drei Randleisten

3 Angaben zur Quelle und zum Digitalisat von *Wien 2129* siehe S. 7.

4 Die Münchner Fürstenhochzeit (siehe S. 8), S. 139 (fol. 61v/62r): »Als Tafelschmuck zu diesem Ersten Gang wurden drei kunstreiche Schiffe hereingetragen, auf deren Mastbäumen die zehn Alter des Menschen dargestellt waren. Dann ein Christus am Brunnen mit dem kanaanitischen Weibe und die hebräische Judith mit dem Haupt des Holofernes in der Hand.«

5 Ebda., S. 141 (fol. 62v/63r): »Während dieser Essen wurden zur Erheiterung drei Bildwerke hereingetragen: die Gerechtigkeit mit Waage und Schwert in Händen; dann Paris mit dem Apfel zwischen Juno, Pallas und Venus und die Geschichte der Susanna im Bade.«

verteilt und durch weitere Motive ergänzt. Der Künstler – über ihn ist kaum etwas bekannt – hat die Darstellungen mit Tinte und Feder ausgeführt und damit einen Zeichenstil gewählt, der in der Strichführung stark an Kupferstiche erinnert. Der graphische Illustrationsstil ist für eine solche Musikhandschrift auf Pergament ausgesprochen ungewöhnlich und unterscheidet sich deutlich von den Prachthandschriften, die von Hans Mielich für den Münchner Hof angefertigt wurden. Das illuminierte Chorbuch mit den Motetten des Cipriano de Rore – Mus.ms. B(1 der Bayerischen Staatsbibliothek – beispielsweise entstand fast zehn Jahre früher und nahm wesentlich mehr Zeit in Anspruch als die Ausstattung der Wiener Handschrift, die durch die Jahreszahl auf der letzten Seite auf das Jahr der Eheschließung (1568) datiert werden kann (fol. 15r).

Was zeichnet die drei Frauen aus, die hier besonders hervorgehoben werden? Am Anfang (fol. 12v/13r) steht die Geschichte der demütigen Königin Esther, die das jüdische Volk vor der Zerstörung rettet, indem sie die Verschwörung Hamans aufdeckt und ihrem arglosen Ehemann Ahasver die Augen öffnet (siehe Abbildung 1a).⁶ Die acht Bildfelder auf fol. 12v werden in den Ecken durch vier Kartuschen mit Inschriften ergänzt, die auf den »cursus mundi« Bezug nehmen; auf fol. 13r werden sechs weitere Episoden der Esther-Geschichte dargestellt, denen in der Bas-de-page-Zone Lebensweisheiten der Philosophen Heraklit und Demokrit sowie das eitle Treiben auf der Welt korrespondieren (siehe unten).

Die nächste Doppelseite ist wiederum einer tugendsamen Ehefrau, der schönen Jüdin Susanna, gewidmet (fol. 13v/14r).⁷ Nachdem sie zu Unrecht des Ehebruchs angeklagt und zum Tode verurteilt worden war, wird sie durch die kluge Rechtsprechung des jugendlichen Richters Daniel gerettet. Hierdurch wird ihre Ehre und damit auch die ihrer Familie wiederhergestellt. Daniels Urteilsfindung nimmt hierbei mehr Raum ein als die eigentliche Geschichte. Das bekannte Motiv der Susanna mit den zwei Alten, das sich auf dem rechten Randstreifen von fol. 13v befindet,⁸ ordnet sich nahtlos in die narrative Abfolge ein und fällt trotz der Nacktheit der Protagonistin nicht sofort ins Auge. Die zwölf Bildfelder werden in der Bas-de-page-Zone durch lateinische Verse (fol. 13v) bzw. deutsche Reime (fol. 14r) ergänzt.⁹ Die Eckfelder werden des Weiteren durch Tierköpfe und Masken ausgeschmückt.

6 Digitalisat (siehe S. 7), Scan 24 und 25. Vgl. Esther Brünenberg-Bußwolder, »Ester / Esterbuch« (2006), in: *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (WiBiLex)*, hrsg. von Stefan Alkier u. a., bibelwissenschaft.de/stichwort/17832 <18.03.2020>.

7 Digitalisat (siehe S. 7), Scan 26 und 27. Vgl. Klaus Koenen, »Susanna / Susanna-Erzählung« (2007, revidiert 2012), in: ebda., bibelwissenschaft.de/stichwort/32066 <18.03.2020>.

8 Abbildung 1a im Beitrag von Bernhold Schmid (siehe S. 166).

9 Ebda., Abbildungen 3a/b (siehe S. 169).



Abbildungen 1a/b: Einzelszenen zur Erzählung von Esther bzw. Judith mit angrenzenden Textfeldern in der Prachthandschrift von Orlando di Lasso, *Gratia sola Dei* (1568). Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs. 2129 (= *Wien 2129*). (a) fol. 12v, Gastmahl – Esther klagt Haman vor Ahasver an; (b) fol. 15r, Judith wirft den Kopf des Holofernes in einen Sack; <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

Die letzte Doppelseite der Tertia pars ist ähnlich strukturiert wie die ersten beiden (fol. 14v/15r). In zwölf Einzelbildern wird gezeigt, wie die keusche Witwe Judith den assyrischen Feldherrn Holofernes überlistet und ihn im Schlaf enthauptet (siehe Abbildung 1b).¹⁰ Nach ihrer triumphalen Rückkehr in die Heimatstadt Bethulia schlägt die jüdische Bevölkerung das Heer des Feindes in die Flucht. Hinzu kommen Tierköpfe sowie zweisprachige Kartuschen. Die letzten vier Eckfelder werden durch ornamentale Formen mit Textfüllung eingenommen.

¹⁰ Digitalisat (siehe S. 7), Scan 28 und 29. Vgl. Barbara Schmitz, »Judith / Juditbuch« (2006), in: *WiBiLex* (wie Anm. 6), bibelwissenschaft.de/stichwort/10395 <18.03.2020>.

Vergleichsdarstellungen in der Druckgraphik

Wie bereits in der Analyse des ersten Teils der Wiener Musikhandschrift gezeigt werden konnte,¹¹ spielen zeitgenössische Holzschnitte und Kupferstiche als Inspirationsquelle für den verantwortlich zeichnenden Künstler eine wesentliche Rolle. Serien mit tugendhaften Frauen des Alten und Neuen Testaments existierten bereits im frühen 16. Jahrhundert in verschiedenen niederländischen Kupferstichausgaben. In einer um 1560 von Maarten van Heemskerck entworfenen und von Philips Galle gestochenen achteiligen Kupferstichfolge wird jede der acht Frauen durch ihre Kleidung und ihre spezifischen Attribute charakterisiert sowie Tugend oder Heldentat durch einen lateinischen Zweizeiler beschrieben.¹² So trägt beispielsweise Königin Esther Zepher, Krone und Buch. Die Witwe Judith hält in der rechten Hand ein großes Schwert und in der Linken das Haupt des Holofernes.¹³

Solche Folgen beispielhafter Frauen existierten auch im deutschsprachigen Raum. In diesem Zusammenhang sind die zwölfteilige Holzschnittserie von Erhard Schön¹⁴ oder die kleinformatigen Radierungen von Jost Amman¹⁵ zu

11 Siehe hierzu den Beitrag von Andrea Gott dang.

12 Hierbei handelt es sich um Judith, Susanna, Abigail, Jael, Esther, Ruth, Maria und Maria Magdalena, siehe Ilja M. Veldman, *The New Hollstein. Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450–1700: Maarten van Heemskerck*, Bd. 1: *Old Testament, including series with Old & New Testament subjects*, Roosendaal 1993, S. 265–271; Digitalisate des British Museum: britishmuseum.org/collection/search?keyword=Heemskerck&keyword=women&keyword=old&keyword=new&keyword=testament <01.05.2020>.

13 Zum Judith-Kupferstich und Heemskercks Vorzeichnung siehe Nicholas Turner, Lee Hendrix und Carol Plazzotta, *European Drawings 3. The J. Paul Getty Museum: Catalogue of the Collections*, Los Angeles 1997, S. 208f. Siehe auch Shelley Perlove, »Narrative, Ornament, and Politics in Maerten van Heemskerck's Story of Esther«, in: *The Primacy of the Image in Northern European Art, 1400–1700. Essays in Honor of Larry Silver*, hrsg. von Debra Taylor Cashion, Henry Luttikhuisen und Ashley D. West, Leiden 2017, S. 433–446.

14 Erhard Schön, *Zwölf berühmte Frauen des Alten Testaments*, Holzschnitt (20,1 × 78 cm), ca. 1530: Eva, Sara, Rebecca, Rachel, Lea, Jael, Ruth, Michal, Abigail, Judith, Esther und Susanna; siehe Ursula Mielke, *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700*, Bd. 47: *Erhard Schön*, Amsterdam 2000, S. 86–89, Kat.-Nr. 66; Digitalisate des British Museum: britishmuseum.org/collection/search?keyword=Erhard&keyword=Sch%C3%B6n,&keyword=twelve&keyword=women <01.05.2020>.

15 Jost Amman, *Zwölf berühmte Frauen des Alten Testaments*, Radierung (8,4 × 5,7 cm): Nr. 1: Eva, Nr. 2: Sara, Nr. 3: Rebecca, Nr. 4: Rahel, Nr. 5: Lea, Nr. 6: Jael, Nr. 7: Ruth, Nr. 8: Michal, Nr. 9: Abigail, Nr. 10: Judith, Nr. 11: Esther, Nr. 12: Susanna; siehe Friedrich Hollstein, *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400–1700*, Bd. 2: *Altzenbach – B. Beham*, Amsterdam 1954, S. 14; Digitalisate des British Museum: britishmuseum.org/collection/search?keyword=Jost&keyword=Amman&keyword=celebrated&keyword=women <01.05.2020>. An dieser Stelle sei erwähnt, dass fünf der zwölf Frauen (Eva, Sara,

nennen. Beide Serien führen Judith, Esther und Susanna in chronologischer Abfolge als die drei letzten Figuren des Alten Testaments auf.

Ganz anderer Natur sind die illustrierten Bilderbibeln aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, die das Alte Testament in Wort und Bild darstellen. Hierbei wird jede Geschichte auf jeweils einer Seite zusammengefasst. Der dekorativ gerahmte Holzschnitt wird oben und unten durch lateinische bzw. deutsche Verse ergänzt. Als Beispiel für eine solche Gestaltungsform kann die Frankfurter Bilderbibel von Virgil Solis dienen.¹⁶ Deren zweisprachige Begleitverse sowohl zu Susanna als auch zu Judith wurden wortwörtlich auf die Wiener Chorbuchhandschrift übertragen,¹⁷ was die Bedeutung dieses Vergleichsbeispiels unterstreicht.

Als dritte Gruppe potenzieller Vorlagen kann auf niederländische Kupferstichserien zu Hauptfiguren des Alten Testaments verwiesen werden, die beispielsweise von Maarten van Heemskerck oder von Maarten de Vos entworfen wurden.¹⁸ Im Jahre 1564, d. h. nur vier Jahre vor Entstehung des Wiener Chorbuchs, entstand zum Beispiel die achteilige Serie zum wechselhaften Schicksal des assyrischen Feldherrn Holofernes.¹⁹ Fünf der hier dargestellten Szenen decken sich thematisch mit den Randminiaturen auf fol. 14v/15r. Es handelt sich um folgende: (3) Judith erläutert den Männern von Bethulia ihren Plan zur Errettung der Stadt – im Hintergrund das Gebet der Witwe; (4) Judith schmückt sich und verlässt die Stadt mit ihrer Magd; (5) Judith wird vor den Thron des Holofernes gebracht – im Hintergrund sein Bankett; (6) Judith tötet den Feind in seinem Zelt; (7) Judith zeigt der Bevölkerung von Bethulia das abgeschlagene Haupt des Holofernes.

Was diese niederländischen Kupferstichfolgen mit den Randillustrationen des Wiener Chorbuchs gemeinsam haben, ist ihre narrative Qualität; sie sind aber keinesfalls als direkte Vorlagen zu verstehen. Während die lateinischen Tituli

Rebecca, Rahel, Lea) bereits in den Randillustrationen der Prima pars des Wiener Chorbuchs dargestellt wurden.

16 Virgil Solis, *Biblische Figuren deß Alten Testaments, gantz künstlich gerissen*, Frankfurt am Main: Zephelius, Rasch & Feyerabend 1562; Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek München: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00086375-3](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00086375-3).

17 Siehe [Anm. 25](#) und [26](#).

18 Peter van der Coelen, *Patriarchs, Angels & Prophets. The Old Testament in Netherlandish Printmaking from Lucas van Leyden to Rembrandt*, Amsterdam 1996 (Studies in Dutch graphic art, 2), S. 13–23.

19 Achtteilige Bilderserie mit lateinischen Tituli zur Geschichte des Feldherrn Holofernes, entworfen von Maarten van Heemskerck, gestochen von Philips Galle, Kupferstich (20,5 × 24,7 cm), 1564. Vgl. I. M. Veldman, Maarten van Heemskerck (wie [Anm. 12](#)), S. 178–183, Kat.-Nr. 207–214; Digitalisate des British Museum: britishmuseum.org/collection/search?keyword=Heemskerck&keyword=Judith&keyword=series <01.05.2020>.



Abbildung 2: Judith spricht mit den Männern von Bethulia. Einzelszene zur Judith-Erzählung sowie angrenzender Maskaron (Pred 9,18) in *Wien 2129*, fol. 14v (unten rechts); <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

unter den Kupferstichen Heemskercks als Lesehilfen für den Betrachter gedacht waren, ist kaum vorstellbar, dass die Inschriften der Wiener Handschrift, die im Uhrzeigersinn um jedes einzelne Bildmotiv herumlaufen, von dem Betrachter auch gelesen werden konnten. Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass die Hauptfigur Judith nicht in gleichem Maße im Mittelpunkt der Serie steht, sondern in die Geschichte des Volkes Israel eingegliedert ist. Die ersten sechs Szenen auf fol. 14v enthalten beispielsweise nur eine einzige Darstellung mit der Hauptfigur Judith (siehe Abbildung 2, obere Hälfte).²⁰ Die übrigen Bildfelder schildern die in Bedrängnis geratene Bevölkerung von Bethulia, die durch die kluge Judith gerettet wird.

Da die narrativen Szenen in der *Tertia pars* bis auf eine Ausnahme nur die vertikalen Bildrahmen füllen, musste der Illustrator Mittel und Wege finden, um auch die horizontalen Leisten mit geeigneten Bildmotiven zu füllen. Die Tierköpfe in den Ecken von fol. 14v werden von lateinischen Sinnsprüchen aus dem Buch der Sprichwörter (15,18; oben links), dem Buch Jesus Sirach (*Ecclesiasticus* 16,3; oben rechts), dem Buch der Weisheit (7,28; unten links) und dem Buch Prediger (*Ecclesiastes* 9,18; unten rechts) gerahmt, die auf menschliche Tugenden wie Geduld, Weisheit und Gottesfurcht hinweisen: »Melior est sa-

²⁰ »Dixit Iudith vidua presbiteris: Stabitis vos ad portam nocte ista, et ego exeam cum Abra mea: et orate, ut sicut dixistis nobis misericordiam ostendat Deus« (Jud 8,32–33). Mein Dank gilt Björn R. Tammen für die Transkription der lateinischen Inschriften.



Abbildungen 3a/b: Rollwerkkartuschen in den Zierleisten zur Judith-Erzählung in *Wien 2129*. (a) fol. 14v, lateinische Verse; (b) fol. 15r, deutsche Verse; <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

sapientia quam arma bellica, et qui in uno peccaverit, multa bona perdet« (siehe Abbildung 2, untere Hälfte).²¹ Diese Aussagen sind zum Teil geschlechtsneutral gehalten, gelegentlich werden sie jedoch auf das weibliche Geschlecht bezogen. Bei Jesus Sirach, zitiert im mittleren Tondo der unteren Rahmenleiste, heißt es: »Mulier sensata et tacita non est immutatio eruditae animae« (Sir 26,18).²² An anderer Stelle (oben links) liegt die Betonung hingegen eindeutig auf dem Mann,²³ d. h. nicht nur Renata, sondern auch ihr Ehemann, Wilhelm V., werden hier in den Blick genommen. Auf der gegenüberliegenden Seite (fol. 15r) werden mehrere Zitate aus dem Buch der Sprichwörter (Spr 31,10–31) eingearbeitet – ein Text aus dem Alten Testament, der explizit von der tatkräftigen, weisen und gottesfürchtigen Frau handelt.

Der lateinische Text auf dem Bas-de-page-Streifen von fol. 14v (siehe Abbildung 3a) lässt sich mit einem Drama des Augsburger Theologen Sixtus Birck in Verbindung bringen – selbiger hatte im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts ein

21 Übersetzung: »Wissen ist besser als Waffen, aber ein Einziger, der falsch entscheidet, kann viele Werte zerstören.«

22 Übersetzung (Jerusalem Bibel 26,14): »Eine Gottesgabe ist eine schweigsame Frau, unzahlbar ist eine Frau mit guter Erziehung.«

23 »Vir iracundus provocat rixas. Qui patiens est, mitigat suscitatas« (Spr 15,18). Übersetzung: »Ein hitziger Mensch erregt Zank, ein langmütiger besänftigt den Streit.«

Drama zur Tugendheldin Judith verfasst.²⁴ Zwei Jahrzehnte später erscheint dasselbe Zitat auch bei Solis.²⁵ Die Tatsache, dass der Illustrator des Epithalamiums nicht nur die lateinischen, sondern auch die deutschen Texte übernimmt (siehe Abbildung 3b), lässt vermuten, dass in diesem Falle die Solis-Bilderbibel als Vorlage verwendet wurde.²⁶ In der Wiener Handschrift heißt es: »Judith gieng nein/ den Herrn rieff an/ Erwürgt von stund den grossen Man/ Brachten [!] den Kopff zur Statt hineyen/ Mit freuden hieß Gott danckbar seyn« (fol. 15r).

»VIM VIRTUS VINCIT« – das Motto Wilhelms V.

Eine besondere Bedeutung innerhalb der Gestaltung der unteren Randleiste von fol. 15r kommt dem ovalen Medaillon zu, das Judith mit dem abgeschlagenen Haupt des Holofernes zeigt (siehe oben Abbildung 3b). Das mit modischem Rollwerk gerahmte Medaillon sitzt an prominenter Stelle auf der letzten Seite der Handschrift und verweist durch die Beifügung der Jahreszahl auf das Datum der Hochzeitsfeier. Im Gegensatz zu den narrativen Einzelszenen in den vertikalen Randleisten wird Judith hier als triumphierende Heldin mit ihren Attributen, dem Schwert und dem Haupt des Holofernes, ins Blickfeld gerückt. Die in lateinischen Großbuchstaben geschriebene Inschrift mit zugesetzter Jahreszahl – »VIM VIRTUS VINCIT. Anno 1568.« – hält einen weiteren Schlüssel zum Verständnis bereit, denn diese Worte (»Tugend besiegt Gewalt«) sind das Motto, das Wilhelm V. im Jahr seiner Hochzeit für sich verwendete.²⁷ Auch bei der

24 Sixtus Birck, *Ivdith Drama comicotragicum*, Augsburg: Ulhart 1539, Bg. K 3r (fol. 68v), Caput XIII: »Foemineo uehemens Holophernes concidit ictu,/ Sic deus exiguis perdere magna solet. // Et caput en patriam spe laeta fertur in urbem,/ Laetantur, laudes accipit illa suas.« Übersetzung: »Der gewalttätige Holofernes fällt durch einen weiblichen Hieb; so pflegt Gott Großes durch Kleines zu vernichten. Und siehe, das Haupt wird froher Hoffnung in die heimatliche Stadt gebracht. Man freut sich, jene empfängt ihre Lobpreisungen.« Digitalisat der Württembergischen Landesbibliothek: digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz421173521, Scan 153.

25 Vgl. V. Solis, *Biblische Figuren* (wie Anm. 16), Bg. N iiiv; Digitalisat Scan 108.

26 Zu entsprechenden Verstärkungen bei der Geschichte der Susanna (fol. 13v/14r) siehe den Beitrag von Bernhold Schmid.

27 Susan Maxwell, *The Court Art of Friedrich Sustris: Patronage in Late Renaissance Bavaria*, Farnham 2011, S. 92, Anm. 47. Zum Motto Wilhelms V. siehe auch Jacobus Typotius, *Symbola divina & humana pontificum, imperatorum, regum ex musaeo Octavii de Strada civis Romani*, Bd. 2: *Symbola varia*, Prag: Sadeler 1602, S. 115; Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek München: mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10495758-2, Scan 133. Ich danke Thea Vignau-Wilberg für die zusätzlichen Informationen zu Wilhelm V.



Abbildungen 4a/b: »Gnadenpfennig« Wilhelms V. (1568) mit Porträtbüste, Wappen und Motto. München, Staatliche Münzsammlung, Inv.-Nr. Ges. Witt. 558; © Staatliche Münzsammlung München

Ausstattung seines Wohnsitzes in Landshut, der Burg Trausnitz, spielt dieses Motto wenig später eine wichtige Rolle.²⁸

Zudem ist das Motto durch einen goldenen Gnadenpfennig Wilhelms V. aus demselben Jahr bezeugt (siehe Abbildungen 4a/b).²⁹ Solche kostbaren Gedenkmünzen konnten bei besonderen Anlässen als Geschenke an bedeutende Zeitgenossen, z. B. Fürsten und Heerführer, vergeben werden. Die Vorderseite der Münze (Avers) zeigt das Profilporträt des bärtigen Bräutigams in Rüstung, umgeben von einer Namensinschrift. Auf der Rückseite (Revers) befindet sich sein Wappen mit zwei Helmen und dazugehöriger Helmzier. Die umlaufende Inschrift lautet: »VINCIT · VIM · VIRTUS · 1568«. Diese Übereinstimmung legt den Schluss nahe, dass das Bild der Tugendheldin Judith auf der unteren Randleiste bewusst mit dem Motto Wilhelms V. kombiniert wurde.

Geht man davon aus, dass mit dem Begriff »vis« das männliche Attribut »Kraft« oder im negativen Sinne auch »Gewalt« gemeint ist, dann steht diesem Begriff das höhere Prinzip der Tugend oder »virtus« gegenüber. Auf die drei im dritten Teil des Chorbuchs dargestellten Geschichten des Alten Testaments

28 Thea Vignau-Wilberg, *In Europa zuhause. Niederländer in München um 1600*, München 2005, S. 84–86.

29 Siehe Lore Börner, *Deutsche Medaillenkleinode des 16. und 17. Jahrhunderts*, Leipzig 1981, S. 143, Nr. 18. 1572 verwendete Wilhelm V. dieses Motto ein zweites Mal auf einem Gnadenpfennig: London, Victoria & Albert Museum, Inv.-Nr. M.548-1910; Digitalisat: collections.vam.ac.uk/item/O112061/gnadenpfennig-maler-valentin <19.03.2020>.

angewendet, könnte man dieses Motto als den roten Faden interpretieren: Ho-
lofernes hat mit seiner Armee Krieg und Gewalt heraufbeschworen – die tu-
gendhafte Judith rettet ihr Volk; der Orientale Haman sät Zwietracht und will
das jüdische Volk ausrotten lassen – die ehrbare Esther verhindert das Blutbad;
zwei alte Richter tun der keuschen Ehefrau Susanna Gewalt an und bringen
damit die Familienehre in Gefahr. Durch die Klugheit und Standhaftigkeit der
drei Frauen Judith, Esther und Susanna kann die Geschichte in allen drei Fällen
zum Guten gewendet werden.

Der »LAUF DER WELT« – das Lachen und das Weinen der Philosophen

Das Dekorationsprogramm des dritten Teils enthält weit mehr als nur die
bereits beschriebenen Darstellungen aus dem Leben dieser drei Frauen. Die vier
Eckkartuschen auf fol. 12v beziehen sich durch die lateinische Überschrift
»Cursus mundi« auf die weit verbreitete Vorstellung vom sogenannten Kreislauf
menschlichen Daseins. Die entgegen dem Uhrzeigersinn zu lesenden Beischriften
verweisen auf die Entstehung gewaltsamer Auseinandersetzungen: Eigennutz
und Neid erzeugen Zwietracht und Krieg.³⁰

Diese mittelalterliche Vorstellung vom »Kreislauf der Welt« war um 1560 in
Antwerpen wiederbelebt worden, zunächst 1561 in einem städtischen Umzug
mit Lebenden Bildern (*tableaux vivants*), dann 1564 durch eine neunteilige
Kupferstichfolge nach Maarten van Heemskerck (siehe Abbildung 5).³¹ Die der
Wiener Handschrift zugrundeliegende Idee ist ähnlich, auch wenn die Auswahl
der Motive stark vereinfacht ist und von der komplexen Serie Maarten van
Heemskercks in mehreren Punkten abweicht. Trotz dieser Einschränkung ist die
Bedeutung zeitgenössischer niederländischer Druckgraphik für die künstlerische
Ausgestaltung des Wiener Chorbuchs nicht von der Hand zu weisen. Wie
bekannt, bestand bei vielen der Münchner Höflinge ein persönlicher Bezug zu
den Niederlanden. Orlando di Lasso kam aus Mons im Hennegau; der Samm-
lungsexperte und Kunstagent Samuel Quicchelberg stammte aus den südlichen

30 Digitalisat (siehe S. 7), Scan 24. Unten rechts: »ex avaritia fit Proprium commodum«, unten
links: »ex proprio commodo fit invidia«, oben rechts: »ex invidia fit Discordia«, oben links: »ex
Discordia fit Bellum«. Zu diesem Teil des Bildprogramms siehe auch den Beitrag von Katelijne
Schiltz, S. 225 (mit Detailabbildungen 5a–d).

31 Siehe I. M. Veldman, Maarten van Heemskerck (wie Anm. 12), Bd. 2: *New Testament, allegories,
mythology, history, and miscellaneous subjects*, Rosendaal 1994, S. 166–173, Kat.-Nr. 482–490;
Hans Kaulbach und Reinhart Schleier, »Der Welt Lauf«. *Allegorische Graphikserien des Manierismus*,
Stuttgart 1997, S. 151–156, Kat.-Nr. IV.2, 40.1–9 (Kaulbach). Siehe auch den Zyklus von
Philips Galle nach Zeichnungen von Maarten de Vos, ebda., S. 156–159, Kat.-Nr. 41.1–7
(Kaulbach).



Abbildung 5: Der Kreislauf des menschlichen Daseins, Nr. 4: »Invidia belli mater« (Neid führt zu Krieg). Kupferstich (22,2 × 30 cm) nach Maarten van Heemskerck, gestochen von Cornelis Cort (oder Dirck Volckertsz. Coornhert), Antwerpen: Hieronymus Cock, 1564. © The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence

Niederlanden; beim Verfasser des Hochzeitsgedichts handelt es sich um den »erudito signor Nicolò Stoppio fiammengo«;³² Friedrich Sustris, Hofkünstler Wilhelms V., war der Sohn eines holländischen Malers, der nach Italien ausgewandert war.³³ Es ist davon auszugehen, dass sich in der fürstlichen Sammlung des Wittelbacher Herrschers Albrecht V. (1528–1579) eine große Anzahl niederländischer und deutscher Druckgraphiken befand.³⁴

Dieser enge Zusammenhang wird auf fol. 13r in besonderem Maße greifbar. Die horizontale Leiste am unteren Seitenrand der Esther-Doppelseite wurde mit

32 Die Münchner Fürstenhochzeit (siehe S. 8), S. 271 (fol. 127v).

33 Siehe auch die Jahrestagung 2017 des Arbeitskreises niederländischer Kunst- und Kulturgeschichte e.V.: *Batavia in Bavaria. Niederländische und flämische Kunst und Künstler in Süddeutschland*, anck.org/jahrestreffen/jahrestreffen-2017-muenchen <19.03.2020>.

34 P. Diemer, *Verloren* (siehe S. 10).



Abbildung 6: Bas-de-page in *Wien 2129*, fol. 13r (Detail) mit Versen zu Heraklit und Demokrit; <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB



Abbildung 7: Heraklit und Demokrit. Kupferstich (26,9 × 36 cm) nach Maarten van Heemskerck, gestochen von Dirck Volckertsz. Coornhert, Antwerpen: Hieronymus Cock, 1557. © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, <http://diglib.hab.de/?grafik=graph-al-456-1>, CC BY-SA 3.0 DE

einer figürlichen Darstellung und zwei Kartuschen mit lateinischem Text versehen (siehe Abbildung 6). Im Zentrum steht eine Weltkugel mit Kreuz, die von einer Narrenkappe mit Glöckchen und Hahnenkopf bekrönt wird. Genau dieses Motiv taucht in einem niederländischen Kupferstich aus dem Jahre 1557 auf, zentral platziert zwischen den beiden gegensätzlichen Philosophen Heraklit und

Demokrit, die das eitle Treiben auf der Welt – hier symbolisiert durch den Globus mit Narrenkappe – entweder mit einem lachenden oder aber mit einem weinenden Auge kommentieren (siehe Abbildung 7). In der frühen Neuzeit wurde das Thema gerne von niederländischen Künstlern aufgegriffen.³⁵

Bei einer näheren Analyse des Kupferstichs lässt sich feststellen, dass Richard von Genua sowohl die geometrische Form der Kartuschen am unteren Rand als auch den Inhalt aus eben dieser Vorlage übernommen hat. Sämtliche Inschriften wurden Wort für Wort in die Wiener Handschrift übertragen, wobei sie an die Gegebenheiten der schmaleren Bildzone adaptiert wurden. Die Weltkugel mit Narrenkappe nimmt nun eine hervorgehobene Stellung ein. Die Schrifttafel mit einem Zitat aus dem Buch Kohelet (Prediger) wird nun direkt unterhalb der Weltkugel angebracht: »Tempus ridendi, Tempus flendi« (eine Zeit zum Lachen und eine Zeit zum Weinen; Koh 3,4). Eine zweite Inschriftenbanderole in der Mittelachse wendet sich direkt an den Betrachter und enthält eine belehrende Aussage: »Nec tu Heracliti lachrymas, nec funde cachinnos Democriti, toleres, abstineasque decet.«³⁶ Diese Ermahnung erinnert in der Grundhaltung an die Lehren des Neostoizismus, wie er in den Niederlanden gegen Ende des 16. Jahrhunderts Verbreitung fand. In der linken Kartusche wird Heraklit selbst zur Mäßigung aufgefordert: »Desine tot miseræ fletus impendere vitæ/ Heraclite tuis heu inimice genis«. Der entsprechende Text für den lachenden Philosophen besagt: »Mortalis tibi stultitiam Democrite vitæ/ Ut vacet assiduis risibus excipere.«³⁷ Die beiden bereits in der Vorlage stehend wiedergegebenen Philosophen tauchen jetzt in kleinerem Maßstab direkt hinter den Kartuschen des Wiener Chorbuchs auf. Sie verschwinden fast ganz im Gewirr der unterschiedlichen Bildmuster und Fragmente.

Die Auswahlkriterien: Modellhaftigkeit und Analogie

Es stellt sich die Frage, ob das Konzept des *cursus mundi* (fol. 12v) und die Darstellung der beiden griechischen Philosophen Heraklit und Demokrit (fol. 13r) in einen direkten Bezug zur Geschichte von Esther und Ahasver gebracht

35 Vgl. Lieselotte Müller, »Demokrit und Heraklit«, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 3: *Buchpult – Dill*, Stuttgart 1954, Sp. 1244–1251; Online-Ausgabe: *RDK Labor*, rdklabor.de/w/?oldid=88943 <19.03.2020>.

36 »Brich du weder in die Tränen Heraklits noch in das Gelächter Demokrits aus; es ziemt sich, dass du errägst und dich zurückhältst.« Ich danke Hans-Joachim Cristea, der mir bei der Übersetzung der lateinischen Zitate behilflich war. – Hierzu siehe auch den Beitrag von Birgit Lodes, S. 261f.

37 »Hör auf, Heraklit, so viel über [dein] elendes Leben zu weinen« bzw. »Nimm, Demokrit, die Dummheit des sterblichen Lebens hin, damit es frei bleibe von ständigem Gelächter.«

werden können oder nur als gelehrte Lückenfüller zu betrachten sind. In vierzehn Einzelschritten wird auf diesen beiden Seiten die biblische Geschichte der Esther nacherzählt. Auf fol. 12v wird zunächst berichtet, wie Esther am Hof König Ahasvers aufgenommen wird und aus Anlass der Hochzeit ein großes Fest mit vielen Fürsten veranstaltet wird. Dann berichtet Esther ihrem Mann von einem bevorstehenden Anschlag auf sein Leben. Es folgt die Bestrafung der beiden abtrünnigen Kammerdiener durch Erhängen. Eine weitere Geschichte handelt von der Verschwörung des Orientalen Haman, der von Esther entlarvt und zur Strafe ebenfalls gehängt wird. Auf fol. 13r geht es anschließend um die Verteilung seines Besitzes; es schließt sich die Intervention Esthers zugunsten der Israeliten an. Durch einen Erlass des Ahasver gewinnen die Juden letztendlich die Oberhand und bringen nun ihrerseits die Feinde ihrer Religionsgemeinschaft um. Damit schließt die Bildsequenz rechts unten ab.

Eine genauere Analyse des Bildmaterials macht schnell deutlich, dass nur sieben der vierzehn Bildfelder der alttestamentlichen Heldin Esther gewidmet sind. Ebenso wichtig ist daneben die Welt des Mannes, d. h. die prächtige Hofhaltung und Magnifizienz König Ahasvers sowie die gewaltsamen Auseinandersetzungen um Macht und Einfluss am Hof. In diesem Spannungsfeld machen die »cursus mundi«-Kartuschen zu den Themen Habgier, Besitz, Neid, Zwietracht und Krieg durchaus Sinn, denn es geht im weiteren Sinne um den Erhalt von Frieden und um die Eintracht am Hof und im Land. Es macht den Anschein, als habe man mittels dieses bildlichen Exkurses zum Alten Testament auf Wilhelm V. und die Wittelsbacher Dynastie als Ganzes geschaut, d. h. auf die immerwährenden Gefahren durch Feindschaften und konfessionelle Spaltung. Die Frauen spielen hierbei eine wichtige Rolle, sind aber nur einer von mehreren Faktoren im Kräftefeld der Macht. In diesem Sinne weisen die Sprüche, die den vier Maskarons auf fol. 14v zugeordnet sind, auf die Charaktereigenschaften von Mann und Frau hin.

Was über die Doppelseite der Esther- und Ahasver-Erzählung gesagt wurde, trifft in ähnlicher Weise auch auf die Susannageschichte zu. Auf fol. 13v/14r sind nur sechs von insgesamt zwölf Bildfeldern Susanna und ihrem Mann Joachim gewidmet. Die restliche Bildfläche ist dem gerechten Richter Daniel und der Verurteilung der beiden alten Männer vorbehalten. Es geht hier somit nicht ausschließlich um die Tugendhaftigkeit der Frau und die Ehrenrettung der Familie, sondern gleichermaßen um das Thema der klugen Rechtsprechung durch den jungen Daniel.

Abschließend stellt sich die Frage, was letztendlich mit der Auswahl der drei alttestamentlichen Heldinnen Esther, Susanna und Judith beabsichtigt wurde.

Es konnte gezeigt werden, dass sich der dritte Teil der Wiener Chorbuchhandschrift nicht ausschließlich mit Frauenschicksalen befasst. Wie in den beiden ersten Teilen wird neben der Frau auch das Paar, die Familie und gelegentlich sogar die Religionsgemeinschaft angesprochen. Esther und Susanna zeigen beispielhaft, dass die Frau als tugendhafte Gefährtin und Ratgeberin des Mannes unentbehrlich ist. Judith beweist, dass man auch als Witwe das Schicksal der Gemeinschaft positiv beeinflussen kann. In der hier gewählten Reihenfolge: Esther – Susanna – Judith wird darüber hinaus auch den Lebensaltern der Frau Rechnung getragen. Esther kommt als junge Braut an den Hof des Ahasver; Susanna ist die Ehefrau eines gesellschaftlich hochstehenden Mannes; Judith lebt als fromme Witwe in Bethulia. Die biblische Chronologie – Judith, Esther, Susanna – wurde somit bewusst aufgegeben, um die Witwe Judith nun an den Schluss der Komposition zu rücken.³⁸

Das Bild der Lebensalter war bereits im Rahmen der ephemeren Tischdekorationen der Münchner Hochzeitsfeier thematisiert worden, wie wir dem Augenzeugenbericht des Massimo Troiano entnehmen können.³⁹ Die zehn Lebensalter des Menschen gehörten gemeinsam mit einer Judith aus bemaltem Wachs zu den ersten drei Tischskulpturen, die für das Festbankett am Abend nach der Trauung aufgetragen wurden. Die Herausstellung Judiths am Ende des Chorbuchs erscheint zunächst befremdlich, hatte sie doch einen ihr zugetanen Mann im Schlaf überwältigt und seine momentane Schwäche ausgenutzt, um ihn zu töten. Gerade an jener Stelle des Epithalamiums, an der sich Text und Musik auf den Höhepunkt des Geschehens zubewegen – nämlich die körperliche Vereinigung des jungen Hochzeitspaares –, wird im Bildprogramm die Ermordung des Holofernes durch die Witwe Judith evoziert.

Die Tat der Judith wurde in zeitgenössischen Dramen und in Bilderbibeln gefeiert, denn sie hatte den unliebsamen Tyrannen überwinden können, ohne ihre Keuschheit zu verlieren. In der zeitgenössischen Literatur kann die Judithfigur darüber hinaus auch eine tagespolitische Ausdeutung erfahren. Der bereits zitierte süddeutsche Dramatiker Sixtus Birck bezieht die Heldentat auf den Kampf der Christen gegen die Türken. In seiner Widmung zum Judithdrama heißt es: »Fraw Judith mag vns lernen wol/ wie man den Türcken schlagen

38 Hier könnte man auch auf ein Abweichen von der Bildtradition der neun Heldinnen verweisen, bei denen die Trias der guten Jüdinnen bei Hans Burgkmair d. Ä. aus Esther, Judith und Jael besteht. Siehe auch Ingrid Sedlacek, *Die Neuf Preuses: Heldinnen des Spätmittelalters*, Marburg 1997 (Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte, 14); ich danke Björn R. Tammen für diesen Hinweis.

39 Siehe *Anm. 4*.

sol.«⁴⁰ Die herausragende Stellung der Judith unter den alttestamentlichen Frauengestalten lässt sich auch an den zahllosen Gemälden der Zeit ablesen.⁴¹ Auch im Brettspiel Ferdinands I. und Annas von Böhmen kommt die »JVDITH HEBRAEA VIDVA« auf einem Stein ins Spiel.⁴² Erlesene Schmuckstücke verdeutlichen zudem, dass man als hochstehende Dame diesem Frauenmodell nachstreben konnte.⁴³

* * *

Die illustrierte Hochzeitsmotette *Gratia sola Dei* überrascht durch ihren Reichtum an Motiven, die sich über die drei musikalisch wie inhaltlich voneinander getrennten Abschnitte verteilen. Der dritte Teil der Chorbuchhandschrift spiegelt in Wort und Bild den zeitgenössischen Diskurs zu Frauenbildern des Alten Testaments wider, so wie sie aus Kupferstich- und Holzschnittfolgen bekannt sind. In solchen Bildern drücken sich die Erwartungen an die junge Braut aus, welche die wünschenswerten Eigenschaften einer tugendhaften Ehefrau und einer klugen Landesmutter in sich vereinen soll. Jedoch beschränken sich die Randmotive nicht ausschließlich auf diesen Themenbereich, sondern werden durch Verweise auf weitere moralische bzw. philosophische Aspekte wie den »Cursus mundi« und die Verarbeitung der Demokrit/Heraklit-Vorlage von Maarten van Heemskerck ergänzt. So entfaltet sich vor dem Betrachter ein schillerndes Kaleidoskop von Bildideen, das zum Nachdenken anregt und zum Gespräch über das Gesehene und Gehörte einlädt.

40 Sixt Birck, *Jvdith. Ain Nutzliche History durch ain Herrliche Tragoedi*, Augsburg: Ulhart 1539, Bg. A iij; Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek München: [mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsb:12-bsb10861184-0](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsb:12-bsb10861184-0). Vgl. Bettina Uppenkamp, »Judith – Zur Aktualität einer biblischen Heldin im 16. Jahrhundert«, in: *Eine STARKE FRAUENGeschichte. 500 Jahre Reformation*, Marktleeburg 2014, S. 71–78; S. 73. Die kämpferische Protestantin Argula von Grumbach identifizierte sich mit der siegreichen Judith.

41 Vgl. Alice Hoppe-Harnoncourt und Georg Prast, *Lucas Cranach d. Ä. – Judith mit dem Haupt des Holofernes*, Wien 2016 (Ansichtssache, 15).

42 Hans Kels d. Ä., Judith mit dem Haupt des Holofernes, Spielstein aus dem Brettspiel »Langer Puff« (Durchmesser 6,5 cm), 1537; Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. KK_3424; Digitalisat: [khm.at/de/object/80008a81f3](https://nbn-resolving.org/khm.at/de/object/80008a81f3) <19.03.2020>.

43 Judith mit dem Haupt des Holofernes, Medaillon, Gold, Email (4,8 × 3,6 cm), ca. 1560/65; Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. KK_1586; Digitalisat: [khm.at/de/object/192a6e6df9](https://nbn-resolving.org/khm.at/de/object/192a6e6df9) <19.03.2020>. Hutmedaillons wurden überwiegend von Männern getragen, nur gelegentlich findet man Beispiele für Frauen mit Barett, z. B. Urs Graf, Dirne in halber Figur, 1518 (Basel, Kunstmuseum, Inv.-Nr. 1927.111), siehe *Weißbilder: Eros, Macht, Moral und Tod um 1500*, hrsg. von Ariane Mensger, Berlin 2017, S. 78f., Kat.-Nr. 24.

»Ornamentum. Decus. Exemplar. Et Speculum omnium mulierum Susanna.« *Wien 2129* und Daniels Erzählung von Susanna

Die Tertia pars der Motette *Gratia sola Dei* von Orlando di Lasso¹ beginnt im Cantus 2 und in der Quinta vox mit einer melodischen Phrase, die an den Beginn des Tenors aus Didier Lupis Chanson *Susanne un jour* von 1548² über ein Gedicht von Guillaume Guérout erinnert, das die Erzählung von Susanna im Bade aus dem apokryphen Kapitel 13 des Buches Daniel zum Inhalt hat (siehe die Notenbeispiele 1a/b). Übernommen wird der melodische Verlauf, mit einem Zitat im eigentlichen Sinn haben wir es aber nicht zu tun, da Lupis auf *g* beginnendes Initium um einen Ton nach unten, zum *f*, versetzt wird, wodurch sich die Solmisation (*re fa sol la* wird zu *ut mi fa sol*) und damit die modalen Verhältnisse ändern. Auch der Beginn des Discantus und des Tenors erinnern an Lupi, hier allerdings in ausgeschmückter Form, da jeweils die vier Semiminimen *e*, *f*, *g* und *a* eingefügt sind. Und auch die Fortsetzung klingt an Lupi an, weil das dem *d* der Vorlage entsprechende *c* jeweils mehrmals wiederholt wird. Bei näherem Hinsehen zeigt sich indes größere Ähnlichkeit zu Lassos eigener Chanson *Susanne un jour* über Lupis Tenor aus dem Jahr 1560 (siehe Notenbeispiel 1c)³ als zu Lupi. Schon der punktierte Rhythmus des Initiums macht das wahrscheinlich; schließlich deutet die imitatorische Behandlung beider Sätze, durch die dem Motiv fast der Charakter eines Soggettos zukommt, darauf hin. Ein weiteres Detail mag Zufall sein, nämlich der Quintsprung nach dem anfänglichen viertönigen Motiv in der Quinta vox der Motette, der sich ebenso im Superius von Lassos Chanson findet.

1 Zu den Editionen der Motette siehe die detaillierten Angaben auf S. 11. Die folgenden Notenbeispiele der Motette nach O. di Lasso, *Sämtliche Werke* (siehe S. 11).

2 Publiziert in Kenneth Jay Levy, »*Susanne un jour*: The History of a 16th-Century Chanson«, in: *Annales Musicologiques: Moyen-Age et Renaissance* 1 (1953), S. 375–408; die Chanson ist ediert auf S. 403f. Auf die Ähnlichkeit hat mich dankenswerterweise Björn R. Tammen aufmerksam gemacht.

3 O. di Lasso, *Sämtliche Werke*, Bd. 14: *Kompositionen mit französischem Text*, Tl. II: *Die fünf- und achtstimmigen Chansons aus »Les Meslanges d'Orlande de Lassus«, Paris 1576*, neu hrsg. von Horst Leuchtmann, Wiesbaden 1981, S. 29–33.

Notenbeispiel 1a: Didier Lupi, *Susanne un jour*, Beginn des Tenors (aus: *Premier livre de chansons spirituelles*, par Guillaume Guéroult, mises en musique à 4 parties par Didier Lupi second et aultres, Lyon: Beringen 1548, RISM L 3078, fol. 23v–24r)

Hätte man es nur mit dem an Lupi bzw. Lassos Chanson über Lupis Tenor erinnernden Beginn zu tun, dann könnte man vielleicht noch von einer zufälligen Ähnlichkeit ausgehen. Indes verweisen weitere Stellen in der Motette auf den Cantus firmus aus Lupis Chanson, die dann doch an eine bewusste Anlehnung denken lassen: So entsprechen die Takte 18 bis 20 des Altus – untransponiert – der zweiten Hälfte der ersten Zeile von Lupis Vorlage (siehe die Notenbeispiele 2a/b). Und in den Takten 35 bis 37 greift der Cantus 2 das Initium des Cantus firmus auf – jetzt wieder auf *f*, also modal verschoben –, während der Discantus den zweiten Teil der ersten Zeile von Lupis Tenor hinzusetzt (siehe die Notenbeispiele 3a/b).

Die mehrmaligen Anklänge werden den zeitgenössischen Hörern aufgefallen sein. Zwar haben wir es keineswegs mit jenem bei Lasso mehrmals anzutreffenden Typus von Zitat zu tun, der als eindeutig erkennbares Melodiefragment beispielsweise durch lange Notenwerte aus dem Satz heraussticht (vgl. etwa das »Requiem aeternam«-Zitat am Ende von *Fertur in conviviiis* etc.) und nicht selten in parodistischer Weise eingesetzt wird.⁴ Stattdessen gehen die Übernahmen aus *Susanne un jour* im Satz auf. Gerade der Beginn der Tertia pars, wo – wenn auch modal verschoben – der Beginn von Lupis Tenor in der Fassung von Lassos Chanson fast soggettoartig verwendet wird, erinnert an das Verfahren der Imitation bzw. der Parodie, oder auch an jenes Verfahren, das Gernot Gruber für textgleiche Kompositionen kurz beschrieben hat, wonach »durch Bezugnahmen untereinander in Form von Zitaten, Anspielungen und neuen Kombinationen gleichsam Gespräche zwischen den einzelnen Komponisten geführt [werden].«⁵ Nun handelt es sich in unserem Fall um Kompositionen unterschiedlicher Texte; Bezugnahmen über die Kompositionen hinweg führen aber in jedem Fall zu intertextueller Verknüpfung. Das Anknüpfen an oder auch Aufgreifen von musikalischen

4 Vgl. die Auflistung bei Bernhold Schmid, »Das »Gaudeamus omnes«-Zitat in Lassos Motette *Nunc gaudere licet* und sein Kontext – Aspekte der geistlichen Parodie bei Orlando di Lasso«, in: *Journal of the Alamire Foundation* 5 (2013), S. 237–259: S. 241 (Tabelle 2). Vgl. auch Gernot Gruber, »Zitat«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 9, Kassel und Stuttgart 1998, Sp. 2401–2412: Sp. 2406.

5 Ebda., Sp. 2408.

Discantus
Res mi - - - - ra,

Cantus 2
Res mi - - ra, res mi -

Altus
Res mi -

Tenor
Res mi - - - - ra,

Quinta vox
Res mi -

Bassus
Res

i - gno - ti quod et il -

ra, i - gno - ti quod et

- - - - ra, i - gno - ti quod et il -

res mi - ra, i - gno - ti quod et il -

- ra, res mi - ra, i - gno - ti quod et il -

mi - ra, i - gno - ti quod et

Notenbeispiel 1b: Orlando di Lasso, *Gratia sola Dei*, Beginn der Tertia pars (siehe Anm. 1, S. 122)

schem Material aus Kompositionen um Susanna bedeutet einen Kommentar zu Lassos Hochzeitsmotette.

Superius
Su - sa - ne un jour d'a - mour so - li - ci -

Contratenor
Su - sa - ne un jour, Su - sa - ne un jour d'a - mour so -

Quinta pars
Su - sa - ne un jour d'a -

Tenor
Su - sa - ne un

Bassus
Su - sa - ne un jour

Notenbeispiel 1c: O. di Lasso, *Susanne un jour*, Beginn der Tertia pars (siehe [Anm. 3](#), S. 29)

Die Vorlage

Mit der Chanson von Didier Lupi setzt eine Erfolgsstory ein, die in der Musikgeschichte der Renaissance einmalig sein dürfte. Schon 1953 konnte Kenneth Levy 38 Vertonungen von Guéraults Gedicht nachweisen⁶ – eine Zahl, die mittlerweile nach oben zu korrigieren ist.⁷ Die meisten Kompositionen basieren auf Lupis Tenor. Zahlreiche Sätze wurden mit lateinischer oder deutscher Übersetzung zu *Susanna se videns* oder *Susannen frumb* kontrafaziert. Es existieren außerdem mehrere Übersetzungen ins Niederländische und ins Englische; mutmaßlich gibt es auch eine italienische Version. Übersetzungen wurden schließlich auch zur Basis für Originalkompositionen. So schuf Lasso einen Satz über die deutsche Version *Susannen frumb*.⁸ Außerordentlich weit verbreitet ist

6 K. Levy, *Susanne un jour* (wie [Anm. 2](#)); dort eine Liste mit Stücken auf S. [402].

7 Olga Bluteau, »Le cantus firmus *Suzanne un jour* (1548–ca. 1650)«, in: *Itinéraires du cantus firmus*, VI: *Le cantus firmus: exploitation à travers les siècles*, hrsg. von Édith Weber, Paris 2004, S. 107–129: S. 110–113 eine Liste mit Stücken, die über diejenige Levys hinausgeht, sowie S. 125–129 eine Bibliographie und Diskographie. Außerdem Bernhold Schmid, »*Susannen frumb*: Cipriano de Rores *Susanne un jour* in deutscher Übersetzung«, in: Cipriano de Rore. *New Perspectives* (siehe [S. 9](#)), S. 271–290: insbes. S. 277–279. Zum gesamten Komplex der Kompositionen um die Susannengeschichte vgl. ders., »*Susanne un jour*; *Augustiae mihi sunt undique*, *Ingenuit Susanna et al.*: Zu den musikalischen Bearbeitungen des Susannen-Stoffes«, in: *Musikedition als Vermittlung und Übersetzung. Festschrift Petra Weber zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Christian Speck, Bologna 2016 (*Ad Parnassum Studies*, 9), S. 24–48, daraus (S. 24–27) kurz zusammengefasst der folgende Überblick.

8 O. di Lasso, *Sämtliche Werke*, Bd. 18: *Kompositionen mit deutschem Text*, Tl. I: *Die drei Teile fünfstimmiger deutscher Lieder München 1567, 1572 und 1576*, neu hrsg. von Horst Leuchtman, Wiesbaden 1970, S. 109–113.

d'a-mour sol - li - ci - té - e

Notenbergispiel 2a: D. Lupi, *Susanne un jour*, Tenor, T. 3–5 (aus: Premier livre de chansons spirituelles, wie Nbsp. 1, fol. 23v–24r)

- mam men - ti - bus ar - dor No -

Notenbergispiel 2b: O. di Lasso, *Gratia sola Dei*, Tertia pars; Altus, T. 18–20 (siehe [Anm. 1](#), S. 123)

Sv-sanne vn iour d'a-mour sol - li - ci - té - e

Notenbergispiel 3a: D. Lupi, *Susanne un jour*, Beginn des Tenors, T. 3–5 (wie Nbsp. 1)

Am - ple - xus tae - det

- mo, Am - ple - xus tae - - - - - det

Notenbergispiel 3b: O. di Lasso, *Gratia sola Dei*, Tertia pars; Cantus 1 (Discantus) und Cantus 2, T. 35–39 (siehe [Anm. 1](#), S. 123)

aber vor allem Lassos im Jahr 1560 erstgedruckte Komposition über den französischen Originaltext, die bis 1629 insgesamt 28 Mal publiziert wurde und zudem in 22 Intavolierungen nachweisbar ist.⁹ Schließlich wurden Sätze über *Susanne un jour* zur Basis von Parodiemessen und -magnifikats; Lassos Chanson mit lateinisch unterlegtem Text wurde außerdem in einem Quodlibet zitiert.¹⁰

⁹ H. Leuchtman und B. Schmid, Orlando di Lasso. Seine Werke (siehe [S. 10](#)), Bd. 3: *Register*, S. 224f.

¹⁰ Georg Engelmann, *Quodlibetum novum latinum*, Leipzig: Friedrich Lanckisch 1620 (RISM A/I: E 697 und EE 697). Am Ende des Altus secundus ist der Inhalt der Prima pars des dreiteiligen Stücks aufgelistet; dort wird auf die lateinische Übersetzung »Susanna se videns« verwiesen. Vgl. auch Bernhard Schmid, »Lasso und das Quodlibet«, in: *Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 72 (2018), S. 245–264: S. 254.



Abbildungen 1a–d: Einzelszenen zur Geschichte der Susanna in der Prachthandschrift von Orlando di Lasso, *Gratia sola Dei* (1568). Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs. 2129 (= Wien 2129). (a) fol. 13v, oben rechts (Susanna im Bade); (b) fol. 14r, oben links (Daniel spricht zugunsten Susannas); (c) fol. 14r, unten links (Vorführung des zweiten Alten); (d) fol. 14r, Mitte rechts (Steinigung der beiden Alten); <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

Eine größere Rolle als in der Komposition des *Gratia sola Dei* spielt die Geschichte von der keuschen Susanna aber im Bildprogramm von Mus.Hs. 2129

der Österreichischen Nationalbibliothek (im Folgenden: *Wien 2129*). Auf der Doppelseite fol. 13v/14r, im Zentrum eines dreiteiligen Zyklus von Darstellungen tugendhafter biblischer Frauengestalten, finden sich zwölf Abbildungen zum Susannenstoff.¹¹ Voraus geht auf fol. 12v/13r »Esther als Prototyp der umsichtigen, um ihr Volk besorgten Herrscherin«, es folgt auf fol. 14v/15r »die den Holofernes mutig tötende Judith als Sinnbild der Stärke«. ¹² Die Geschichten von Judith und Susanna waren bei den Hochzeitsfeierlichkeiten übrigens auch als »Schauessen« dargestellt worden, wie Massimo Troiano in seiner Beschreibung der Münchner Fürstenhochzeit berichtet.¹³

Das Bildprogramm folgt dem Ablauf der biblischen Erzählung; in Beischriften rund um die insgesamt zwölf Einzelszenen (1–12), die sich am Bibeltext orientieren, wird jeweils das abgebildete Geschehen erläutert. Die linke Bordüre auf fol. 13v berichtet von der nach dem Gesetz Mose erzogenen Susanna als Gattin Joachims (1, 2), in dessen Garten sie spazieren geht und dabei von den beiden Alten beobachtet wird, deren Begierde sie erregt (3). Die rechte Bordüre zeigt oben Susanna im Bade (4): rechts der Brunnen, daneben Susanna mit abwehrend ausgebreiteten Armen, rechts und links von ihr die sich regelrecht auf sie stürzenden Alten (siehe Abbildung 1a). In der Beischrift (Paraphrase der Bibelstelle Dan 13,15–16, 19–20) lesen wir: »Ingressa est Susanna pomarium ut se lauaret. Ecce duo senes qui se ibidem absconderant surrexerunt et accurrerunt ad eam in concupiscentia magna.« (»Susanna hat den Garten betreten, um sich zu waschen. Siehe die Alten, die sich dort verborgen hatten; sie sind aufgestanden und zu ihr in großer Begierde herbeigeeilt.«) Berichtet wird ferner von Susannas Hilferufen (5) und schließlich von ihrer Verleumdung und Verurteilung als Ehebrecherin (6).

Auf fol. 14r links erfahren wir von ihrer Rettung: Daniel spricht zugunsten Susannas (7) und bezichtigt die Alten der Falschaussage (siehe Abbildung 1b), wie die Beischrift (Paraphrase aus Dan 13,45–46+49) berichtet: »Daniel puer cuius Dominus spiritum sanctum suscitauerat exclamauit. Reuertimij ad iudicium, quia falsum testimonium locuti sunt aduersus eam.« (»Der Knabe Daniel, in dem der Herr den Heiligen Geist erweckt hatte, rief aus: Kehrt zurück ins Gericht, weil sie [die Alten] falsches Zeugnis gegen sie abgelegt haben.«) Daniel trennt die beiden Alten und verhört sie einzeln (8), was wiederum die Beischrift (Dan 13,51–52) erläutert: »Separate inquit Daniel senes ab inuicem procul. Et diiudicabo eos. Cum ergo diuisi essent alter ab altero vocauit unum de eis.« (»Daniel sprach: Trennt die Alten, bringt sie weit auseinander. Und

11 Siehe hierzu auch den Beitrag von Dagmar Eichberger.

12 Die Zitate aus B. Tammen, *Zur Wiener Prachthandschrift* (siehe S. 11), S. 15. Angaben zur Quelle und zum Digitalisat von *Wien 2129* siehe S. 7. Die Darstellungen befinden sich im Digitalisat auf Scan 24/25 (Esther), 26/27 (Susanna) und 28/29 (Judith).

13 Ebda., S. 16. Zu den bibliographischen Angaben zu Troiano siehe S. 8f.



Abbildungen 2a/b: Randmotive zur Geschichte der Susanna mit Versen aus dem Liber Proverbiorum in *Wien 2129*. (a) fol. 13v, Maskaron oben rechts (Spr 12,21); (b) fol. 14r, Maskaron oben rechts (Spr 12,13); <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

ich werde sie verhören. Sowie sie voneinander getrennt waren, rief er einen von ihnen.«) Anschließend (siehe Abbildung 1c) wird der zweite Alte vorgeführt (9). Nachdem das Volk die Alten verdammt hat (10), werden beide gesteinigt (11, siehe Abbildung 1d). Abschließend danken Susanna und ihre Familie Gott (12). Das Geschehen ist somit klar gegliedert: Auf fol. 13v links geht es um die Vorgeschichte, rechts um die Untat der Alten und die Verurteilung Susannas; fol. 14r zeigt links ihre Rettung durch Daniel und rechts die Bestrafung der Alten.

Die zweimal vier Masken an den Ecken der Doppelseite sind mit Sprüchen aus dem biblischen Liber Proverbiorum eingerahmt (ausgenommen die Maske unten links auf fol. 13v mit einem Zitat aus dem Liber Jesus Sirach/Ecclesiasticus 11,6), die sich zum Teil wie Lehren lesen, die aus dem Geschehen abzuleiten sind, so fol. 13v, oben rechts (siehe Abbildung 2a) gemäß Spr 12,21: »Non contristabit iustus quicquid ei acciderit, impii autem replebuntur malo« (»Kein Unheil trifft den Gerechten, doch die Frevler erdrückt das Unglück.«) Mehrfach beziehen sich die Beischriften auf die Lüge, so fol. 14r, oben rechts (siehe Abbildung 2b) nach Spr 12,13: »Propter peccata labiorum, ruina proximat malo, effugit autem iustus de angustia.« (»Der Böse verfängt sich im Lügengespinnst, der Gerechte entkommt der Bedrängnis.«) Dass das Fehlverhalten der beiden Alten mit Babylon in Verbindung zu bringen ist, sagt die dem Buch Daniel entnommene Stelle im unteren Kreismedaillon auf fol. 13v (siehe Abbildung 3a). Dort steht zu lesen (Dan 13,5): »Dixit Dominus: Quia egressa est iniquitas de Babylone a senioribus, qui videbantur regere populum.«



Abbildungen 3a/b: Rollwerkkartuschen in den Zierleisten zur Geschichte der Susanna in *Wien 2129*. (a) fol. 13v, lateinische Verse; (b) fol. 14r, deutsche Verse; <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

(»Der Herr sprach: Ungerechtigkeit ging von Babylon aus, von den Ältesten, von den Richtern, die als Leiter des Volkes galten.«)

Zu besprechen sind noch die Verse in den Kartuschen am unteren Rand beider Seiten: Auf fol. 13v ist geschrieben (siehe wiederum Abbildung 3a):

Illicito castum Susannae pectus amore
Tentatur, thalami servat at illa fidem,
Insons damnatur, Daniel sed liberat illam,
Et cadit in molles poena cruenta senes.

Auf fol. 14r steht (siehe Abbildung 3b):

Sie wöllen schenden das edle Weib /
Doch bheltes in Keuschheit iren Leib /
Sie wirt verdampft / kompt Daniel /
Vnd trifft das rechte Vrtheil schnell.

In beiden Vierzeilern ist jeweils der Kern der Geschichte von Susanna auf das Knappste zusammengefasst; die deutschen Verse können dabei als freie Nachdichtung der lateinischen Strophe gesehen werden. Über die auch anderswo nachweisbaren Strophen ergeben sich womöglich weitere intertextuelle Zusammenhänge – neben jenen bereits über das Melodiezitat vermittelten Bezügen. In der Frankfurter Bilderbibel des Virgil Solis von 1560 stehen zu einer Abbildung Susannas mit den beiden Alten eben dieselben Verse,¹⁴ deren deutsche Fassung

¹⁴ Virgil Solis und Caspar Scheidt, *Biblische Figuren des Alten vnd Newen Testaments, gantz künstlich gerissen*, Frankfurt am Main: Zephelius (Zöpfel), Rasch & Feyrerabend, 1560, Bg. O [i]v;



Abbildung 4: J. Amman und H. Bocksberger, *Neue biblische Figuren* (siehe S. 8), Bg. M 3r (fol. 88r); Bayerische Staatsbibliothek München, L.impr.c.n.mss. 202; urn:nbn:de:bvb:12-bsb00083442-1, CC BY-NC-SA 4.0

von Caspar Scheit stammt.¹⁵ Dieselben Verse (lateinisch wie deutsch) finden sich in einer ähnlichen Bilderbibel aus dem Jahr 1565 mit Abbildungen von Jost Amman. Und mit diesem Buch haben wir sicherlich die Vorlage für drei von Richard von Genuas Zeichnungen vor uns:¹⁶ Auf Blatt M 3 (siehe Abbildung 4) sehen wir groß dargestellt den Übergriff der Alten (vgl. Abbildung 1a), links oben Daniels Fürsprache zugunsten von Susanna (vgl. Abbildung 1b) und links unten die Vorführung des zweiten Alten (vgl. Abbildung 1c). Die deutschen

Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek München: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00024572-7](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00024572-7), Scan 106. Zu späteren Auflagen siehe die Nachweise im *Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts*, www.vd16.de <11.04.2020>. Zu entsprechenden Versübernahmen im Falle der Judith-Erzählung (fol. 14v/15r) siehe den Beitrag von Dagmar Eichberger, S. 148–150.

15 Vgl. Philipp Strauch, »Scheit, Kaspar«, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 30, Leipzig 1890, S. 721–729, S. 724.

16 Für die Kenntnis dieses Drucks als Vorlage für Richard von Genua danke ich Björn R. Tammen ganz herzlich.

Verse als Kommentare oder Legenden zu einschlägigen Abbildungen waren weiter verbreitet: Sie finden sich beispielsweise auf einer eidgenössischen Wappenscheibe des Jacob Hertenegger und der Catharina Stertzenegerin aus dem Jahr 1658.¹⁷ Abgebildet ist im oberen Feld dieses Glasbildes die von den Alten überraschte Susanna im Bade, darunter die Bestrafung der Frevler; die Verse stehen über den Abbildungen. Ebenfalls aus der Schweiz stammt ein weiteres Glasbild mit Susanna und den beiden Alten, dazu unsere Verse; es handelt sich dabei um die Wappenscheibe des »Eberhart Blatner, Burgermaister zu Ermathingen 1634.«¹⁸ Auch die lateinischen Verse waren zeitgenössisch bekannt: Abgedruckt sind sie bereits in der *Biblia Veteris Testamenti et Historiae* des Hermann Gülfferich von 1551.¹⁹ In den *Icones Historiarum veteris testamenti* von 1547 findet sich eine französische Version der Verse.²⁰

Hochzeitskompositionen

Zurück zu *Wien 2129*: Es wird also sowohl in der Musik der Motette als auch in den Illustrationen unserer zu einer Hochzeit entstandenen Prachthandschrift auf Susanna Bezug genommen – ein Bezug, der ohne Weiteres einleuchtet, gilt doch Susanna als keusche und treue Ehefrau, der falsche Anschuldigungen nichts anhaben können. Dies ist kein Einzelfall; auch sonst findet der Susannenstoff bei Hochzeiten Verwendung. Musikstücke um Susanna gehören ins frühneuzeitliche Hochzeitsrepertoire,²¹ was im Folgenden zu belegen ist.

Agnieszka Leszczyńska hat das wohl aus Preußen stammende Manuskript S 230 der Kungliga biblioteket Stockholm beschrieben, ein einzelnes Altus-

17 »Verzeichniss der in der culturhistorischen Sammlung des historischen Vereins befindlichen Glasgemälde«, in: [Heinrich Bendel], *Aus alten und neuen Zeiten. Culturgeschichtliche Skizzen*, St. Gallen 1879 (Neujahrsblatt des Historischen Vereins des Kantons St. Gallen, 19), S. 16–32: S. 28.

18 Siehe den Versteigerungskatalog der Galerie Hugo Helbing: *Sammlung Lord Sudely Taddington Castle (Gloucestershire). Schweizer Glasmalereien vorwiegend des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, München 1911, S. 123 (Kat.-Nr. 185, mit Abbildung).

19 *Biblia Veteris Testamenti et Historiae, Artificiose picturis effigiata. Biblische Historien, Künstlich Fürgemalt*, Frankfurt am Main: Hermannus Gulffericus 1551, Bg. H [8]r, Digitalisat der Staatsbibliothek Berlin: resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001899E00000131.

20 *Icones Historiarum veteris testamenti*, Lyon: Johannes Frellonius, 1547, Bg. M 2v: »Susanne fut accusée à grand tort / Par deux uillardz, mais par raison decente / Daniel ieune enfant, iuge à la mort / Les accuseurs, l'accusée innocente.« Die lateinische wie die französische Version sind ediert in *Holbein's Icones Historiarum Veteris Testamenti. A photo-lith fac-simile reprint from the Lyons edition of 1547*, hrsg. von Henry Green, Manchester 1869, S. 75 (dass Green für die lateinischen Verse auf die Ausgabe Frankfurt 1551 zurückgreift, ist unter anderem dem Inhaltsverzeichnis, S. viii, zu entnehmen). Frellonius' Druck von 1547 und wohl auch der Druck Frankfurt 1551 enthalten die Bibelillustrationen von Hans Holbein.

21 Dies ist mit einiger Sicherheit konfessionsübergreifend der Fall, was hier aber nicht weiter zu verfolgen ist.

oder Tenor-Stimmbuch aus der Zeit nach 1569.²² Es finden sich dort folgende eindeutig auf Hochzeiten zu beziehende Sätze:

Nr. 8	Jacob Meiland	<i>Beati omnes, qui timent</i>	Ps 128
Nr. 9	Anonymus	<i>Ipse Deus primo sacri nim foedera lecti sanxit</i>	Epithalamium
Nr. 12	Anonymus	<i>Non est bonum hominem esse solum</i>	Gen 2,18+24; Eph 5,25–26
Nr. 16	Franciscus de Rivulo	<i>Nuptiae factae sunt</i>	Joh 2,1–3+6
Nr. 17	Orlando di Lasso	<i>Beati omnes, qui timent</i>	Ps 128
Nr. 18	Franciscus de Rivulo	<i>A Domino egressa est res ista</i>	Gen 24,50; 57–58; 67
Nr. 20	Ioannes de Vienna	<i>Wohl dem, der den Herren [= Beati omnes]</i>	Ps 128
Nr. 22	Joachim a Burck	<i>Beati omnes, qui timent</i>	Ps 128
Nr. 31	Anonymus	<i>Sacrum conjugium sic Deus</i>	Epithalamium

Tabelle 1: Hochzeitsmotetten in Kungliga biblioteket Stockholm, S 230

Der Hochzeitsbezug von Texten wie »Nuptiae factae sunt« (Nr. 16) und »Non est bonum hominem esse solum« (Nr. 12) sowie dem Bericht von Isaacs und Rebeccas Hochzeit, »A Domino egressa est res ista« (Nr. 18), bedarf keiner weiteren Erläuterung. »Ipse Deus primo sacri nim foedera lecti sanxit« (Nr. 9) und »Sacrum conjugium sic Deus« (Nr. 31) sind Leszczyńska zufolge²³ Hochzeitsmotetten; foedus und conjugium kann jeweils Ehe bedeuten. Für Hochzeiten geeignet war insbesondere auch Psalm 128, »Beati omnes, qui timent« (Nr. 8, Nr. 17 und Nr. 22), wo von der Ehefrau (uxor) und den Söhnen (filii) die Rede ist. So wurde zur Hochzeit der Herzöge Georg Ernst und Poppo von Henneberg im Jahre 1569 eigens ein Druck zusammengestellt, der ausschließlich Versionen dieses Psalms enthält, wie das Widmungsgedicht und die Vorrede zum Druck zeigen.²⁴ Eine genuine Tradition, Sätze über »Beati omnes« für Hochzeiten heranzuziehen, beginnt mit Ludwig Senfls zwei Motetten über diesen Text,²⁵ die er einerseits möglicherweise zu seiner eigenen Hochzeit mit seiner zweiten Frau

22 Agnieszka Leszczyńska, »Stockholm manuscript S 230 and its Prussian context«, in: *Interdisciplinary Studies in Musicology* 11 (2012), S. 201–211: S. 208–211 (tabellarische Auflistung des Inhalts). Die nachfolgenden Tabellen 1 und 2 sind Auszüge aus Leszczyńskas Aufstellung.

23 Ebda., S. 207.

24 *Beati Omnes. Psalmvs CXXXVIII. Davidis*, Nürnberg: Ulrich Neuber 1569 (RISM 1569¹). H. Leuchtmann und B. Schmid, Orlando di Lasso. Seine Werke (siehe S. 10), Bd. 1, S. 249–253 beschreiben den Druck unter der Sigle 1569-15.

25 Siehe *Senfl Catalogue Online*, M 12 und M 13, <http://www.senflonline.com> <11.04.2020>. Letztere ist auch als Nr. 13 im Druck 1569-15 (vgl. Anm. 24) enthalten.

Maria Halbhirn (so Wolfgang Fuhrmann zu M 13²⁶), andererseits möglicherweise zur Hochzeit Markgraf Kasimirs von Brandenburg-Ansbach und der Wittelsbacherin Susanna (einer Schwester Herzog Wilhelms IV., seit 1523 Senfls Dienstherr) auf dem Augsburger Reichstag am 15. August 1518 komponiert hatte, wie Birgit Lodes im Zusammenhang mit M 12 vermutet.²⁷ Psalm 128 gehörte zur Augsburger Hochzeitsliturgie.²⁸ Schließlich hat Martin Luther diesen Psalm in seiner Predigt vom Ehestand (Wittenberg 1525) herangezogen.²⁹

Neun der insgesamt 32 Sätze in S 230 der Kungliga biblioteket Stockholm sind also eindeutig als Hochzeitsstücke anzusehen – ein knappes Drittel des Inhalts. Der starke Hochzeitsbezug der Stockholmer Handschrift wird zudem dadurch unterstrichen, dass die Quelle mit einem einschlägigen Stück endet: *Sacrum conjugium sic Deus*. (Auch das eröffnende *Ecce tu pulchra es* fügt sich als Hohelied-Vertonung in diesen Kontext; dazu anschließend mehr.) In der Handschrift ist als Nr. 14 zudem Lassos *Susanne un jour* in lateinischer Fassung als *Susanna se videns* enthalten. Ein Satz über den Susannenstoff taucht also in dieser Quelle neben zahlreichen Hochzeitsstücken auf, was die These stützt, dass selbiger zum Hochzeitsrepertoire gehört. In der Quelle finden sich zudem vier Hohelied-Motetten, von denen Nr. 13 und Nr. 15 unmittelbar nach bzw. vor den in Tabelle 1 angeführten Kompositionen zu Hochzeiten stehen (siehe Tabelle 2). Der Verdacht liegt also nahe, dass im 16. und frühen 17. Jahrhundert auch Sätze über das Canticum canticorum mit Hochzeiten in Verbindung gebracht werden. Auch dies ist im Folgenden zu belegen.

vor

Nr. 1	Anonymus	<i>Ecce tu pulchra es</i>	Hld 1,14–15
Nr. 6	Nicolas Gombert	<i>Ego flos campi</i>	Hld 2,1–5
Nr. 13	Jacob Meiland	<i>Gaudete filiae Ierusalem</i>	Hld 5,8 (Paraphrase)
Nr. 15	Orlando di Lasso	<i>Veni in hortum meum</i>	Hld 5,1

Tabelle 2: Hoheliedmotetten in Kungliga biblioteket Stockholm, S 230

Im Jahr 1573 brachte Matthaeus Waissel in Frankfurt an der Oder seine *Tabulatura continens insignes et selectissimas quasque cantiones, testitudini aptatas* heraus

26 Wolfgang Fuhrmann, »Die Suche nach musikalischer und religiöser Identität in Ludwig Senfls Psalmmotetten«, in: *Senfl-Studien I*, hrsg. von Stefan Gasch, Birgit Lodes und Sonja Tröster, Tutzing 2012 (Wiener Forum für Ältere Musikgeschichte, 4), S. 309–345: S. 323.

27 Birgit Lodes, »Zu Ludwig Senfls Josquin-Rezeption«, Vortrag im Rahmen der Tagung *Josquin Des Prez – Ein unbeschreibliches Genie?*, Bremen, 10./11. Juni 2010. Zitiert nach Stefan Gasch, »Ludwig Senfl, Herzog Albrecht und der Kelch des Heils«, in: *Senfl-Studien I* (wie Anm. 26), S. 389–442: S. 396 und 429.

28 Ebda., S. 396, und W. Fuhrmann, Die Suche (wie Anm. 26), S. 318–322.

29 Vgl. A. Leszczyńska, Stockholm manuscript (wie Anm. 22), S. 206.

(RISM 1573²⁷, Brown³⁰ 1573₃). Der Druck enthält als Nr. 21 Lassos *Susanne ung jour* und, fast unmittelbar folgend, als Nr. 24 und Nr. 25 Dresslers *Non est bonum hominem esse solum* bzw. Lassos *Veni in hortum meum*; ansonsten sind hauptsächlich Tänze intavoliert. Wieder stehen also eine Susannenkomposition und ein Satz über einen Hoheliedtext neben einer Hochzeitsmotette, dem *Non est bonum hominem esse solum*. Leszczyńska vermutet, dass Waissel seine Tabulatur zur Hochzeit des Markgrafen Albrecht Friedrich von Brandenburg mit Maria Eleonora, der Tochter Herzog Johann Wilhelms von Jülich und Cleve, im Jahr 1573 herausbrachte,³¹ Albrecht Friedrich ist schließlich Widmungsträger des Drucks.

Weitere Evidenz erwächst aus Erasmus Widmanns 1629 in Nürnberg erschienenem Druck *Piorum suspiria. Andechtige Seufftzen und Gebet um den lieben Frieden und abwendung aller Hauptplagen* (RISM W 1044).³² In der Vorrede steht zu lesen:

Damit auch dieses ein desto völligeres und für die Jugend und Liebhaber der Music bequemes Werck sey / und zu andern Musicalischen sachen gebunden werden möchte: Hab ich auch etlich Moteten unnd Gesäng / nach newer Viadanischer art mit drey unnd vier Stimmen / an den hohen Festen / unter der Communion unnd bey Copulationen füglich zu gebrauchen / darzu componiert unnd angehenckt: ungezweifelter Hoffnung / solche mein in sonderlicher Andacht vorgehabte arbeit Gottseligen Christen günstig gefallen werde.

Innerhalb eines Anhangs zu den Friedensgesängen finden sich also Gesänge u. a. zu »Copulationen«, also zu Hochzeiten. Der Band endet mit folgenden Stücken:

Nr. XXV	<i>Veni charissima in hortum meum</i>	nach Hld 5,1 und 1,14
Nr. XXVI	<i>Exoptata veni, mea Sponsa futura marita</i> (Prima pars)	
Nr. XXVII	<i>More et amore animum recreas dilecta Susanna</i> (Secunda pars)	
Nr. XXVIII	<i>Surge amica, dilecta mea Sponsa</i>	nach Hld 2,10 und 5,1

30 Howard M. Brown, *Instrumental Music Printed before 1600: A Bibliography*, Cambridge, Mass. 1965.

31 Agnieszka Leszczyńska, »Różne oblicza Zuzanny. O nadbałtyckich losach Orlandowej chanson«, in: *Ars musica and its contexts in medieval and early modern culture. Essays in honour of Elżbieta Witkowska-Zaremba*, hrsg. von Paweł Gancarczyk, Warschau 2016, S. 283–296, S. 289f. und 295f. (englisches Abstract).

32 Die folgenden Darlegungen zu Widmann beruhen auf zwei Briefen von Andreas Traub an den Verfasser vom 24. April und 22. Mai 2016. Herrn Traub sei sehr herzlich für die Überlassung von Forschungsergebnissen schon vor ihrer Publikation gedankt. Unterdessen ist die Edition erschienen: Erasmus Widmann, »Piorum suspiria«, in: ders., *Geistliche Werke*, München 2018 (Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg, 24), S. 226–278.

Nr. XXIX	<i>Vulnerasti cor meum, soror mea Sponsa</i>	nach Hld 4,9
Nr. XXX	<i>Ego dormio, et cor meum vigilat ... aperi mihi, soror mea ... immaculata mea</i>	Hld 5,2

Tabelle 3: Erasmus Widmann, *Piorum suspiria* (1629), Nr. XXV–XXX

Die Texte der Sätze Nr. XXV und Nr. XXVII–XXX basieren auf dem Hohelied. Kurz zu besprechen ist das zweiteilige Stück Nr. XXVI / XXVII: Der Text der Prima pars (Nr. XXVI) ist ein Distichon, das durch die Formulierung »Exoptata veni, mea Sponsa« an Passagen aus dem Hohelied erinnert. Die Secunda pars (Nr. XXVII) beginnt mit dem Hexameter »More et amore animum recreas dilecta Susanna«. Wir haben also ein Hochzeitsstück vor uns, das auf Susanna Bezug nimmt, was die mit dem Distichon der Prima pars beginnende Fortsetzung der Secunda pars bestätigt:

Exoptata veni, mea Sponsa futura marita	Ita.
Quae mihi conjugii gaudia summa refers.	Fers.
More & amore animum recreas dilecta Susanna.	Sana.
Nam cordis praesens tu medicamen ades.	Des.
Multae virtutis ornant praeconia laudis:	Audis?
Et dotes totum condecorant animum.	Imum.
Altera tu Juno es: generosum quod tibi nomen:	Omen.
Altera tu Pallas non gravitate cares.	Chara es.
Altera tu Venus es forma sapiensque Sybilla.	Illa.
Altera tu thalami casta Susanna mea es.	Ea es.
Et quacumque potest laudari ritè camoenis:	Amoenis.
Huic certè aequivales laudibus innumeris.	Meris.
Quare te Sponsam meritò complectar honore.	Ore.
Donec me coelis jungat Iehova tibi.	Ibi.

Wie erwähnt, verweist die Vorrede Widmanns auf Hochzeitsmusik am Ende des Drucks; enthalten sind Sätze über Hoheliedtexte sowie eine Art Epithalamium, in dem mehrfach Susanna vorkommt. Dass also Stücke um Susanna und Hohelied-Kompositionen als zum Hochzeitsrepertoire gehörig angesehen wurden, dürfte einigermaßen geklärt sein. Um die These zu untermauern, seien weitere Quellen genannt.

Eine Zusammenstellung einschlägiger Stücke in unmittelbarer Nachbarschaft zueinander enthält das Bassus-Stimmbuch der Handschrift Mus. 1-D-6 der Sächsischen Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden:³³ Die Reihe beginnt mit Nr. 86, einer dort anonym überlieferten, aber Paulus

33 Siehe unter opac.rism.info/search?id=211002532 <11.04.2020> die Beschreibung der Handschrift in der RISM-Datenbank; vgl. auch Wolfram Steude, *Die Musiksammelhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, Leipzig und Wilhelmshaven 1974 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte, 6), S. 24–28: S. 28.

Bucaenus zuzuschreibenden Vertonung von *Susanna erseufzete und sprach*,³⁴ also des originalen Bibeltexts (Dan 13,22) in deutscher Übersetzung. Nr. 87, *Tota pulchra es, amica mea* (Hohelied) stammt ebenfalls von Bucaenus (es wird ihm in der Quelle auch zugeschrieben). Nr. 88, Joachim a Burck, *Alles was Gott der Herr Gutes hat gestiftet*, ist ebenfalls ein Hochzeitsstück; es wurde gedruckt in *Vom heiligen Estande: Viertzig Liedlein*, Mühlhausen 1595 (RISM B 4984 und BB 4984), als Nr. 23. Die Nr. 89 in der Dresdener Handschrift ist ein anonymes *Susanna se videns rapti*.³⁵ In der Quelle stehen also zwei Susannenstücke sowie eine Hohelied-Vertonung unmittelbar neben einem expliziten Hochzeitslied.

Und schließlich die Stimmbücher der Zwickauer Ratsschulbibliothek (Mu 1348–1420):³⁶ Die dort enthaltene Serie passender Stücke beginnt mit Lassos *Veni in hortum meum* (Nr. 65 in der Quelle), wird unterbrochen von Lassos *In me transierunt* (Nr. 66); es folgen ein anonymes *Veni in hortum meum* (Nr. 67), Lassos *Surge propera amica mea* (Nr. 68) und sein *Susanne un jour*, latinisiert zu *Susanna se videns* (Nr. 69). Die Reihe endet mit einer Motette Christian Hollanders über den originalen Bibeltext (Dan 13,22), *Ingemüt Susanna et ait* (Nr. 70). Wiederum liegt also eine Gruppierung von Hoheliedmotetten und Stücken um Susanna vor.

Hollanders Motette gilt es näher zu betrachten, denn sie bietet weitere Evidenz für die These, dass sowohl Stücke über die Geschichte von Susanna als auch Hoheliedvertonungen ins Hochzeitsrepertoire gehören.³⁷ Unschwer ist in beiden Stimmen der Bezug auf Lupis Melodie zu erkennen (siehe Notenbeispiel 4), wobei Hollander wohl nicht Lupis Original, sondern Lassos Chanson aufgreift, wofür der charakteristische Rhythmus des Beginns sowie der folgende Quintfall im ersten Tenor sprechen (vgl. oben, Notenbeispiel 1b). Die Verwendung von Lupis Melodie (über Lasso) lässt den Verdacht aufkommen, dass wir es mit einem Kontrafakt zu tun haben. In der Tat existiert Hollanders Motette auch in einer lateinischen Fassung, als *Susanna se videns* nach Guéraults *Susanne un jour*; als Quelle ist das Chorbuch Mus. Pi. Cod. V der Sächsischen Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (fol. 136v–144r) zu nennen (siehe

34 Bucaenus' Autorschaft ist nachgewiesen in A. Leszczyńska, *Różne oblicza Zuzanny* (wie *Anm. 31*), S. 291f. mit *Anm. 30*, außerdem in B. Schmid, *Susanne un jour* (wie *Anm. 7*), S. 43–45 (dort die These, dass es sich um ein Kontrafakt nach einer verlorenen »Susanne un jour«-Komposition handelt). W. Steude, *Die Musiksammlhandschriften* (wie *Anm. 33*), S. 28, geht noch von einem anonymen Komponisten aus.

35 Das Stück ist häufiger überliefert, vgl. B. Schmid, *Susannen frumb* (wie *Anm. 7*), S. 278, *Anm. 21*.

36 Siehe in der RISM-Datenbank opac.rism.info/search?id=220031826 <11.04.2020>.

37 Das Folgende zusammengefasst aus B. Schmid, *Susanne un jour* (wie *Anm. 7*), S. 41–43; dort auch der Abdruck des Texts und die Identifizierung der Herkunft der Textpartikel. Zum Manuskript der Sächsischen Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mus. Gri. 52 vgl. W. Steude, *Die Musiksammlhandschriften* (wie *Anm. 33*), S. 88f. Vgl. auch die RISM-Datensätze opac.rism.info/search?id=211011844 <11.04.2020> für die Quelle bzw. für das konkrete Stück opac.rism.info/search?id=220031896 <11.04.2020>.

1. Tenor
In - ge - mu - it Su - san - na, Su - san -

2. Tenor
In - ge - mu - it Su - san - na,
- na, In - ge - mu - it Su - san - na,
In - ge - mu - it Su - san - na, In - ge - mu - it Su - san - na,

Notenbeispiel 4: Christian Hollander, *Ingemuit Susanna et ait*, Anfang der erhaltenen Stimmen (aus: Zwickau, Ratsschulbibliothek, Mu 1348–1420, 2. Tenor, fol. 18r, und 1. Tenor, fol. 53r)

Notenbeispiel 5). Dass »Susanna se videns« der Originaltext von Hollanders Motette ist, ergibt sich aus der durchgängig zu beobachtenden Bearbeitung von Lupis Tenor, außerdem aus der Textunterlegung (da der Bibeltext »Ingemuit Susanna« erheblich kürzer ist als der Text »Susanna se videns«, müssen zahlreiche Worte oft wiederholt werden).

Es existiert eine weitere Textfassung zu Hollanders Motette *Susanna se videns*: Die zwei Stimmbücher Mus. Gri. 52 der Sächsischen Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden enthalten, um 1565 eingetragen, Tenor 1 (S. 35–38) und Tenor 2 (S. 28–31) des Satzes, jetzt unterlegt mit *Tota pulchra es, amica mea*, einer Collage aus verschiedenen Stellen des Hohelieds Salomonis (siehe Notenbeispiel 6). Der Text lautet folgendermaßen:

Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te. [Hld 4,7]
 Statura tua assimilata est platano et ubera tua botris, [Hld 7,7]
 Caput tuum ut carmelus, [Hld 7,5 Anfang]
 Oculi tui ut columbarum, [Hld 1,14 Ende]
 Collum tuum sicut turris eburnea [Hld 7,4 Anfang]
 Et facies tua decora. [Hld 2,14 Ende]
 Vulnerasti cor meum, [Hld 4,9 Anfang]
 amica mea, [aus Hld 2,10]
 Veni, formosa mea, [aus Hld 2,10]
 immaculata mea, Veni, Columba mea. [aus Hld 5,2]
 Veni, Quia amore languo. [Hld 2,5 Ende bzw. 5,8 Ende]
 Veni, dilecta mea. [an Hld 1,15 angelehnt]
 Veni de Lybano, coronaberis. [Hld 4,8 Anfang]
 Veni in hortum meum. Veni, soror mea, sponsa, [aus Hld 5,1]
 dilecta mea. [an Hld 1,15 angelehnt]
 Veni, quia amore languo. [Hld 2,5 (Ende) bzw. 5,8 (Ende)]

I. Discantus
 Su - san - na se vi - dens ra -

II. Discantus
 Su - san - na se

Altus
 Su - san - na se vi - dens ra -

Tenor /
 1. Tenor
 Su - san -
 In - ge -

Quinta vox /
 2. Tenor

Bassus
 Su -

- pi - - - - - stu - pran - - - - -

vi - dens ra - - - - - pi, ra - pi

- - - - - pi, ra - - - - - pi stu - pran - -

- na se vi - dens ra - -
 - mu - it Su - san - na,

Su - - - - - na se vi - dens ra -
 In - ge - - - - mu - it Su - san -

san - na se vi - dens ra -

Notenbeispiel 5: Christian Hollander, *Susanna se videns* (aus: Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek, Mus. Pi. Cod. V, fol. 136v–137r) und *Ingemuit Susanna* (aus: Zwickau, Ratsschulbibliothek, Mu 1348–1420, 2. Tenor, fol. 18r, und 1. Tenor, fol. 53r), Anfang

1. Tenor
To - ta pul - chra es, a - mi -

2. Tenor
To - ta pul - chra es, a - mi -

ca me - a, et ma - cu - la non est in te,

- ca me - a, a - mi - ca me - a, et ma - cu - la non est

Notenbeispiel 6: Christian Hollander, *Tota pulchra es*, Anfang der erhaltenen Stimmen (aus: Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek, Mus.Gri. 52, 1. Tenor, S. 35, und 2. Tenor, S. 28)

Der Text zeichnet sich durch eine klare Gliederung aus: Zuerst wird die Schönheit der angebeteten Frau beschrieben. Es folgt ein Liebesgeständnis (»Vulnerasti cor meum, amica mea«, »Du hast mein Herz verwundet, meine Freundin«) und schließlich die dringliche Bitte, die Schöne mögen kommen, endend mit »Veni, quia amore langueo« (»Komm, weil ich krank bin vor Liebe«). Eine Motette über »Susanna se videns« wird demnach zu »Tota pulchra es, amica mea« umtextiert. Susannenstücke und Hohelied-Vertonungen stehen in einschlägigen Repertoires also nicht nur nebeneinander, es kann gar ein und dieselbe Komposition mit Texten aus beiden Bereichen unterlegt werden. Der Motette *Susanna se videns* wird mit »Tota pulchra es, amica mea« ein Text unterlegt, der ebenfalls von einer schönen, verehrungswürdigen Frau handelt. Auch ließe sich »Et macula non est in te« (»Und kein Fehl ist an dir«) ohne Weiteres mit Susannas unbescholtenem Lebenswandel in Verbindung bringen. Wenn dies zutrifft, dann wird die im Kontrafakt beschriebene körperliche Schönheit zur traditionellen Metapher für Susannas Tugend und Ehrbarkeit, vice versa; das anschließende Liebesbegehren (»Veni« etc.) ist somit an eine in jeder Hinsicht mustergültige Frau gerichtet. Die im Kontrafakt *Tota pulchra es* über Lupis Melodie zu *Susanne un jour* ja präsente Susanna kann als konkretes Beispiel dafür gesehen werden; sie wird durch den neuen Text gleichsam zu einem ins Allgemeingültige gehobenen Idealbild.

Damit schließt sich der Kreis, denn ähnliche Bezüge lassen sich in *Wien 2129* zeigen. Im Medaillon auf fol. 13r (siehe Abbildung 5) lesen wir: »Ornamentum. Decus. Exemplar. Et Speculum omnium mulierum Susanna.«³⁸ Auch hier wird

38 Eine Quelle für diese Inschrift konnte bisher nicht ermittelt werden.



Abbildung 5: Medaillon mit Sinnspruch in *Wien 2129*, fol. 14r; <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

sie gleichsam als Idealbild der Frau gepriesen, als »Schmuck, Zierde, Beispiel und Abbild aller Frauen«. Die Parallele zu Hollanders *Susanna se videns* und der dazugehörigen Kontrafaktur *Tota pulchra es, amica mea*, durch die Susanna ebenfalls als bestmögliche, darum begehrenswerte Frau und ideale Gattin angesehen werden kann, ist offenkundig.

* * *

Es sei ein kurzes Resümee gezogen. Erstens: Die These dürfte nicht allzu gewagt sein, dass *Susanne un jour* und weitere Kompositionen über Susanna betreffende Texte zum Hochzeitsrepertoire gehören³⁹ – ebenso wie Kompositionen von Passagen aus dem Hohelied, mit denen zusammen Susannenstücke immer wieder auftreten. Und zweitens: Die Vorstellung von Susanna als Idealbild der Frau, wie sie die Inschrift im Medaillon in *Wien 2129* vermittelt, scheint kein Einzelfall gewesen zu sein, sondern eine zeitgenössisch geläufige Idee; darauf

³⁹ Ähnlich äußert sich, bezogen auf das Theater, Wolfgang F. Michael, *Das deutsche Drama der Reformationszeit*, Bern 1984, S. 209: »Der Susannastoff ... verherrlicht die Heiligkeit der Ehe und lässt bedrängte Unschuld zu ihrem Rechte kommen.« Im selben Zusammenhang verweist er auf die Beliebtheit des Stoffes im Drama (»gehört zu den beliebtesten in der Reformationszeit«). Als Beleg (S. 383, Anm. 310) zitiert er Robert Pilger, »Die Dramatisierungen der Susanna im 16. Jahrhundert. Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des deutschen Dramas«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 11 (1880), S. 129–217. Pilger rechnet selbige »das ganze [16.] Jahrhundert hindurch zu den bevorzugtesten Lieblingsstoffen des deutschen Dramas« (S. 130). Er listet 16 Dramen (meist in deutscher, einige in lateinischer Sprache) vom späten 15. Jahrhundert bis 1627 auf (S. 132–135), von denen er zehn, die ihm als Text vorlagen, im Detail bespricht (S. 135–217).

die wohl durchaus verbreitete Vorstellung von Susanna als Idealbild der Frau durch die Inschrift im Medaillon eingebracht.

Sicherlich ist es möglich, weitere Beispiele für den Susannenstoff im Zusammenhang mit Hochzeiten zu finden. Zu berücksichtigen wäre schließlich die Frage, inwieweit das Sujet am Wittelsbacher Hof Bedeutung hatte, worüber Jeremy L. Smith in einem Aufsatz Überlegungen angestellt hat.⁴⁰ (Jedenfalls hieß eine Großtante Wilhelms V. Susanna, jene Schwester seines Großvaters Wilhelms IV., die 1518 Kasimir, den Markgrafen von Brandenburg-Ansbach, geheiratet hatte.) Generell ist das Bedeutungsfeld um Susanna groß und in seinem Umfang sicherlich noch nicht ausgeschritten. In Verbindung mit Fächern wie der Kunstgeschichte, der Literatur- und Theaterwissenschaft,⁴¹ der Theologie oder der Geschichte wären sicherlich weitere Themenfelder und Gesichtspunkte zu erschließen. Ohne weitere Interpretation sei abschließend ein Beispiel aus dem Bereich der Musik gegeben: Die *Secunda pars* »Amour ne veut« zu Cipriano de Rores Chanson *Amour ne fait que tourmenter mon ame* (»Liebe tut nichts als meine Seele quälen«, siehe Notenbeispiel 7), beginnt im Superius und später in der *Quinta pars* mit einem transponierten melodischen/diastematischen Zitat aus *Susanne un jour* (siehe oben, Notenbeispiel 1a, ebenfalls mit der Solmisation *re fa sol la*). Dies dürfte kein Zufall sein, was sich daran zeigt, dass *Amour ne fait* in Pierre Phalèses *Premier livre des Chansons* von 1570 (RISM 1570⁵) unmittelbar neben Rores *Susanne un jour* steht. Der Susannenstoff im Kontext einer Liebesklage – ein Zusammenhang, der wohl noch weiter verfolgt werden könnte.

40 Jeremy L. Smith, »Imitation as Cross-Confessional Appropriation: Revisiting Kenneth Jay Levy's »History of a 16th-Century Chanson«, in: *Sleuthing the Muse: Essays in Honor of William F. Prizer*, hrsg. von Kristine Forney und dems., Hillsdale, NY 2012, S. 285–302: S. 291–294.

41 Vgl. oben [Anm. 39](#) zu Dramatisierungen des Susannenstoffes.

Richard von Genua und die Tobias-Illustrationen in *Wien 2129*

Den ikonographischen Schwerpunkt der *Secunda pars* in Mus.Hs. 2129 der Österreichischen Nationalbibliothek (im Folgenden: *Wien 2129*) bildet die Erzählung von Tobias und Sara – und damit eine ausgesprochen hochzeitsaffine Thematik, die mit den im 16. Jahrhundert gerne als Hochzeitsgeschenk vermachten Cassoni¹ und Tapissereien² sogar über einschlägige Bildmedien verfügt, neben der kaum übersehbaren Druckgraphik³ sowie spezielleren Bildgelegenheiten wie jenen beiden Deckelpokalen, welche die bayerischen Landstände dem Brautpaar zum Geschenk vermacht hatten.⁴ Bemerkenswert erscheint an *Wien 2129* nicht allein die Dichte, mit der die Tobias-Geschichte in nicht weniger als 35 Einzelszenen ausgebreitet wird, sondern auch ihre konsequente Durchmischung mit Lebensweisheiten und Sinnsprüchen aus Kapitel 4 des Buches Tobit in den dekorativen Maskarons. Gemäß Massimo Troianos Beschreibung hat der von vier ausgewählten Solostimmen (»solo quattro scelte voci«) vortragene zweite Teil der Motette *Gratia sola Dei* geradezu als Höhepunkt in der Aufführung am 29. Februar 1568 zu gelten.⁵ Auch auf Ebene des Layouts der insgesamt sechs Seiten (fol. 9v–12r) signalisiert der gesteigerte Formenreichtum

- 1 Paul Schubring, *Cassoni: Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, Leipzig 1915, S. 47–49 (mit Szenenfolge eines als Vorbild für die Cassoni-Illustrationen reklamierten, durch Alessandro D’Ancona edierten Schauspiels: *Sacre rappresentazioni dei Secoli XIV, XV e XVI*, 3 Bde., Florenz 1872, Bd. 1, S. 98–128).
- 2 *Szenen aus dem Buch Tobias. Aus der Tapisseriensammlung des Kunsthistorischen Museums*, hrsg. von Wilfried Seipel, bearb. von Katja Schmitz-von Ledebur, Wien 2004.
- 3 Hanne Weskott, »Tobias«, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von Engelbert Kirschbaum, Bd. 4, Rom 1972, Sp. 320–326. Nachweise für einzelne Stichfolgen auch bei Katja Schmitz-von Ledebur, »Die Tobias-Thematik im 16. Jahrhundert«, sowie Cäcilia Bischoff, »Zur Tobias-Ikonographie in der Malerei des 15. bis 17. Jahrhunderts«, in: *Szenen* (wie *Anm. 2*), S. 97–103 bzw. S. 105–107. Der Nachweis konkreter Vorlagen für Richard von Genua bleibt künftigen Spezialforschungen vorbehalten.
- 4 Siehe hierzu den Beitrag von Harriet Rudolph, S. 65.
- 5 Die Münchner Fürstenhochzeit (siehe S. 8), S. 270f.; siehe die thematische Einführung von Björn R. Tammen, S. 17.

ein erhöhtes Maß an »Bedeutsamkeit«. Zusätzlich zu den mit Tondi alternierenden rechteckigen bzw. quadratischen Bildfeldern, den Grundbausteinen der U-förmigen Zierbordüren, enthält jede Seite zwei größere, deutlich über den Rahmen hinausragende Hauptmedaillons, die durch dekorative Rollwerk-, Voluten- oder auch Vierpass-Anlagerungen aufgewertet sind, ja im Einzelfall an Goldschmiedearbeiten denken lassen.⁶ Zudem begegnet ab fol. 11r mit den für sinnbildlich-emblematische Darstellungen genutzten Eckkartuschen⁷ ein inhaltlich wie formal neues Element. Speziell beim ersten Aufschlag ziehen die vier zuoberst platzierten Evangelistensymbole – Matthäus und Markus auf der linken (fol. 9v), Lukas und Johannes auf der rechten Seite (fol. 10r) – den Blick des Betrachters auf sich.⁸ Bedeutungssteigernd ist diese Motivbeigabe allemal, egal ob man sie nun auf die unübertroffene »Legitimität« der Ehe (vgl. Vers 7 des Epithalamiums: »Legitimo ergo nihil natura invenit«) oder aber im übertragenen Sinne auf den Stellenwert eines innerhalb der römisch-katholischen Kirche als (deutero-)kanonisch eingestuften, seitens der Reformatoren hingegen unter die Apokryphen gerechneten Buches bezieht.⁹

Im Folgenden ist zunächst eine thematische Einführung sowie eine Einordnung in das Gesamtprogramm der Wiener Prachthandschrift vorzunehmen. Im Anschluss daran sollen insbesondere ikonographische Detailvergleiche mit dem berühmten Rore-Kodex der Bayerischen Staatsbibliothek und seinem umfangreichen, auf zwei Motetten Cipriano de Rores verteilten Tobias-Zyklus angestellt werden, selbst wenn Hans Mielichs Buchmalereien wohl kaum als direktes Vorbild für Richard von Genua gedient haben dürften. Als seine originäre Leistung ist dabei der im Layout erzielte intertextuelle, teilweise sogar intermediale Verbund der einzelnen Komponenten anzusehen. Raum besteht zudem für

6 Vgl. etwa die von Hans Mielich im »Kleinodienbuch« (1552–1555) Herzog Albrechts V. und seiner Gemahlin Anna von Österreich festgehaltenen Objekte: Bayerische Staatsbibliothek München, Cod. icon. 429; Digitalisat: bavarikon.de/object/BSB-MDZ-00000BSB00006598.

7 Siehe hierzu den Beitrag von Katelijne Schiltz, S. 220–226.

8 Zu den Vorlagen hierfür siehe den Beitrag von Birgit Lodes, Anm. 56. Vgl. auch das in der Bayerischen Staatsbibliothek München, Mus.ms. C, fol. 144v/145r für Jheronimus Vinders' *Missa Stabat mater* vorgesehene Bildprogramm mit seinen prominent in den Stimminitialen platzierten vier Evangelisten, ergänzt um Darstellungen der Apostelfürsten sowie Kirchenväter in den Zierbordüren (Digitalisat: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00015144-2](http://nbn:de:bvb:12-bsb00015144-2), Scan 292 und 293). Zu weiteren ikonographischen Konkordanzen beider Chorbücher siehe die thematische Einführung von Björn R. Tammen, sowie ders., »Envisaging marriage: the artistic and intellectual microcosm of a Wittelsbach chapel singer in 1568«, in: *Imago Musicae* 31 (2020), in Vorbereitung.

9 Zur Stellung im biblischen Kanon – 1546 vom Tridentiner Konzil als kanonisch anerkannt – siehe Tobias Nicklas, »Tobit/Tobitbuch« (2005), in: *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (WiBiLex)*, hrsg. von Stefan Alkier, Michaela Bauks und Klaus Koenen, www.bibelwissenschaft.de/stichwort/12080 (Juli 2005) <13.04.2020>.

akteursseitige Einschreibungen auf Ebene der Marginalien und Drollerien. Die ungenügende Spezialkompetenz des Verfassers auf dem Gebiet der Tobias-Ikonographie wie -Exegese legen dabei, ins Positive gekehrt, ein »close reading« der entsprechenden Seiten nahe, das insofern für die in disziplinärer Hinsicht zweifelsohne bestehenden Mängel entschädigen mag.

Handlungsübersicht

Die während der babylonischen Gefangenschaft des Volkes Israel spielende Tobias-Erzählung sei zunächst anhand der konkreten Szenenfolge in *Wien 2129* zusammengefasst (siehe Tabelle 1).

- | | |
|--|----------|
| 1. Geburt des Tobias (Tob 1,9) | fol. 9v |
| 2. Erblindung des Tobit (Tob 2,10–11) | |
| 3. Tobit ruft seinen Sohn zu sich (Tob 4,1–2) | |
| 4. Tobias stellt dem Vater seinen Reisebegleiter vor (Tob 5,14) | fol. 10r |
| 5. Tobias' Kampf mit dem Fisch am Tigris (Tob 6,3–4) | |
| 6. Begrüßung der Gefährten durch Raguël (Tob 7,7) | |
| 7. Raguël umarmt Tobias unter Tränen (Tob 7,6–7) | fol. 10v |
| 8. Zubereitung der Speisen (Tob 7,9) | |
| 9. Noch vor dem Gastmahl wirbt Tobias um Saras Hand (Tob 7,10) | |
| 10. Raguël vermählt Tobias und Sara (Tob 7,15) | |
| 11. Unterfertigung des Ehevertrags (Tob 7,16) | |
| 12. Festmahl (Tob 7,17) | |
| 13. Sara wird von ihrer Mutter zum Brautgemach geführt (Tob 7,18–19) | |
| 14. Raguël führt Tobias in das Brautgemach (Tob 8,1–3) | fol. 11r |
| 15. Das Gebet von Tobias und Sara (Tob 8,4) | |
| 16. Tobias übergibt dem Engel den Schuldschein (Tob 9,1+3) | |
| 17. Tobias' Mutter hält Ausschau nach ihrem Sohn (Tob 10,3) | |
| 18. Tobias wünscht zu seinen Eltern aufzubrechen (Tob 10,8) | |
| 19. Raguël entlässt Tobias und Sara mitsamt Mitgift (Tob 10,10) | |
| 20. Tobias und der Engel gehen voraus, um Tobit zu heilen (Tob 11,1–3) | |
| 21. Hanna erblickt den heimkehrenden Sohn von Ferne (Tob 11,5–6) | fol. 11v |
| 22. Hanna eilt zu Tobit, um ihm von der Heimkehr des Sohnes zu berichten | |

(Tob 11,6)

23. Auf einen Knaben gestützt, tritt der blinde Tobit vor sein Haus
(Tob 11,10)

24. Beide Eltern umarmen den zurückgekehrten Sohn (Tob 11,11–12)

25. Die Heilung des alten Tobit (Tob 11,13–15)

26. Lobpreisung Gottes durch Tobit (Tob 11,16)

27. Ankunft Saras mit dem übrigen Zug (Tob 11,18)

28. Zahlreiche Verwandte gratulieren Tobit (Tob 11,20) fol. 12r

29. Tobit erinnert seinen Sohn an die Entlohnung des Gefährten
(Tob 12,1–2)

30. Raphael weist die Gaben zurück und gibt sich als Engel Gottes zu erkennen (Tob 12,16)

31. Tobit und Tobias werfen sich zu Boden und lobpreisen Gott (Tob 12,21)

32. Der Lobgesang des Tobit (Tob 13,1–2)

33. Auf dem Totenbett ruft Tobit seine Verwandten zu sich und prophezeit die Zerstörung Ninives (Tob 14,5–6)

34. Tobits Begräbnis vor den Toren Ninives (Tob 14,1+3)

35. Tobias verlässt Ninive mit den Seinen (Tob 14,14–15)

Tabelle 1: Übersicht über die Illustrationen zum Buch Tobit in *Wien 2129*

Der gottesfürchtige Tobit (Tobias Senior) aus dem Stamme Naftali, der zu Zeiten König Salmanassars verschleppt worden war, jedoch als Einkäufer am babylonischen Hofe zu Wohlstand gelangte, übt sich in den Werken der Barmherzigkeit. Zum wiederholten Male bricht er das durch den Sohn des Königs, Sanherib, ausgesprochene Bestattungsverbot. Erschöpft von einer dieser »illegitimen« Totenbestattungen legt er sich zu einem Schläfchen nieder; dabei tropft Vogelkot in sein Auge und er erblindet (2). Von seiner Frau Hanna ob dieses Ungemachs verhöhnt, richtet er schicksalsergeben sein Gebet zu Gott und wünscht zu sterben. Zuvor ruft er seinen einzigen Sohn Tobias zu sich – dessen Geburt ist zu Beginn dargestellt (1) – und beauftragt ihn damit, zehn in der Stadt Rages bei seinem entfernten Verwandten Gabaël hinterlegte Silbertalente auszulösen (3).

Zur selben Zeit wird in der Ortschaft Rages die einzige Tochter Raguëls, Sara, von einem Dämon heimgesucht, der die ihr nacheinander angetrauten sieben Ehemänner im Brautbett tötet. Die Magd ihres Vaters verspottet sie

daraufhin. Zu Tode betrübt, betet auch Sara zu Gott. (Die märchenhaft-grauenvolle Episode ist in *Wien 2129* nicht wiedergegeben, wohl aber wird Saras Gebet, das »Benedicens dominum«, in einer Folge von Spruchbändern am oberen Seitenrand zitiert.) Der Engel Raphael erhört beide Gebete. Um helfen zu können, nimmt er Menschengestalt an und dient dem Tobias fortan als Weggefährte auf der Reise nach Rages. Zuvor stellt jener ihn noch seinem Vater vor und erbittet den Segen (4).

Einem am Ufer des Tigris erlegten großen Fisch, der Tobias angefallen hatte (5), werden auf Anraten des Engels die Innereien entnommen. Beide Gefährten gelangen zum Hause Raguëls (6). Die Verwandten erkennen einander und umarmen sich unter Tränen (7). Von Raguël bewirtet (8), hält Tobias um Saras Hand an (9). Der Bitte wird entsprochen und Raguël vermählt seine einzige Tochter mit Tobias (10). Eine Heiratsurkunde wird eigens unterfertigt (11). Im Anschluss an das Festmahl (12) wird Sara von ihrer Mutter in das Brautgemach geleitet (13), alsdann Tobias von seinem Schwiegervater an die Schwelle desselben (14). (Wiederum nicht eigens dargestellt ist der durch Verbrennen von Leber und Herz des Fisches vollzogene Exorzismus, dank dessen Tobias zur großen Freude der Brauteltern die Hochzeitsnacht übersteht.) Tobias und Sara üben sich zunächst in Keuschheit und beten drei Nächte hindurch zu Gott (15). Noch vor dem Festbankett beauftragt Tobias seinen Gefährten damit, den Schuldschein des Vaters bei Gabaël einzulösen (16).

Um seine besorgten Eltern (17) nicht länger im Ungewissen zu lassen, wünscht Tobias aufzubrechen (18). Mitsamt reicher Aussteuer entlässt Raguël das Brautpaar aus seinem Haus (19). Raphael erinnert Tobias an die Erblindung des Vaters und stellt dessen Heilung in Aussicht, weshalb beide vorausseilen (20). Schon von weitem erspäht Hanna den bereits Totgeglaubten (21) und berichtet ihrem Mann hiervon (22). Daraufhin eilt der blinde Tobit dem Heimkehrer entgegen (23) und beide Eltern schließen den Sohn in ihre Arme (24). Durch Auflegen der Fischgalle erlangt Tobit sein Augenlicht wieder (25) und lobpreist Gott (26). Sieben Tage vergehen, bis auch Sara mit dem übrigen Tross das Haus ihrer Schwiegereltern erreicht (27). Zahlreiche Verwandte gratulieren Tobit (28). Als dieser den Gefährten angemessen entlohnen möchte (29), gibt sich Raphael als Engel Gottes zu erkennen (30). Wie vom Schlag getroffen, werfen sich Vater und Sohn zu Boden (31), verharren dort drei Stunden lang und lobpreisen den Herrn (32). Mit der Prophezeiung des bevorstehenden Untergangs von Ninive (33), Tod und Begräbnis des Tobit (34) sowie Tobias' Auszug mitsamt Familie (35) schließt die Erzählung.

Zur Stellung der Tobias-Erzählung im Gesamtprogramm

Ungeachtet der schrecklichen Ausgangslage – hier der durch Vogelkot erblindete, von seiner Frau verhöhnte Tobit, dort die vom Dämon heimgesuchte und ihrerseits verspottete Sara – gelangt die Geschichte dank der Empathie des Engels zu einem umfassenden »Happy end«. Mit Brautwerbung und Ehevertrag, der Hochzeitsnacht als Schwellenritual, Festmahl und Aussteuer, weiteren finanziellen Absicherungen usw. liest sich das Buch Tobit geradezu wie ein Kompendium in Sachen Hochzeit.¹⁰ Dabei ist in Hinblick auf den Concetto eine Scharnierfunktion gleich in mehrfacher Hinsicht zu erkennen. Das »Institut« der Ehe, das gleich zu Beginn von *Wien 2129* unter Rückgriff auf die einschlägige, wiewohl auf dem Index stehende *Christiani matrimonii institutio* des Erasmus von Rotterdam thematisiert worden war¹¹ – aufgefächert in eine heidnische und eine christliche Spielart, zugleich pompös überhöht durch typologische Gegenüberstellung der paganen Götterwelt mit der christlichen Dreifaltigkeit (fol. 1v) –, wird durch Tobias und Sara exemplifiziert und zugleich konkretisiert.¹² Einen Rückverweis auf den Genesis-Zyklus der Prima pars bildet die erneute Wiedergabe von Adam und Eva just im ersten Aufschlag der Secunda pars (fol. 10r, unten links); die Vertreibung aus dem Paradies war zuvor bereits als zweite Station der »Humanae vitae vera descriptio« dargestellt worden (fol. 2r, rechts), gerät hier freilich mit dem Sündenfall sowie der korrespondierenden Darstellung zweier gottesfürchtiger Männer (fol. 10r, unten rechts) in ein Spannungsfeld von Segenszusage bei Gehorsam bzw. Strafandrohung und Fluch bei Ungehorsam,¹³

10 Geoffrey David Miller, *Marriage in the Book of Tobit*, Berlin 2011 (Deuterocanonical and cognate literature studies, 10).

11 Siehe die thematische Einführung von B. Tammen sowie die konkreten Stellennachweise im Appendix.

12 Erasmus misst der Tobias-Erzählung einen besonderen Stellenwert unter den »exempla patriarcharum« bei und resümiert folgendermaßen: »Vis audire quam fuerit felix hoc coniugium? Duas luctuosas domos vertit in gaudium, et abacto malo genio, liberata sponsa, illuminato Thobia patre, piis gratulationibus resonant omnia.« Erasmus von Rotterdam, *Institutio matrimonii christiani*, hrsg. von A. G. Weiler, in: *Opera Omnia Desiderii Erasmi Roterodami* V/6, Amsterdam 2008, S. 146 (»Willst Du hören, wie glücklich diese Ehe war? Die Trauer zweier Familien verkehrte sich in Freude. Nach Bannung des Dämons konnte die Braut befreit werden. Tobias' Vater erlangte sein Augenlicht zurück. Und so erklang alles voll frommer Glückseligkeit«). Demnach könnte auch dieser Teil des Bildprogramms eine konzeptionelle Grundlage bei Erasmus finden.

13 Die Begleitinschriften lauten: »Quia audisti vocem uxoris tuae etc. Maledicta terra in opere tuo« (Gen 3,17) bzw. »Custodientibus Dei mandata promittuntur bona: et transgredientibus mala« (frei nach Lev 26,3+14). Vgl. bereits fol. 5v: »custodierit praecepta et mandata mea, et ceremonias legesque, servaverit« (Gen 26,4–5). – Hinzugedacht werden müssen die biblischen Stammeltern noch beim gemeinsamen Gebet von Tobias und Sara nach Vertreibung des Dämons (fol. 11r, Hauptmedaillon links), selbst wenn Tob 8,8 bei dieser Szene nicht eigens zitiert wird.

das so letztlich auch für die in den begleitenden Maskarons reichlich zitierten Ermahnungen Tobits an seinen Sohn gilt (siehe S. 200f., Tabelle 2).

Verbindungslinien ergeben sich aber auch in Richtung auf die Tertia pars mit ihren Bildern tugendhafter Weiblichkeit: So treten in den Eckkartuschen gegen Ende der Secunda pars sukzessive »Iustitia«, »Pax«, »Prudentia« und »Veritas« (fol. 11v) sowie »Fortitudo«, »Spes«, »Fides« und »Patientia« (fol. 12r) auf den Plan.¹⁴ Mit »Fortitudo« (fol. 12r, oben links) wird geradezu die Schlüsseltugend der Judith antizipiert, deren Enthauptung des Holofernes auf der allerletzten Seite (fol. 15r) einen kraftvollen Schlusspunkt setzt. Diese Darstellung wiederum wird nicht allein von der Devise des Erbprinzen Wilhelm (»Vim Virtus Vincit«) begleitet, sondern zusätzlich expliziert als »Lob der tüchtigen Frau« mit Zitaten aus dem Buch der Sprüche (Kapitel 31) in den vier Eckmedaillons sowie der programmatischen Banderole »Fortitudo et decor indumentum eius« (Spr 31,25), welche die isolierten Epithalamiumsverse der Tertia pars in der Kopfzeile fortführt.¹⁵ Im Falle der letztgenannten Tugend der »Patientia« gelingt mit dem auf fol. 12r (unten rechts) wie in einem Pranger fixierten Mann, auf den vogelartige Kreaturen mit ihren Schnäbeln einpicken, eine Art Erinnerungsmotiv an Tobits Ungemach zu Beginn der Erzählung. Eine Sonderstellung nehmen die vier Sinnbilder von Leben und Tod in den Eckkartuschen auf fol. 11r ein, die dem nachfolgenden Tugendzyklus vorgeschaltet sind: Einerseits kommentiert dieses Memento mori Tobias' Sieg über den Dämon – eigentlich hatte man ja fest mit seinem Tod gerechnet –, andererseits greift es als basale Weltsicht dem »cursus mundi« (fol. 12v/13r) vor.¹⁶

Ob freilich die konkrete Disposition einem klaren, im Voraus getroffenen Plan folgt, ist schwer zu sagen, ganz zu schweigen von der Frage nach einem privilegierten *ordo legendi* für den Betrachter. Manches mag hier Work-in-progress gewesen sein, teils mit inhaltlichen Volltreffern, teils aber auch weniger Geglücktem; einfach war jedenfalls die Aufgabe für den Zeichner keineswegs.

14 Hierzu siehe den Beitrag von K. Schiltz. – Bezüglich der Illustrationen zu *Benedictum est nomen tuum* in Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. B(1 (siehe S. 8), S. 158, hebt Samuel Qicchelberg in seinem 1564 abgeschlossenen Kommentarband den Aspekt der Tugendhaftigkeit hervor: »In coronide et marginibus: Iustitia, Fortitudo, Charitas, Prudentia, circumapparent Tobiae et Sarae virtutes expressae commendantes« (Mus.ms. B(2, siehe S. 8, fol. 55v). Zusätzlich verkörpert Sara die Tugenden der »patientia« und »castitas«.

15 Siehe hierzu den Beitrag von Dagmar Eichberger, S. 152f.

16 Siehe wiederum den Beitrag von K. Schiltz, S. 224–226.

Vorlagensuche

Mit nicht weniger als 35 Einzelszenen ist der Umfang der Illustrationen zum Buch Tobit außerordentlich. Im Lichte eines von Richard von Genua virtuos, letztlich aber wohl zeitüblich gehandhabten »Copy & Paste«¹⁷ kann meine frühere Einschätzung, dieser Zyklus sei »wohl nur auf dem Wege aktiver Neubildung (anstelle passiver Vorlagenrezeption)« geschaffen worden,¹⁸ getrost ad acta gelegt werden. Die Frage nach konkreten Vorbildern läuft freilich auf die geradezu sprichwörtliche Suche nach der Nadel im Heuhaufen hinaus. Der Figurenband Jost Ammans und Hans Bocksbergers von 1565 – zuvor insbesondere für die großformatigen Einzelbilder zur Genesis ausgeschlachtet – sieht für das Buch Tobit eine einzige Illustration vor, aus der Richard lediglich die Szenen des Fischfangs am Tigris (5) sowie der Heilung des Vaters (25) gewinnt.¹⁹

Die ansonsten für die alttestamentarische Ikonographie so dankbare Druckgraphik wartet für das Buch Tobit mit kaum mehr als einer Handvoll an Einzelmotiven auf.²⁰ Auch die Tapisserien als ausgesprochen hochzeitsaffines Bildmedium – entsprechende Tobiaszyklen wurden in Kreisen des europäischen Hochadels gerne zu Hochzeiten verschenkt (siehe oben) – sind letztlich in eine produktive Beziehung zu Vorlagen zu setzen, die sie verwerten und weiterführen, um gegebenenfalls selbst wiederum ein graphisches Nachleben zu finden. Eine große Unbekannte bleibt in diesem Zusammenhang die heute verschollene herzogliche Graphiksammlung²¹ – Teil der exorbitanten Kunstbestrebungen Albrechts V.²² Und doch wird man darin wohl kaum mehr vorgefunden haben als was heute über graphische Kabinette in aller Welt verstreut ist: Schlüsselmomente im Handlungsablauf, keinesfalls jedoch diese Fülle an Nebenmotiven, wie sie *Wien 2129* regelrecht zelebriert.

Bleibt also die Graphiksammlung notgedrungen ein Phantom, sei der Blick im Folgenden in eine ganz andere Richtung gelenkt: auf die Kunstkammer des

17 Siehe den Beitrag von Andrea Gott dang, die insbesondere die Bedeutung des unten in *Anm. 19* zitierten Figurenbandes unterstreicht. Möglicherweise gilt diese Einschätzung sogar für sämtliche Einzelszenen und Dekorationsformen.

18 B. Tammen, Zur Wiener Prachthandschrift (siehe *S. 11*), *S. 13*.

19 J. Amman und H. Bocksberger, *Neuwe biblische Figuren* (siehe *S. 8*), Bg. M[1]r (fol. 84v), im Digitalisat Scan 174. Im Falle der Susannenerzählung extrahiert er aus einer einzigen Vorlage sogar drei Einzelszenen: ebda., Bg. M 3r (fol. 88r), im Digitalisat Scan 181. Siehe hierzu auch den Beitrag von Bernhard Schmid, *S. 170* (mit Abbildung 4).

20 Auf Einzelnachweise muss im gegebenen Rahmen verzichtet werden. Eine leicht zugängliche Auswahl an Vergleichsdarstellungen aus dem 16. Jahrhundert bietet www.graphikportal.org.

21 P. Diemer, *Verloren* (siehe *S. 10*).

22 Vgl. Reinhold Baumstark, »zu sondern ehrn«. Von Würde und Rang der Kunstpflege am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern«, in: *Andacht – Repräsentation – Gelehrsamkeit* (siehe *S. 9*), *S. 43–72*.

Wittelsbacher Herzogs mit ihrem knapp ein Jahrzehnt vor der Münchner »Jahrhunderthochzeit« vollendeten Rore-Kodex, selbst wenn diese Zimelie wohl schon im 16. Jahrhundert nur einem äußerst eingeschränkten Betrachterkreis zugänglich gewesen sein dürfte.²³ Die bloße Existenz eines Tobias-Zyklus in diesem Chorbuch besagt für sich genommen wenig; sie belegt allenfalls, dass die Thematik zu dieser Zeit auch am Münchner Hof wichtig genommen wurde – aber wo wäre das nicht der Fall gewesen? Mielichs farbenprächtige Miniaturen mögen daher vor allem als eine Kontrastfolie dienen, die Besonderheiten und Akzentsetzungen, wie sie Richard von Genua in seinen Zeichnungen vornimmt, umso deutlicher zutage treten lässt.

Anders als im Falle des von Mielich illustrierten Kodex mit Orlando di Lassos *Bußpsalmen*²⁴ ist der Rore-Kodex nicht durchgehend, Seite für Seite, bebildert; Illustrationen werden vielmehr nur für die jeweiligen Eröffnungsseiten der Motetten (bzw. bei mehrteiligen Werken von deren unterschiedlichen Partes) geboten. Relevant in unserem Zusammenhang sind die beiden auf den Gebeten Saras bzw. Tobits fußenden Motetten *Benedictum est nomen tuum* und *Iustus es domine*, von denen erstere in zwei Großabschnitten komponiert ist.²⁵ Interessanterweise begreift Samuel Quicchelberg selbige als einen dreiteiligen Zyklus zum Buch Tobit, wie sein im Jahr 1565 abgeschlossener Kommentar erkennen lässt, der die Stationen mit »prima pars precatiois quam Sara ad Deum effudit«, »Secunda pars precatiois Sarae« bzw. »Haec ad tertiam partem adduntur ex Tobia. Est autem haec ipsa praecatio ipsius Tobiae senioris« überschreibt.²⁶

Die Unterschiede in der Aufbereitung des Tobias-Stoffes zwischen Mus.ms. B und *Wien 2129* sind enorm. Für die unglückliche Sara, die Mielich im ersten der drei genannten Teilzyklen in einer grandiosen Mischung aus Erotik und Grauen vorführt (siehe Abbildung 1a), hat Richard keine Verwendung – weder für die

23 Dieter Gutknecht, »Musik als Sammlungsgegenstand. Die Kunstkammer Albrechts V. (1528–1579) in München«, in: *Wiener Musikgeschichte. Annäherungen – Analysen – Ausblicke. Festschrift für Hartmut Krones*, hrsg. von Julia Bungardt u. a., Wien 2009, S. 43–65.

24 Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. A (siehe S. 7).

25 Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. B(1 (siehe S. 8), S. 157f. (Prima pars: *Benedictum est nomen tuum*), S. 163f. (Secunda pars: *Ad te domine faciem meam converto*) sowie S. 171f. (*Iustus es domine*). Nicht unerwähnt bleibe in diesem Zusammenhang, dass die lediglich vierstimmige, für Altus, Tenor 1 und 2 sowie Bassus geschriebene Secunda pars von *Gratia sola Dei* satztechnisch in einem gewissen Naheverhältnis zu Rores Voci pari-Motetten für tiefe Stimmen gleicher Lage steht, zu denen auch *Benedictum est nomen tuum* sowie *Iustus es domine* zählen. Hierauf machte mich freundlicherweise Katelijne Schiltz aufmerksam.

26 Vgl. Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. B(2 (siehe S. 8), fol. 54v, 56r bzw. 58v.



Abbildungen 1a/b: Illustrationen zu Cipriano de Rores Motette *Benedictum est nomen tuum* in Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. B(1. (a) Sara und der Dämon, S. 157 (Ausschnitt); (b) Hochzeitsmahl von Tobias und Sara, S. 158 (Ausschnitt); urn:nbn:de:bvb:12-bsb00103729-4, CC BY-NC-SA 4.0

nackte, wie eine Tizianische Venus auf dem Brautbett posierende Schönheit²⁷ noch für den männermordenden Dämon As(h)modäus, der gerade die »Nummer 7« aus dem Bett zerrt, die weil sich die bereits zuvor ermordeten Ehemänner im Vordergrund der Anschlusszene regelrecht zu einem Fleischberg auftürmen. Stattdessen setzt er auf einen symbolischen Stellvertreter, wenn

²⁷ Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. B(1 (siehe S. 8), S. 157. Vgl. *Titian's »Venus of Urbino«*, hrsg. von Rona Goffen, Cambridge 1997. Die Frage einer persönlichen Beziehung Mielichs zu Tizian beleuchtet Charles Hope, »Hans Mielich at Titian's studio«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 60 (1997), S. 260f.

lediglich Saras Lobpreis Gottes, das schier unerschütterliche »Benedictum est nomen tuum«, in einer ätherisch anmutenden Banderole über den Doppelseiten fol. 9v/10r und fol. 10v/11r schwebt. Auch passt es zu diesem Verzicht auf das Grauensvolle, wenn der Exorzismus, der in den druckgraphischen Zyklen einen Fixpunkt bildet – Ausräuchern des Brautgemachs mit Leber und Herz des zuvor am Tigris erlegten Fisches²⁸ –, noch nicht einmal angedeutet wird und sich auch der Begleittext im Rekurs auf den nicht näher konkretisierten »Ratschlag des Engels« ausgesprochen wortkarg gibt.²⁹

Wie die meisten Künstler seiner Zeit fasziniert Mielich das Märchenhafte der Tobias-Erzählung, die abenteuerliche Reise, der das Erlebnis mit dem Fisch geradezu das i-Tüpfelchen aufsetzt. Hierzu trägt in den Begleitillustrationen zur *Secunda pars* von Rores Motette (*Ad te domine faciem*) nicht allein ein Setting mit tiefgrünem Wald und entwurzelttem Bildstock bei, sondern zusätzlich eine Gruppe libidinöser Satyrn als Ausdruck sittlicher »Wildnis« – unter Einschluss eines Notenschreibers, dessen konzentrierte Arbeit ein weiterer Satyr mit Weinglas stört.³⁰ Für eine pittoreske Wald-, Gebirgs- oder auch Ruinenlandschaft scheint sich Richard nicht zu erwärmen; auf die Präsentation des Reisegefährten gegenüber dem Vater (4) folgt sogleich der Fischfang (5).

Was nun die Behandlung des nicht weniger als vierzehn Tage währenden Freudenfestes im Anschluss an die Vertreibung des Dämons und die glücklich vollzogene Hochzeitsnacht anbelangt, so schwelgt Mielich im Bas-de-page derselben Seite regelrecht in der Wiedergabe eines üppigen Festbanketts bei Ankunft Gabaëls (siehe Abbildung 1b).³¹ Demgegenüber verzichtet Richard in seiner Narration auf fol. 10v just auf diese Szene, was wohl auch daran liegen könnte, dass er zuvor bereits die Bewirtung bei Ankunft des Verwandten (9) und ein Festmahl im Anschluss an die Unterzeichnung des Ehevertrags (12) dar-

28 Verwiesen sei auf entsprechende Kupferstiche www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-10.978 <13.04.2020> von Georg Pencz (1543) sowie www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-1980-73 <13.04.2020> von Maerten van Heemskerck (1556). – Mielich bietet in zwei Randmedaillons von Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. B(1 (siehe S. 8), S. 163, sowohl die Räucherszene als auch den Kampf des Engels mit dem solcherart geschwächten Dämon.

29 Vgl. fol. 11r, oben links: »ipse consilio angelico a demone liberatur. Demonum ab Angelo in deserto relegatur« (Tob 8,1–3).

30 Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. B(1 (siehe S. 8), S. 163. Zu diesen und anderen Bildmotiven siehe erstmals A. Gott dang, Hans Mielichs »singende« Miniaturen (siehe S. 10); zu Quicchelbergs Kommentar siehe dort Anm. 43.

31 Auch in der achttteiligen, in den 1540er-Jahren entstandenen Tapisserienserie des Kunsthistorischen Museums Wien (siehe Anm. 2), von deren Editio princeps angenommen wird, sie sei zur Vermählung Kaiser Karls V. mit Isabella von Portugal (1526) angefertigt worden, ist diese Tafelszene besonders aufwändig gestaltet, siehe khm.at/de/object/c4005da4a9.



Abbildungen 2a-c: Einzelmotive zur Tobias-Erzählung in der Prachthandschrift von Orlando di Lasso, *Gratia sola Dei* (1568). Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs. 2129 (= *Wien 2129*), fol. 10v (Details).

(a) Vorbereitungen zum Gastmahl;
(b) Unterzeichnung des Ehevertrags;
(c) Festmahl;

<http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>,
© Bildarchiv/ÖNB

gestellt hatte, was jedes weitere derartige Motiv als redundant hätte erscheinen lassen. Immerhin gewährt er Einblick in ein überschaubares Kücheninterieur (8; siehe Abbildung 2a). Hieran schließt sich die Aufnahme der Gäste Raguëls, Tobias' und Raphaels, an (9), die als eines von zwei Hauptmedaillons neben der Vermählungsszene (10) sogar im größeren Format aufbereitet wird: Soeben trägt eine Magd eine Platte mit Speisen auf, doch Tobias bleibt stehen, in seiner Linken noch den Wanderstock, die rechte Hand gestikulierend erhoben, als wollte er seiner dringenden Bitte nach Bestätigung des Ehewunsches Nachdruck verleihen – ansonsten würde er weder essen noch trinken.³² In einem ohnehin architekturelastigen Bildfeld mutet diese Szene ebenso bescheiden an wie die hinter Arkadenbögen geradezu versteckte Tafel, an die man sich nach Unterzeichnung der Heiratsurkunde begibt (11 und 12; siehe Abbildungen 2b/c).

32 Die Bildinschrift hierzu lautet (fol. 10v): »Hic ego hodie non manducabo neque bibam, nisi prius petitionem meam confirmes. Et promittes mihi dare Saram filiam tuam« (Tob 7,10). Mit dieser Drohung, ansonsten weder essen noch trinken zu wollen, ergibt sich übrigens eine analoge Situation zur Werbung von Abrahams Knecht um Rebekka als Isaaks Frau (fol. 4r, Bas-de-page).

Wie kann es sein, so muss man sich fragen, dass Richard von Genua die Möglichkeit eines Brückenschlags zu den schier gargantuesken, von Troiano so hinreißend beschriebenen Schlemmereien des Hochzeitsmahles im Rahmen der Münchner Jahrhunderthochzeit ungenutzt lässt – ein Moment, das sich, stärker als alles andere, dem kollektiven Gedächtnis eingeschrieben haben dürfte? Dieser Verzicht (wenn man von einem solchen sprechen will) ist nicht zuletzt aus folgendem Grund höchst erstaunlich: Just über der Vermählung von Tobias und Sara (10) ermöglichen die Randfiguren zweier um ein Chorbuch gescharter Sänger als autoreferenzielles »Bild im Bild« geradezu eine Parallelisierung zwischen der biblischen Historie und dem Hic-et-nunc des Hochzeitsgeschehens (siehe S. 207, Abbildung 5a). Bei einigen weiteren Marginalien, speziell über den Hauptmedaillons, möchte man regelrecht an Anspielungen auf die im informellen Teil der Festlichkeiten gebotenen *Commedia all'improvviso*-Aufführungen denken.³³

Zu der von Richard geübten Zurückhaltung passt es, dass er sich selbst bei der über das gesamte Chorbuch verstreuten »verwirrende[n] Fülle akkurat dargestellter biblischer Bettszenen«³⁴ ausgesprochen leidenschaftslos, bisweilen geradezu prüde verhält – zumal bei der Wiedergabe erotischer Momente³⁵ –, als wären die Dinge durch einen Filter gelaufen und als verwerfliche Ausschweifung entweder zur Gänze ausgeblendet oder aber auf ein katechetisch zuträgliches Maß hin moderiert worden. Dem entsprechen wohl auch Selbstverständnis und Selbstverortung: Eine seiner insgesamt vier Künstlersignaturen (»RG«) platziert Richard symbolträchtig in einem Medaillon, welches Einblick in die Ausschweifungen der »Gottessöhne« mit den »Menschentöchtern« (Gen 6,1–2) kurz vor der Sintflut gibt.³⁶

Ganz eigene inhaltliche Akzente setzt unser Zeichner mit der von Tobias vorgebrachten Bitte um Bestätigung des Eheversprechens (9) (»nisi prius petitionem meam confirmes«), die in der umlaufenden Inschrift sogar mit Epithalamiumsvers 9, die »heilige Kraft der Freundschaft« beschwörend (»Vis sacra amicitiae, rata confirmatio amoris«), intertextuell angereichert wird (»confirmes« – »con-

33 Siehe hierzu den Beitrag von B. Lodes (mit Quellennachweisen und Detailabbildungen).

34 So Horst Leuchtman, *Orlando di Lasso*, Bd. 1: *Sein Leben: Versuch einer Bestandsaufnahme der biographischen Einzelheiten*, Wiesbaden 1976, S. 130.

35 Vgl. etwa Joseph und Potiphars Frau (fol. 8v, links, zweite Szene von oben) oder das Beilager von Judith und Holofernes vor dessen Enthauptung (fol. 15r, rechts, zweite Szene von oben).

36 Die Darstellung befindet sich auf fol. 2v (links, zweite Szene von oben), übrigens in wörtlicher Kopie einer rezenten Pygmaliondarstellung von Virgil Solis, dessen Monogramm (»VS«) Richard nur gegen sein eigenes austauschen musste; hierzu A. Gott dang, S. 136 (mit Abbildungen 8a/b).

firmatio«). Erst recht aufschlussreich ist das Insistieren auf einem Ehevertrag (11, siehe Abbildung 2b). Diese Szene findet man ebenso wenig bei Mielich wie die Übergabe eines als »Chirograph« bezeichneten Schuldscheins an den Gefährten (16), der die Aussteuer des Brautpaares mehren wird. In Hinblick auf die Vermählung zwischen dem Wittelsbacher Erbprinzen Wilhelm und Renata von Lothringen dürften derartige Szenen eine besondere Rolle gespielt haben bzw. sie wirken wie die nachträgliche Bestätigung einer unter den gegebenen Voraussetzungen für das Haus Wittelsbach dann doch »guten Partie«.³⁷

Viel Platz wird der Rückkehr des Sohnes zu seinen Eltern eingeräumt. Beschränkt sich Mielich auf die arg gedrängte Wiedergabe der auf einen Balkon tretenden, Tobias mitsamt vorauseilendem Hund schon von weitem erspähenden Mutter,³⁸ so bringt Richard neben dieser Episode (21) zusätzlich noch eine Momentaufnahme der schier untröstlichen Mutter (17), deren Schmerz um den bereits tot geglaubten Sohn in einer durch die Weite, ja Einsamkeit der Landschaft einfühlsam beobachteten Weise zum Ausdruck gebracht wird (siehe Abbildung 3a). Dieser Eindruck resultiert freilich aus geschickter Vorlagenmanipulation: In der als Vorbild dienenden Ovid-Illustration von Virgil Solis gelangt die durstige Ceres auf der Suche nach ihrer Tochter Proserpina zu einem Bauernhaus und erbittet einen Schluck Wasser (siehe Abbildung 3b). Um diese Darstellung für seine Zwecke zu adaptieren, eliminiert Richard schlichtweg die Göttin und belässt es bei der vor das Haus tretenden Bäuerin – eine erstaunliche, aber durchaus kontextaffine Metamorphose. Auch bei der so gewonnenen Tobias-Illustration kommt es zu einer Verschränkung mit dem Epithalamium, dessen Vers 10 (»Solus amans, quod amare juvat, foeliciter ardet«) eine andere Form der Liebe evoziert und zugleich sublimiert: nicht die in der Tobias-Erzählung ohnehin auf exemplarische Weise gezügelte, dem Gebet nachgeordnete Fleischeslust der Brautleute (Tob 8,4), sondern die Liebe der Eltern gegenüber ihrem Kind. (Zu weiteren Formen von Intertextualität in *Wien 2129* siehe Abschnitt 4.)

Ein Zwischenfazit: Der Rore-Kodex, dessen Zugänglichkeit selbst für einen Sänger der Münchner Hofkapelle mit einem gehörigen Fragezeichen versehen werden muss (da Kunstkammerstück und nicht Gebrauchshandschrift), dürfte Richard keineswegs als direkte Vorlage gedient haben³⁹ – allenfalls als ein Stimu-

37 Zu den Einzelheiten siehe den Beitrag von H. Rudolph.

38 Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. B(1 (siehe S. 8), S. 164, links vor der Tenorstimminitialie.

39 Das gilt im übrigen auch für das Verhältnis zwischen den Begleittexten respektive Bildinschriften in *Wien 2129* und den Bibelzitate sowie sonstigen Erläuterungen Quicquelbergs in Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. B(2 (siehe S. 8). Stichprobenartige Vergleiche (z. B.



Abbildungen 3a/b: Einzelmotiv zur Tobias-Erzählung und zeitgenössische Vorlage. (a) Tobias' Mutter hält Ausschau nach ihrem Sohn. *Wien 2129*, fol. 11r (Ausschnitt); <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB. – (b) Ceres sucht ihre Tochter. Johannes Spreng und Virgil Solis, *Metamorphoses Ovidii, Argvmentis ... soluta oratione, Enarrationibus ... & Allegorijs ... accuratissimè expositae*, Frankfurt am Main: Rab, Feyerabend & Han (Erben) 1563, Bg. I [1]r (fol. 65r). Bayerische Staatsbibliothek München, Res/A.lat.a. 1172; urn:nbn:de:bvb:12-bsb00027994-7, CC BY-NC-SA 4.0

lus, die für Albrecht V. offenbar wichtige Tobias-Thematik aufzugreifen,⁴⁰ zumal selbige sich für die Illustrationen einer Hochzeitsmotette wie *Gratia sola Dei* regelrecht angeboten haben dürfte.

Formen der intertextuellen Verschränkung

Bemerkenswert an der *Secunda pars* ist nicht allein die detailreiche Auffächerung der Tobias-Erzählung, sondern obendrein die Art und Weise, wie es Richard von Genua gelingt, die Bilder- bzw. Inschriftenfolge auf wenigstens drei Ebenen intertextuell anzureichern: durch konsequentes Alternieren narrativer Einzelszenen und kontemplativer Maskarons (mit ihren speziell aus Kapitel 4 des Buches *Tobit* zitierten Ermahnungen); durch Verschränkung einzelner Bildinschriften mit den auf die *Secunda pars* entfallenden Epithalamiumsversen; und

Erblickung des *Tobit*) lassen erkennen, dass sich Richard eigenständig bzw. auf anderem Wege mit dem Bibeltext auseinandergesetzt haben muss.

⁴⁰ Eine weitere inhaltliche Konkordanz ergibt sich mit Jakobs Betrug an seinem Bruder Esau in der Rore-Motette *Ecce odor filii mei* (Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. B(1, siehe S. 8, S. 233f.); zum gleichen Stoff bietet *Wien 2129* eine ausführliche Szenenfolge in den Genesis-Illustrationen der *Prima pars* (insbes. fol. 5v, mit thematisch zugehöriger Hauptminiatur).

schließlich durch Integration zusätzlicher, verschiedenen Teilkapiteln entnommener Inschriftenbanderolen. Im Folgenden sei dieser als »NotenBildText«⁴¹ beschreibbare Medienverbund näher beleuchtet.

Das Buch Tobit ist vor allem eines: biblische Weisheitsliteratur,⁴² gemeinsam mit den Büchern der Sprichwörter (Proverbia), Prediger (Ecclesiastes/Kohelet), Weisheit (Sapientia) und Jesus Sirach (Ecclesiasticus). Wohl diesem Umstand ist es geschuldet, dass die Zierbordüren der *Secunda pars* mit Sprüchen und Lebensweisheiten regelrecht durchtränkt sind. Während in der *Prima pars* jeweils ein Medaillon mit behelrendem Zitat aus einem der genannten biblischen Weisheitsbücher zentral am unteren Seitenrand vorgesehen ist,⁴³ sind es hier geradeweis sechs je Seite: zunächst frontal dargestellte Frauen- und Löwenköpfe, zumeist aber jene fratzenhaften, an Satyrn gemahnende Masken, nach denen die so typisch manieristische Formgelegenheit des Maskaron benannt ist. Eine kontinuierliche Narration wird dadurch verunmöglicht: Kaum hat man eine Szene erfasst und will sich zur nächsten bewegen, legt sich ein Maskaron dazwischen und lädt zur Kontemplation seiner umlaufenden Inschrift ein. Dabei klaffen Historie und Moralisierung zwangsläufig auseinander, und je weiter sich die Erzählung fortentwickelt, desto stärker. Nur ganz zu Beginn (fol. 9v), wenn Tobit seinen Sohn zu sich ruft, sind beide Ebenen noch deckungsgleich, denn was dem Tobias gleichsam als erbauliche Wegzehrung mitgegeben wird, bevor selbiger die Reise gemeinsam mit seinem Gefährten antritt, sind genau diese Ermahnungen aus Kapitel 4. Eine tabellarische Bestandsaufnahme sei exemplarisch für die erste Doppelseite (fol. 9v/10r) vorgenommen (siehe S. 200f., Tabelle 2).

Dass Richard von Genua der (selbstgestellten?) intellektuellen Herausforderung auch vollumfänglich gewachsen war, darf bezweifelt werden. Arbiträr mutet bereits die Reihenfolge der Einzelszenen wie auch der Lebensweisheiten an: In Hinblick auf erstere gelangt Richard allein auf den ersten vier Seiten jeweils zu einer anderen Lösung (siehe Abbildung 4), dies vermutlich auf dem Wege eines Work-in-progress mit gewissen Unschärfen, die jedoch den ambitionierten Gesamteindruck kaum trüben. Wenn die Lebensweisheit aus Tob 4,9 gleich zweimal zitiert wird, nämlich fol. 9v unten rechts (f) und fol. 10r oben links (g), könnte man fast annehmen, er habe für einen Moment den Überblick verloren. Letztlich scheint er auch bei der Reihenfolge der Maskarons zu experi-

41 Vgl. A. Gott dang, *NotenBilderTexte* (siehe S. 10).

42 Francis M. Macatangay, *The Wisdom Instructions in the Book of Tobit*, Berlin 2011 (Deuterocanonical and cognate literature studies, 12).

43 Neben einer behelrenden besteht auch eine lesetechnische Funktion, handelt es sich doch gleichsam um »Stopper«, die verhindern, dass man bei Betrachtung der L-förmigen Bordüren von oben nach unten über das Ziel hinausschießt.

Evangelist Matthäus	<i>Benedicens Dominum Sara dixit: Benedictum est nomen tuum Deus ...</i>			Evangelist Markus
(a) Honorem habebis matri tuae omnibus diebus vitae tuae, dixit filio suo Tobias (Tob 4,3)	[TENOR 2] Legitimo ergo nihil natura invenit amore maius connubii unde fe- rax fit copula fidi. vis sacra amicitii-			(d) Noli avertere faciem tuam ab ullo paupere, ita enim fiet: ut nec a te avertatur facies domini (Tob 4,7)
1. Geburt des Tobias (Tob 1,9) LEGITIMO ERGO NIHIL NATURA INVENIT AMORE	<i>Tobias ex tribu et civitate Neptali. Cum ...</i>			3. Tobit ruft seinen Sohn zu sich (Tob 4,1-2)
(b) Omnibus diebus vitae tuae in mentem habebo deum, et cave ne aliquando peccato consentias (Tob 4,6)	[BASSUS] Legitimo ergo nihil natura in- venit amore maius connubii unde ferax fit copula fidi. vis sacra...			(e) Quomodo potueris: ita esto misericors. Si multum tibi fuerit: abundanter tribue si exiguum exiguum impertire (Tob 4,8-9)
Atlanten [ohne Inschrift]	(c) Non prae- mittas praecepta Domini dei nostri, et ex substantiam tuam fac eleemosynam (Tob 4,6-7)	2. Tobits Erblindung (2,10-11)	(f) Proemium enim bonum tibi thezaurisas in die necessi- tatis (Tob 4,10)	Atlanten [ohne Inschrift]

Tabelle 2: Bildprogramm und Intertextualität in der Secunda pars am Beispiel von fol. 9v/10r (Einzelszenen und sonstige Bildmotive: **fett**, Sinnsprüche: grau hinterlegt, Inschriftenbanderolen: *kursiv*, integrierte Epithalamiumsverse: KAPITÄLCHEN).

Der Übersichtlichkeit halber werden die Szenen der Tobias-Erzählung arabisch gezählt (mit deutschem Kurztitel sowie Stellenangabe, siehe Tabelle 1). Vollständig zitiert werden nur die Inschriften in den interkalierten, mit Kleinbuchstaben bezeichneten Maskarons. Übersetzungen nach der Lutherbibel 1984: (a) »und ehre deine Mutter, solange sie lebt.« – (b) »Und dein Leben lang habe Gott vor Augen und im Herzen und hüte dich davor, jemals in eine Sünde einzuwilligen...« – (c) »... und gegen die Gebote unsres Gottes zu handeln. Mit deinem Hab und Gut hilf den Armen...« – (d) »... und wende dich

Evangelist Lukas	<i>... patrum nostrorum, qui cum iratus fueris misericordiam facies (Tob 3,12)</i>			Evangelist Johannes
(g) Proemium bonum tibi thesaurizas in die necessitatis, quoniam eleemosina ab omni peccato, et a morte liberat (Tob 4,10–11)	[ALTUS] Legitimo ergo nihil natura invenit amore maius connubii unde ferax fit cōpula fidi. vis sacra			(i) Attende tibi filii mi ab omni fornicatione et praeter uxorem tuam nunquam patiaris crimen scire (Tob 4,13)
4. Tobias stellt den Reisebegleiter vor (Tob 5,14)	<i>... captus esset in diebus Salmanasar Regis</i> (Tob 1,1–2)			5. Tobias und der Fisch (Tob 6,3–4)
(h) Fiducia magna erit coram summo deo, eleemosyna omnibus faciuntibus eam (Tob 4,12)	[TENOR 1] Legitimo ergo nihil natura invenit amore maius connubii unde ferax fit copula fidi. vis sacra amicitii...			(j) Superbiam nunquam in tuo sensu: aut in tuo verbo dominari permittas, in ipsa enim initium sumpsit omnis perditio (Tob 4,14)
Sündenfall Quia audisti vocem uxoris tuae etc: Maledicta terra in opere tuo (Gen 3,17)	(k) Quicumque tibi aliquid operatus fuerit, statim ei mercedem restitue (Tob 4,15)	6. Aufnahme durch Raguel (Tob 7,7) MAIUS CONNUBII UNDE FERAX FIT COPULA FIDI	(l) Merces mercenarii tui apud te omnino non remaneat (Tob 4,15)	Zwei gottesfürchtige Männer Custodientibus Dei mandata promittuntur bona: et transgredientibus mala (Lev 26,3+14)

auch nicht von einem einzigen ab, dann wird sich das Angesicht des Herrn auch von dir nicht abwenden.« – (e) »Wo du kannst, da hilf den Bedürftigen. Hast du viel, so gib reichlich; hast du wenig, so gib doch das Wenige von Herzen.« – (f) »Denn so wirst du dir einen guten Lohn für den Tag der Not sammeln.« – (g) »Denn so wirst du dir einen guten Lohn für den Tag der Not sammeln. Denn Almosen erlösen von allen Sünden, auch vom Tode...« – (h) »Almosen schaffen große Zuversicht vor dem höchsten Gott.« – (i) »Hüte dich, mein Sohn, vor aller Hurerei, und außer mit deiner eignen Frau lass dich mit keiner andern ein.« – (j) »Hoffart lass weder in deinem Herzen noch in deinen Worten herrschen, denn mit ihr hat alles Verderben seinen Anfang genommen.« – (k) »Wer für dich arbeitet, dem gib sogleich seinen Lohn...« – (l) »...und enthalte dem Tagelöhner den Lohn nicht vor.«

Im Einzelfall mögen Narration und Kontemplation ineinandergreifen. Bereits zu Beginn (fol. 9v, links) deutet sich ein durchaus stimmiges und insofern kalkuliert anmutendes Zusammenspiel der Komponenten an: Während der neugeborene Tobias von einer Amme zur nächsten weitergereicht wird, dieweil Mutter Hanna im Kindbett liegt (1), wird die Belehrung, die eigene Mutter zeitlebens in Ehren zu halten, sinnigerweise einem weiblichen Maskaron (a) in den Mund gelegt. Die verbleibenden fünf Tondi auf dieser Seite beinhalten einerseits die Forderung, die göttlichen Gebote zu befolgen (b, c), vor allem aber Gutes zu tun und den Bedürftigen zu helfen (d, e, f). Den Bezugspunkt hierfür bildet zweifelsohne das Gespräch zwischen Vater und Sohn, denn genau hier berichtet der bereits erblindete Tobit von dem bei Gabaël hinterlegten Geld (3). Doch stehen nicht irdische Reichtümer im Vordergrund, sondern Güte und Barmherzigkeit als ungleich kostbarer Schatz eines gottgefälligen Lebens (f). Teil dieser Jenseitsvorsorge sind Werke der Barmherzigkeit wie die Totenbestattung, von der sich Tobit ausruht, als ihm das Ungemach mit dem Vogelkot widerfährt (2). Auch das Speisen der Hungrigen zählt hierzu. Auf der übernächsten Seite (fol. 10v) wird deshalb wohl nicht zufällig die Aufforderung, dem Hungrigen vom eigenen Brot zu geben (Tob 4,17), den Vorbereitungen zum Gastmahl angelagert, wie sie Richard in einem Kücheninterieur einfängt (8). Zwischen Begrüßung (7) und Bewirtung (9) wirkt zudem das sprichwörtliche »Was du nicht willst, dass man dir tu...«⁴⁴ als Regel praktischer Ethik auch in ihrer doppelten Verneinung überzeugend, denn wer wollte nicht in der Fremde freundschaftlich aufgenommen und bewirtet werden? Bei diesen und ähnlichen Stellen dürfte Richard als findiger Concettist das doppelte Potenzial des Buches Tobit – einerseits märchenhafte Erzählung, andererseits reichhaltiger Quell an Lebensweisheit – erkannt und für seine Zwecke bestmöglich ausgeschlachtet haben; nur generiert die Kombination von Einzelszene und Maskaron längst nicht immer auch einen erkennbaren Mehrwert.

Man könnte diese Form von Intertextualität als intrinsisch bezeichnen, insofern die hier konfigurierten Textzitate ein- und demselben biblischen Buch entstammen. Daneben kommt es zu einer extrinsischen Spielart, bei der es Richard punktuell darauf anlegt, Einzelszenen bzw. Inschriften mit ausgewählten Epithalamiumsversen der *Secunda pars* zu kombinieren, ohne dass diese Maßnahme typographisch hervorgehoben würde (S. 197, Abbildung 3a; S. 207, Abbildung 5a). Die Analogie zu den Hauptminiaturen der *Prima pars* liegt auf der Hand, nur dass die dort enthaltenen, pseudo-emblematisch umkodierte Verse ohne weiteres augenfällig sind. Hier hingegen stolpert der

44 Vgl. Tob 4,16: »Quod ab alio oderis fieri tibi, vide ne tu aliquando alteri facias.«

Inschriften	Bezugsdarstellung	Textunterlegung
Accepti uxorem Tobias Annam genuit- que ex ea filium (Tob 1,9). <i>Legitimo ergo nihil natura invenit amore</i> (Vers 7).	(1) Geburt des Tobias (fol. 9v, linke Bordüre, Hauptmedaillon)	<i>Legitimo ergo nihil natura invenit amore / Maius con- nubii unde ferax fit copula fidi / Vis sacra...</i> (fol. 9v/10r)
Ingressi sunt Angelus et Tobias ad Raguel. Et suscepit eos Raguel cum gaudio (Tob 7,7). <i>Maius connubii unde ferax fit copula fidi</i> (Vers 8).	(6) Begrüßung der Gefährten durch Raguël (fol. 10r, Bas-de-page, mittlere Szene)	
Tobias dixit: Hic ego hodie non man- ducabo neque bibam, nisi prius peti- tionem meam confirmes. Et promittes mihi dare Saram filiam tuam (Tob 7,10). <i>Vis sacra amicitiae: rata confirma- tio amoris</i> (Vers 9).	(9) Noch vor dem Gastmahl wirbt Tobias um Saras Hand (fol. 10v, linke Bordüre, Hauptmedaillon)	<i>... amicitiae: rata confirmatio amoris / Solutus amans quod amare iuvat foeliciter ardet</i> (fol. 10v/11r)
Apprehendens Raguel dexteram filiae suae dextrae Tobiae tradidit, dicens: Deus Abraham, et deus Isaac et deus Iacob vobiscum sit (Tob 7,15). <i>Solutus amans quod amare iuvat foeliciter ardet</i> (Vers 10).	(10) Raguël vermählt Tobias und Sara (fol. 10v, rechte Bordüre, Hauptmedaillon)	
Parentes Tobiae dolent longam eius moram, praecipue Anna mater eius, quae nullo modo consolari poterat. Sed quotidie exiliens circumspiciebat, et circuibat vias omnes per quas spes re- meandi videbatur, ut procul videret eum venientem (Tob 10,3). <i>Solutus amans quod amare iuvat foeliciter ardet</i> (Vers 10).	(17) Tobias Mutter hält Ausschau nach ihrem Sohn (fol. 11r, Bas-de- page, Hauptszene)	
Suscipiens Tobias cecus filium suum osculatus est eum cum uxore sua, ambo et coeperunt flere prae gaudio. Cumque adorassent Deum, et gratias egissent, consederunt (Tob 11,11–12). <i>Solutus amans quod amare iuvat foeliciter ardet</i> (Vers 10).	(24) Beide Eltern umarmen den zurück- gekehrten Sohn (fol. 11v, Bas-de-page, Hauptszene)	<i>... foeliciter ardet</i> (fol. 11v/12r)

Tabelle 3: Bildtituli in Verschränkung mit Versen des Epithalamiums (*kursiv*)

Betrachter in einer performativ-prozessual begriffenen Lektüre über Bruchstücke des Hochzeitsgedichts – und muss sich selbst seinen Reim darauf machen, ob und inwieweit diese zugleich auch sinnstiftend wirkt. Im Folgenden seien die entsprechenden »Begegnungszonen« im Kaleidoskop der Paratexte für die komplette *Secunda pars* kartiert (siehe Tabelle 3). Mit gleich drei Bezugsszenen erfährt Vers 10 (»*Solus amans...*«) eine Sonderbehandlung. Seine Kernaussage, das »glückselige Entbrennen in Liebe«, wird einerseits in Richtung auf den Eheschluss zwischen Mann und Frau (10), andererseits die Liebe der Eltern für ihr Kind (17, siehe oben Abbildung 3a) und (24) aufgefächert. Wohl nicht zufällig geht diese Textwiederholung als rhetorische Intensivierung konform mit Lassos extensiver Verntonung genau dieser Gedichtzeile, die nicht weniger als 26 Mensuren vorsieht, das Maximum überhaupt innerhalb von *Gratia sola Dei*.⁴⁵ Insofern die zusätzlichen Versbeigaben auf die Ingrossierung der Motette in den Lesefeldern des Chorbuchs abgestimmt zu sein scheinen, ermöglichen sie geradezu eine Form des intermedialen Erlebens: Synchron zur performativen Darbietung (oder auch nur im erinnernden Nachvollzug eines »silent reading«⁴⁶) hört man die *Secunda pars*, Zeile für Zeile, und kann zugleich den gesungenen Text, wiederum Zeile für Zeile, in seiner intertextuellen Neukonfiguration kontemplieren.⁴⁷ Aber hätte Richard, sollte dies seine Intention gewesen sein, die Epithalamiumverse dann nicht zumindest durch eine abweichende Schriftart auszeichnen können, um sie aus dem Kontinuum der Bibelverse hervorzuheben? Immerhin ist ihr Auftreten keineswegs an die Hauptmedaillons gebunden; es muss vielmehr der Betrachter zwischen dieser Ebene und der *Bas-de-page*-Zone hin- und herspringen. Hier ist wohl zwischen Darstellungsabsicht und Realisierungsmöglichkeit zu unterscheiden: Richard strebt eine Form der Sinnanreicherung an, stößt freilich bei ihrer Umsetzung an klare gestalterische Grenzen.

Eine weitere Schicht im intertextuellen Gewebe der *Secunda pars*, bei der wiederum eine intrinsische Spielart zutage tritt, bilden die parallel geführten Inschriftenbanderolen über bzw. zwischen den Stimmfeldern. Jene am oberen Rand von fol. 9v–11r, über dem Tenor 2 (Verso-Seiten) bzw. Altus (Recto-Seiten), zitieren zunächst das Gebet der unglücklichen Sara, »*Benedictum est nomen tuum...*« (Tob 3,12; die grausige Vorgeschichte wird ausgeblendet), bringen

45 Siehe den Beitrag von K. Schiltz (mit Tabelle 1).

46 Hierzu wiederum K. Schiltz, S. 218.

47 Im Unterschied dazu werden die Epithalamiumverse in der *Prima pars* als Bildunterschriften zu den Hauptmedaillons latent zeitversetzt präsentiert. In der *Tertia pars* erscheinen sie als fortlaufende Banderolen am oberen Seitenrand, werden einmal aber auch simultan auf einer Seite gebündelt (fol. 12v).

Altus
Vis sa - cra a - mi - ci - ti - ae,

Tenor 1
Vis sa - cra a - mi - ci - ti - ae, a - mi - ci - ti - ae,

Tenor 2
Vis sa - cra a - mi - ci - ti - ae, a - mi - ci - ti - ae,

Bassus
Vis sa - cra a - mi - ci - ti - ae,

Notenbeispiel 1a: Sext-/Terzparallelen in Orlando di Lassos Motette *Gratia sola Dei*, T. 86–89 (nach O. di Lasso, *The Complete Motets*, siehe S. 11, S. 78)

alsdann auf fol. 11v–12r das Dankgebet des alten Tobit nach Wiedererlangung des Augenlichts, »Benedico te domine...« (Tob 11,17). Die unteren Banderolen hingegen, über dem Bassus (Verso-Seiten) bzw. Tenor 1 (Recto-Seiten), enthalten eine äußerst verknappte Kurzbiographie des Tobit, speziell seiner Tugendhaftigkeit in Zeiten der babylonischen Gefangenschaft, als er standhaft blieb und all seinen Besitz mit den Bedürftigen teilte, während seine Brüder dem Goldenen Kalb opferten.⁴⁸ Damit wird, in der Intention unübersehbar, die für das Buch Tobit insgesamt charakteristische Überlagerung zweier Handlungsstränge sinnfällig gemacht.

Das für die *Secunda pars* konsequent beibehaltene Layout mit den parallel über die Seitenaufschläge geführten Inschriftenbänderolen hat wohl nicht allein mit diesem erzählerischen Moment, sondern auch mit einer kompositorischen Besonderheit zu tun: So lässt Lasso den Schlüsselbegriff der »amicitia« (»vis sacra amicitiae«, Vers 9) dreimal in wechselnden Stimmenpaarungen mit zumeist fallenden Seufzerketten in parallelen Sexten bzw. Terzen vortragen, die überdies durch Kolorierung als Dreier auch rhythmisch deutlich hervorgehoben sind (siehe Notenbeispiel 1a). Auf mehrere ineinander verschränkte Bicinien setzt

48 Der Schluss mit »illi vitulos« wirkt reichlich abrupt. Die vom alten Tobit praktizierten Werke der Barmherzigkeit, die im Rore-Codex sogar im Mittelpunkt von Mielichs Illustrationen zu *Iustus es domine* stehen und entsprechend ausführlich von Quicchelberg behandelt werden (vgl. Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. B(1, siehe S. 8, S. 171 bzw. B(2, siehe S. 8, fol. 59r–60r), bleiben wohl aus Platzgründen unerwähnt.

Altus
-det, fae - li - ci-ter ar -

Tenor 1
-det, fae - li - ci-ter ar -

Tenor 2
fae - li - ci-ter ar - - - det, ar -

Bassus
fae - li - ci-ter ar - - - - det,

Notenbeispiel 1b: Biciniartige Passage, Tenor 2 und Bassus; dass., T. 105–107 (nach O. di Lasso, *The Complete Motets*, siehe S. 11, S. 79)

der Komponist wenig später bei »foeliciter ardet« (Vers 10, siehe Notenbeispiel 1b). Auf diese Weise, so scheint es, reflektieren strukturelle Gegebenheiten der Musik auf die Zweisamkeit von Mann und Frau in der Ehe, was wiederum ein äquivalentes Gestaltungsprinzip auf Ebene des Layouts findet. Gerade dank seiner Doppelbegabung als Sänger und zugleich Zeichner mochte Richard nicht allein eine besondere Sensibilität für die musikalische Faktur aufgebracht, sondern zugleich ihr Potenzial für eine – modern gesprochen – intermediale Verschränkung erkannt haben.

Akteursseitige »Einschreibungen«

Weitaus mehr als artistischer Selbstzweck dürften die hier beschriebenen Formen von Intertextualität respektive Intermedialität den Brückenschlag zwischen ferner biblischer Vergangenheit und gegenwärtigem Hochzeitsgeschehen erleichtern. Einen Beitrag sui generis zu dieser Vergegenwärtigungsstrategie leistet der Einsatz von Drolieren, welche die Spielart kommentierender Randfiguren, wie sie zuvor bereits in der Prima pars begegnet waren, deutlich übertreffen: Erst hier, in der Secunda pars (und wohl auch bedingt durch ein geändertes Seitenlayout, das zwischen Hauptmedaillons und angrenzenden Maskarons deutlich größere Nebenmotive erlaubt), verlassen die Marginalfigürchen sozusagen ihr »Embryonalstadium« und treten in einer erstaunlichen Direktheit in Aktion.⁴⁹

⁴⁹ Umfassend zu den Funktionen der Randfiguren zwischen Text-, Handlungs- und Gegenwartsbezug siehe den Beitrag von B. Lodes, S. 256–258.



Abbildungen 5a/b: Sängertypen als Randmotive. (a) Vermählung von Tobias und Sara in *Wien 2129*, fol. 10v (Ausschnitt); <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB. – (b) Figureninitiale zu Gottfried Palmarts Missa *Quia vidisti me* in Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 54, fol. 82v (Ausschnitt); urn:nbn:de:bvb:12-bsb00078961-9, CC BY-NC-SA 4.0

Zwei groteske Sängertypen oberhalb der Vermählungsszene (fol. 10v, rechts) stechen auf Anheb ins Auge (siehe Abbildung 5a), zumal in einer ansonsten an Musikdarstellungen ausgesprochen armen Prachthandschrift. Wiedergegeben mit drachenschwänzigem Unterleib und menschlichem Oberkörper in breit-ärmeligen Kapuzengewändern, obendrein viel zu groß geratenen Ohren, sind beide symmetrisch zu beiden Seiten eines großen, geöffneten (Chor-?)Buchs mit stilisierter Notation angeordnet. Jeweils drei Systeme sind angedeutet, jedoch ist die Darstellung nicht auf Lesbarkeit oder gar den Kunstgriff eines *Mis-en-abîme* angelegt, den Richard durchaus beherrschte, wie die figürliche Cantus-Initiale einer wohl zeitgleich entstandenen Papier- (mithin Gebrauchs-)Handschrift der Münchner Hofkapelle verrät,⁵⁰ in der das vierstimmige Incipit der im Chorbuch

⁵⁰ Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 54, fol. 82v. Zur Datierung (ca. 1570, Schreiber F) siehe *Bayerische Staatsbibliothek. Katalog der Musikhandschriften*, Bd. 1: *Chorbücher und Hand-*

ingrossierten Parodiemesse *Quia vidisti me* von Gottfried Palmarts als Notenbeigabe wortwörtlich zitiert wird (siehe Abbildung 5b). Weitaus mehr als nur amüsante Beigabe, fungieren die beiden Randfiguren in *Wien 2129* als ein aus der Handlung extrapoliertes, das biblische Geschehen im Wortsinne »vergegenwärtigendes« Nebenmotiv, freilich ohne konkreten Textbezug. Denn von einer Begleitmusik zur Hochzeit von Tobias und Sara ist in Kapitel 7 des Buches Tobit keine Rede, wohl aber detailliert vom Ritus der Eheschließung, woraus, zumindest partiell, in der umlaufenden Inschrift zum Hauptmedaillon zitiert wird: Brautvater Raguël legt die rechte Hand seiner Tochter in jene des Bräutigams und erteilt dem Brautpaar den Segen des Herrn. Beide Sängergrotesken referenzieren unmissverständlich auf die Münchner Hochzeitsfeierlichkeiten und rufen gleichsam in Erinnerung, dass auch *Gratia sola Dei* zu einer wunderbaren Hochzeit aufgeführt wurde. Vielleicht zielt sogar die Beschränkung auf zwei Sänger auf jene besondere Wirkung, welche die *Secunda pars* aus ihren Bicinien – quasi musikalisierte Form der »amicitia« – bezieht, zumal bei solistischem Vortrag, wie ihn Troiano für die Aufführung am 29. Februar 1568 beschreibt.⁵¹

Es sind dies keineswegs die einzigen auf das Hic-et-nunc verweisenden Randmotive. Den Sängerdarstellungen voraus gehen im ersten Seitenaufschlag (fol. 9v/10r) weitere, an analoger Stelle platzierte Figurenpaare, von denen speziell die ersten drei mit ihren slapstickartigen Einlagen an eine *Commedia all'improvviso*-Truppe denken lassen.⁵² Komplementär hierzu verhält sich am Ende der *Secunda pars* eine noch konkretere Reminiszenz an die Improvisationskomödie (fol. 12r): Halb verdeckt von einer Textbänderole agiert hier der Diener Zanni mit erhobenem Dreschflegel und leistet so einen ebenso komischen wie subtilen Beitrag zum »lieto fine«: Während der Münchner Fürstenhochzeit schloss eine von Orlando di Lasso auf Wunsch des Erbprinzen und Bräutigams am 9. März 1568 organisierte *Commedia*-Vorstellung nach mancherlei Verwick-

schriften in chorbuchartiger Notierung, bearb. von Martin Bente u. a., München 1989 (Kataloge bayerischer Musiksammlungen, 5), S. 190.

51 Siehe die Einführung, S. 17 (mit Quellenzitat).

52 Siehe wiederum den Beitrag von B. Lodes, S. 257 (mit Detailabbildungen 9a–c). Indes könnte eine Beziehung zu dem in der oberen Inschriftenbänderole enthaltenen Gebet (Tob 3,12–13) plausibel gemacht werden: Dessen hier nicht zitierte zweite Hälfte (besonders Tob 3,17) betont Saras reinen Lebenswandel, frei von jeglicher Begierde; auch habe sie sich niemals unter die »Spieler« und »jene, die im Leichtsinn wandeln«, begeben. Im Rore-Kodex bringt Mielich diesen Gedanken in dem bereits erwähnten Nebenmotiv mit Satyrn zur »*Secunda pars precatonis Sarac*« zum Ausdruck (Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. B(1, siehe S. 8, S. 163; siehe Anm. 30). Vgl. auch Quichelbergs Kommentar: »*Superius: Satyrorum bestiales libidines etc. De quibus dicit Sara: Nunquam cum ludentibus miscui me, necque cum his qui in levitate ambulat*« (Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. B(2, siehe S. 8, fol. 56r, unter Bezug auf Tob 3,17).

lungen wohl nicht zufällig mit der Hochzeit Zannis und seiner Geliebten Camilla, worüber nicht zuletzt Troiano kenntnisreich informiert.⁵³ Bei der Begeisterung des Bräutigams für diese Kunstform – noch einige Jahre später ließ Wilhelm die Privatgemächer seiner neuen Residenz, Burg Trausnitz in Landshut, mit Commedia-Bildzyklen ausstatten⁵⁴ – dürften diese Marginalien Kalkül haben. Wohl nicht zufällig taucht zu Beginn der Secunda pars ein weiteres Mal das bayerisch-wittelsbachische Wappen auf, unterhalb der Geburt des Tobias (I), mithin in direkter Nachbarschaft zu dem oben beschriebenen ersten Commedia-Paar (fol. 9v, links).⁵⁵

Bei dem dann doch nicht so einfach zu definierenden Bestimmungszweck von *Wien 2129* sollte diese »patronale« Dimension indes nicht über Gebühr betont werden.⁵⁶ Eher könnte man von einer akteursseitigen Einschreibung in das Bildprogramm sprechen, die im Rückblick auf die Fürstenhochzeit gelesen und in diesem Sinne durchaus als »memorial« verstanden werden kann, aber nicht muss. Vor allem aber dürfte deutlich geworden sein, mit welcher großen Aufgeschlossenheit, ja Flexibilität Richard von Genua die Aufgabe in Angriff genommen hat, die Epithalamiumsmotette *Gratia sola Dei* angemessen »suis significationibus« (fol. 2r, oben) zu bebildern und auf welches Wissen, Halbwissen oder auch Spezialwissen er dabei zurückgreifen konnte – wohl immer auch in der Hoffnung auf angemessene Entlohnung im Sinne jener auf fol. 10r zitierten Ermahnung des alten Tobit: »Quicumque tibi aliquid operatus fuerit, statim ei mercedem: Merces mercenarii tui apud te omnino non remaneat« (Tob 4,15; »Wer für dich arbeitet, dem gib sogleich seinen Lohn und enthalte dem Tagelöhner den Lohn nicht vor«).

53 Hierzu siehe den Beitrag B. Lodes, S. 236 (mit Abbildung 1) sowie S. 251 (mit Quellenachweis).

54 Und zwar sowohl am Deckenplafond des Schlafzimmers (»Ehrenlohnzimmer«) als auch – im Durchschreiten performativ erlebbar – an den Seitenwänden der »Narrentreppe«. Siehe auch hierzu den Beitrag von B. Lodes, mit Abbildungen 6a/b, 12, 14, 15a/b und 17.

55 Auch hier bleibt, analog zu fol. 2r, der korrespondierende Wappenschild, von dem man eigentlich hätte erwarten können, dass er Renata von Lothringen zugeordnet würde, leer – eine bemerkenswerte, als Fehlstelle dann aber doch konsequente Inkonsistenz in der heraldischen Kodierung unserer Prachthandschrift.

56 Siehe hierzu B. Tammen in der Einführung, S. 47.

Intermedialität, Emblematisik und Lesestrukturen in *Wien 2129*

Es kommt nicht häufig vor, dass Kolleginnen und Kollegen aus benachbarten Fächern so intensiv über ein Objekt diskutieren wie über die von der Forschung bislang kaum beachtete Handschrift Mus.Hs. 2129 der Österreichischen Nationalbibliothek (im Folgenden *Wien 2129*).¹ Nun eignet sich diese Prachthandschrift ausgezeichnet als Fallstudie, um den Dialog über die Fachgrenzen hinaus zu erproben, kombiniert sie doch auf kunstvolle Art und Weise Musik, Bild und Text (Letzteres sogar in zweifacher Gestalt: als Hochzeitsgedicht² und über die kommentierenden Begleittexte). Aber auch in anderer Hinsicht ist *Wien 2129* geradezu prädestiniert für eine ›Probebohrung‹ auf dem Gebiet der Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Denn das aus fünfzehn Blättern zusammengestellte Manuskript in Chorbuchformat wirkt in seiner Erscheinung geradezu paradox: Einerseits suggeriert die Beschränkung auf nur eine Komposition (in drei Partes) eine gewisse Überschaubarkeit, andererseits scheint – unterstützt durch das imponierende Format (64,1 × 58,9 cm) – gerade diese Beschränkung eine Seitengestaltung zu begünstigen, ja anzuregen, die durch ihre schiere *varietà* auf eine »kalkulierte Überforderung« des Betrachters zielt (ein derartiger Aufwand wird wohl kaum grundlos betrieben).³ Zwar lassen sich zwischen einzelnen Seiten immer wieder Verbindungen herstellen und werden Themen, Formen und Motive quasi von der einen Doppelseite zur nächsten weitergereicht, aber dennoch ist jede Seite insofern individuell gestaltet, als Richard von Genua vor dem Hintergrund eines theologischen Programms immer wieder die Verhältnisse zwischen den Medien Musik, Text und Bild – kurzum die gesamte *Misc-en-page* – austarieren muss.

Man kann sich dieser Handschrift auf unterschiedliche Arten und aus unterschiedlichen Richtungen nähern, wie das auch in diesem Band geschieht: einmal, indem man den Fokus auf Fragen der Musik, der Dichtung, der Ikonographie, der

1 Angaben zur Quelle und zum Digitalisat von *Wien 2129* siehe S. 7.

2 Siehe die Wiedergabe des Gedichttextes und seiner Übersetzungen auf S. 11–13.

3 B. Tammen, Zur Wiener Prachthandschrift (siehe S. 11), S. 2.

Theologie und des historischen Rahmens richtet (das könnte man die analytische Betrachtungsweise nennen), und einmal, indem man wieder den umgekehrten Weg geht: zurück zum ›Gesamtkunstwerk‹, wobei die Medien und ihr Zusammenwirken gemeinsam untersucht werden (das wäre dann der synthetische Zugang). Letztere Herangehensweise möchte ich hier exemplarisch anhand von einigen Seiten und mithilfe der Begriffstrias Intermedialität, Emblematisierung und Lesestrukturen erproben.

Im Zuge meiner Forschungen zur musikalischen Rätselkultur in der Frühen Neuzeit habe ich mich unter anderem mit Kompositionen beschäftigt, die in einer bestimmten Form (etwa einem Kreis oder einem Kreuz) abgebildet sind oder von einem Bild begleitet werden.⁴ Ein zentrales Kriterium dabei war, dass die Bilder keine bloß dekorative Rolle spielen, sondern die Musik komplementieren und dem Werk als Ganzem ein hohes Maß an Selbstreferentialität verleihen. Das Ergebnis ist eine vielschichtige ›Komposition‹ (in der etymologischen Kernbedeutung des Wortes), die enge Zusammenhänge zwischen den Medien Musik, Text und Bild aufweist. Diese trimediale Einheit erlaubt einen dreifachen Erkenntniszugang. Oft ist dabei eine emblematische Struktur erkennbar: Embleme stehen ja in besonderer Weise für das Denken der Frühen Neuzeit und ein Weltverständnis, das durch die Überzeugung vom Mehrfachsinn aller wahrnehmbaren Dinge geprägt ist. Die Teile des Emblems beziehen sich aufeinander und ermöglichen es, den verborgenen Sinn hinter dem oft rätselhaften ersten Eindruck zu erkennen.

Auch bei *Wien 2129* haben wir es, so möchte ich argumentieren, mit einer emblemartigen (oder auch pseudo-emblematischen) Anlage zu tun. Genauer gesagt, wartet jede Seite mit einer Vielzahl an Komponenten auf, die an die Struktureinheiten Lemma (auch Inscriptio oder Motto), Icon (Pictura) bzw. Epigramm (Subscriptio) denken lassen, wobei die bimediale, »bildlich-literäre« Grundform des Emblems⁵ um ein drittes Medium – die Musik – erweitert wird. Sie ist gewissermaßen die Klammer, welche die einzelnen Texte und Bilder zusammenhält und ihnen einen höheren Sinn verleiht.

Diese Emblemstruktur ist wohl am deutlichsten in der *Prima pars* erkennbar. Dort findet sich zwischen Cantus und Bassus jeweils ein zentrales Bild mit einer Über- und Unterschrift. Auf fol. 1v resümiert beispielsweise die Überschrift mittels einer Bibelparaphrase von Genesis 1, was in der Hauptminiatur zu sehen ist (Gottes Schöpfung von Himmel und Erde, Licht und Finsternis, Tieren und

4 Katelijne Schiltz, *Music and Riddle Culture in the Renaissance*, Cambridge 2015, insbes. Kap. 4, »Riddles Visualised«.

5 Vgl. William S. Heckscher und Karl-August Wirth, »Emblem, Emblembuch«, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 5: *Email-Eselsritt*, Stuttgart 1967, Sp. 85–228; Online-Ausgabe in: *RDK Labor*, rdklabor.de/w/?oldid=93191 <04.05.2020>.

schließlich von Mann und Frau), während die Unterschrift aus dem ersten Epithalamiumsvers gebildet wird.⁶ Wenn man Nicolaus Stopius' Zeile als prägnantes Motto des Emblems versteht, das dessen gedanklichen Kern darstellt, und die Hauptminiatur als dessen Icon, fungiert die Überschrift als das kommentierende Epigramm, das die Verbindung zwischen beiden herstellt oder wenigstens eine Deutung bzw. Konkretisierung vorschlägt. Das Motto wird in der gesungenen Musik verdoppelt, es bekommt ein klingendes Pendant. Das an sich bimediale Emblem wird also um eine auditive Komponente erweitert und erlaubt so ein multisensorisches Erleben. In der Performanz erhält es damit eine weitere Interpretationsebene.⁷

Allerdings stößt man in der Wiener Handschrift relativ bald auf Spannungen hinsichtlich der Koordinierung der einzelnen Komponenten dieser »NotenBilderTexte«⁸ – ein Problem, das uns möglicherweise Hinweise auf die Genese bzw. die produktionstechnischen Schritte des Gesamtprojekts liefern kann. Denn abgesehen von der ersten Seite (fol. 1v), bei welcher der Text der Bildunterschrift und die Textunterlegung der Motette (logischerweise) noch übereinstimmen, ändert sich die Situation schon ab dem zweiten Blatt. Die Bildunterschrift in der zentralen Miniatur auf fol. 2v, »Virtute aeterna coelesti et amore creatis« (die zweite Zeile von Stopius' Gedicht), wird in der Textunterlegung von Lassos Motette nur noch partiell verdoppelt, insofern auf fol. 2v lediglich der Zeilenanfang zu sehen ist (siehe Tabelle 1). Mit anderen Worten: Der Betrachter sieht den Text des nächsten Verses bereits in der Bildunterschrift, vollständig hört er ihn jedoch erst dann, wenn die darauffolgende Seite aufgeschlagen wird. Die Bildunterschrift bekommt dadurch eine richtungweisende, sozusagen prospektive Funktion.

Diese Diskrepanz – ob sie nun intendiert ist oder nicht – lässt sich nicht zuletzt durch das großzügige Layout erklären, was sich allerdings sukzessive ändert (insbesondere in der Tertia pars sind die Noten sehr dicht gedrängt, siehe unten).

6 Digitalisat (siehe S. 7), Scan 1. Auf fol. 1v, 2v und 3v handelt es sich bei den Bildüberschriften um Paraphrasen des Buches Genesis, die Jost Ammans und Hans Bocksbergers wenige Jahre zuvor veröffentlichtem Figurenband (J. Amman und H. Bocksberger, *Neuwe biblische Figuren*, siehe S. 8) entnommen sind. Richard von Genua kopiert die lateinische Bildüberschrift getreulich (bei der Arche Noah fast schon typographisch genau, vgl. im Digitalisat Scan 18, während er für die deutschen Verse in der Bildunterschrift keine Verwendung hat. Ab fol. 4v werden diese Bibelparaphrasen durch Genesis-Zitate ersetzt. – Zur Vorlagenrezeption siehe auch den Beitrag von Andrea Gottdang, S. 132 (mit Abbildung 5a; fol. 1v).

7 Auch der folgende Befund stützt die These einer emblemartigen Gesamtanlage: So scheint Richard von Genua auf fol. 1v, 2v, 3v, 4v, 5v und 6v in einer »per analogiam verfahren[n]e Überbrückung von Einzelmotiv und Schlüsselwort« (B. Tammen, *Zur Wiener Prachthandschrift*, siehe S. 11, S. 12, Anm. 29) jeweils einen Kernbegriff aus Stopius' Gedicht mit der Hauptminiatur zu verbinden (siehe unten, Tabelle 1).

8 Der Begriff stammt von A. Gottdang, *NotenBilderTexte* (siehe S. 10).

Folio	gesungener Text	Epithalamiumsvers als Bildunterschrift	Hauptminiatur	Bildüberschrift bzw. -umschrift
1v	Gratia sola Dei pie in omnibus omnia	Gratia sola Dei pie in omnibus omnia adimplet (Vers 1)	Welten-schöpfer	Principio coelum vacuum, terrasque iacentes, / Et pelagi immensum condidit autor opus. / Hinc Lunae Solisque, ignes, quibus emicet orbis, / Atque hominem fecit numinis esse typum (J. Amman und H. Bocksberger, <i>Neuwe biblische Figuren</i> , siehe S. 8, fol. 5r)
2v	Omnia ad-implet. Virtute [aeterna]	Virtute aeterna coelesti et amore creatis (Vers 2)	Arche Noah	Nunciat effusis perendum fluctibus orbem / Numen, ut humanum mergeret imbre genus / Ingentemque iubet fieri compagibus arcam, / Qua Noelus servet seque suam-que domum (ebda., fol. 7v)
3v	[virtute aeterna] coelesti et amore creatis. In nostris	In nostris almus vigeat quoque cordibus ardor (Vers 3)	Opferung Isaaks	Iam pater innocuum iuvenem stringebat ad aras, / Et gladio iugulum mox petiturus erat: / Cum Deus humano parci iubet usque cruori, / Spectatam-que senis iam satis esse fidem (ebda., fol. 12r)
4v	almus vigeat quoque cordibus ardor. Lege sacra	Lege sacra statuit: cunctisque amor imperet unus (Vers 4)	Isaak und Rebecca	Introduxit Isaac Rebeccam in tabernaculum Sarae matris suae, et accepit eam in uxorem / Et intantum dilexit eam, ut dolorem qui ex morte matris eius acciderat: temperaret (Gen 24,67)
5v	Lege sacra statuit cunctisque amor imperet unus. Hinc	Hinc reduces qui nos coelo asserat, atque beatos efficiat (Vers 5)	Isaak segnet Jakob	Benedicens Isaac filio suo Iacob, ait: Ecce odor filii mei sicut odor agri pleni, cui benedixit Dominus. Det tibi Deus de rore coeli et de pinguedine terrae abundantiam frumenti et vitis et olei (Gen 27,27–28)

6v	reduces qui nos coelo asserat, atque beatos efficiat. Virtus aequa	(efficiat) Virtus aequa almo in amore recumbit (Vers 6)	Jakob und Rachel	Transacta hebdomada Iacob Rachel duxit uxorem / cui pater Servam Balam tradiderat (Gen 29,28–29)
7v	almo in amore recumbit.		Jakob und Esau	Pectore sollicito germa- num convenit Esau Iacob. Et a fratre est gratia parta bona (Gen 33; J. Amman und H. Bocksberger, Neuwe biblische Figuren, siehe S. 8, fol. 14r)
8v	almo in amore recumbit.		Jakobs Tod und Begräbnis	Pracepit Iacob filiis suis dicens: Ego congregor ad populum meum. Sepelite me cum patribus meis in spelunca duplici (Gen 49,29)

Tabelle 1: Hauptbestandteile der Mise-en-page der Prima pars (Schlüsselbegriffe sind **fett** hervorgehoben)

Die Verteilung des Notentextes in der Prima pars führt auch dazu, dass spätestens mit fol. 6v das ursprüngliche Konzept ausgereizt ist. Wie Tabelle 1 zu entnehmen ist, gibt Richard von Genua das bisherige System auf und umrahmt stattdessen auf den verbleibenden zwei Verso-Seiten das zentrale Bild nur noch mit einer Anspielung auf den zugehörigen Bibeltext. Diese Layout-Abweichung bzw. -Änderung hat musikalische Gründe, denn dadurch, dass Richard von Genua die Notierung von Lassos Musik für die Prima pars auf acht Doppelseiten ›streckt‹, während nur sechs Verse vertont werden, steht keine weitere Zeile aus Stopius' Gedicht für eine emblematische Hauptminiatur zur Verfügung (die Secunda pars beginnt erst auf fol. 9v) – dann hätte er Lassos Musik anders ingrossieren müssen.⁹ Die Mise-en-page der Prima pars legt also nahe, dass das Hauptziel darin bestand, sowohl in den acht Hauptminiaturen als auch in den flankierenden Bordüren das ganze Buch Genesis – oder wenigstens die Höhepunkte daraus – darzustellen; das (vor allem im Vergleich zu den beiden anderen

9 Da die vorangehenden Verse (insbesondere 3 und 5) deutlich weniger Mensuren haben, hätte Richard grundsätzlich auch eine ›balanciertere‹ Verteilung (im Sinne von Anzahl der Mensuren pro Seite) wählen können. Auch bei den Versen 10 und 15 kommt er zu einer anderen Lösung.



Abbildung 1: Gedrängtes Notenbild in der Tertia pars der Prachthandschrift von Orlando di Lasso, *Gratia sola Dei* (1568). Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs. 2129 (= *Wien 2129*), fol. 14r (Ausschnitt); <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

Partes fast ›verschwenderische‹ und dadurch sehr leserfreundliche) Notenlayout musste sich dem unterordnen.

Damit verbinden sich zwei zentrale Fragen: Mit welchen textuellen und musikalischen Gegebenheiten hatte Richard von Genua zu rechnen? Und wie hat er diese im Layout der Handschrift gelöst? Schließlich musste er auf vierzehn Aufschlägen (Doppelseiten) fünfzehn Gedichtzeilen und insgesamt 176 Mensuren unterbringen.¹⁰ Wenn man nun untersucht, wie viele Mensuren jeweils eine Doppelseite ausfüllen, ist – wie Tabelle 2 zu kartieren versucht – eine gewisse Disproportion feststellbar. So nimmt die sechs Verse umfassende, fünfstimmige Prima pars mit acht Aufschlägen mehr als die Hälfte der Handschrift ein (die erste und die letzte Zeile erstrecken sich dabei über jeweils zwei Doppelseiten), während sowohl die vierstimmige Secunda pars (vier Verse) als auch die sechsstimmige Tertia pars (fünf Verse) jeweils nur drei Doppelseiten ausfüllen;¹¹ insbesondere bei der Tertia pars führt dies aufgrund der Sechsstimmigkeit zu einer äußerst dicht gedrängten Anordnung der Noten, die an einigen Stellen fast aneinander zu kleben scheinen (siehe Abbildung 1). Das liegt vor allem

10 Siehe hierzu auch den Beitrag von Andreas Pfisterer, S. 102, mit Tabelle 2.

11 Umso bemerkenswerter ist es, dass ausgerechnet in der Prima pars – und nur hier – insgesamt viermal die Wendestelle unglücklich gewählt ist bzw. ein Notenwert auf zwei Seiten verteilt wird: T. 14–15 (Tenor 1: punktierte Minima → Minima + Semiminima), T. 30–31 (Cantus: Semibrevis → Minima + Minima), T. 39–40 (Tenor 1: Brevis → Semibrevis + Semibrevis), T. 58–59 (Tenor 2: Semibrevis → Minima + Minima).

Vers		Mensuren pro Vers	zugeordnete Lesefelder	Lesefelder (Folio-Bereiche)	Mensuren pro Lesefeld
1	G	10	I + (II)	I (1v/2r)	8
2	V	11	II	II (2v/3r)	6
			III	III (3v/4r)	8
3	I	6	(III) + IV	IV (4v/5r)	8
4	L	11	(IV) + V	V (5v/6r)	9
5	H	7	(V) + VI	VI (6v/7r)	10
6	E	22	(VI) + VII + VIII	VII (7v/8r)	9
				VIII (8v/9r)	9
7	L	9	IX	IX (9v/10r)	19
8	M	8	IX		
9	V	9	(IX) + X	X (10v/11r)	19
10	S	26	X + XI	XI (11v/12r)	14
11	R	10	XII	XII (12v/13r)	15
12	E	9	XII + (XIII)		
13	N	8	XIII	XIII (13v/14r)	18
14	E	7	XIII + (XIV)		
15	A	23	XIV	XIV (14v/15r)	24

Tabelle 2: Verteilung von Text und Musik in *Wien 2129* (zugeordnete Lesefelder, in Spalte 3, stehen bei Überhängen zu vorausgehenden bzw. nachfolgenden Doppelseiten in Klammern)

darán, dass die Zeilen 7–8 und 9–10 (*Secunda pars*) bzw. die Zeilen 11–12 und 13–14 (*Tertia pars*) jeweils auf einer Doppelseite gebündelt werden, obwohl sich die Anzahl der Messuren pro Zeile nicht gravierend ändert. Pointiert gesagt: In der *Secunda* und *Tertia pars* holt Richard von Genua die Differenz zwischen den Messuren pro Zeile und den Messuren pro Doppelseite nach. Dies führt u. a. dazu, dass an einigen Stellen kaum noch Platz ist für Kustoden; ab fol. 12v reichen sie vereinzelt sogar bis in den Bordürenschnuck.

Diese Disproportion wird noch augenfälliger, wenn man sich die Anzahl der Messuren pro *Pars* vergegenwärtigt: Zwar ist der erste Teil mit seinen 67 Messuren am längsten, doch mit 52 respektive 57 Messuren sind der zweite und der dritte Teil nur unwesentlich kürzer. Es lässt sich außerdem beobachten, dass in jeder *Pars* die letzte Zeile deutlich am meisten Platz einnimmt (22 Messuren in der *Prima pars*, 26 in der *Secunda pars* und 23 in der *Tertia pars*). Auch hier scheint das Bildprogramm prioritär gewesen zu sein; das Layout der Musik wurde dem untergeordnet. War es im ersten Teil die Erzählung aus dem Buch *Genesis*, so widmet sich der zweite Teil Szenen aus dem (apokryphen) Buch *Tobias* und der Schlussteil drei Vorbildern für tugendhafte Weiblichkeit (*Esther*, *Susanna* und *Judith*). Insbesondere in der *Tertia pars* galt es wohl, diese *Trias* unter allen Umständen in drei Doppelseiten widerzuspiegeln, auch wenn das auf Kosten der Übersichtlichkeit ging.

Vor diesem Hintergrund ist zu fragen, wie das ›Lesen‹ dieser Quelle gedacht sein und funktionieren könnte – oder, um eine Frage von Björn R. Tammen aufzugreifen: »Kann es für derlei überhaupt einen ›idealen‹ Wahrnehmungsmodus geben?«¹² Diese Frage ist insofern negativ zu beantworten, als das Layout gerade dafür konzipiert zu sein scheint, unterschiedliche ›Zugänge‹ (im buchstäblichen und im übertragenen Sinne) zu ermöglichen. Damit ist nicht (oder nicht in erster Linie) die Frage gemeint, ob man aus dieser chorbuchartigen Handschrift singen kann. Denn die schiere Größe des Manuskripts erlaubt dies (bestätigt durch einen eigenen Versuch). Das Format hat demnach nicht nur Symbolcharakter, sondern auch praktische Vorteile. Komplementär zu einer Aufführung der *Motette* gehörte aber zweifellos auch ein ›silent reading‹ zu den intendierten Rezeptionsmodi. Selbiges schließt eine multisensorische Annäherung an das Werk nicht aus, denn beim Betrachten der Bilder kann sich der Rezipient – selbstverständlich je nach musikalischer Kompetenz – ja auch einen imaginierten bzw. ›erinnerten‹ Klang aufrufen. Man kann – um den Titel einer

12 B. Tammen, *Zur Wiener Prachthandschrift* (siehe S. 11), S. 5.

einflussreichen Arbeit von Cristle Collins Judd aufzugreifen – durchaus ›mit den Augen hören‹.¹³

Mir geht es beim Betrachten dieser ›Komposition‹ aber vor allem um die Frage nach Lesestrategien. Bei einer genaueren Inspektion der *Misc-en-page* fällt auf, wie sehr diese den *Ordo legendi* des Betrachters lenkt. Die Räumlichkeit der Seiten wird umsichtig genutzt und der Leseprozess bewusst gesteuert. Mehrere Bilder werden in einer räumlichen Anordnung so miteinander verbunden, dass aus ihnen eine neue, mehrteilige Konfiguration mit eigener Bedeutung entsteht. In der Tat spielt das Layout geradezu mit einer Spannung zwischen Vielheit und Einheit. Dadurch, dass die Seiten zugleich fast überfrachtet und doch nach einem Plan und einer seitenübergreifenden narrativen Struktur konzipiert sind, wird die Lektüre retardiert, ja sogar »entautomatisiert«.¹⁴ Das ›Lesen‹ der Bilder und Texte – stets in engem Zusammenhang mit Lassos *Epithalamium* – wird hier zu einer auslegenden Aktivität, bei der die Komplementarität der intermedialen Komponenten dechiffriert werden soll. Wenn man zum Beispiel versucht, eine einzelne Seite zu überblicken, kann man unterschiedliche Leserichtungen ausprobieren: *progre dient* (von links nach rechts), *regre dient* (von rechts nach links), *deszendierend* (von oben nach unten), *aszendierend* (von unten nach oben), aber auch diagonal oder nicht-linear (wie etwa sprunghaft). Das Navigieren durch die Seite, das durch die bewusste Nutzung des Raumes erst ermöglicht wird, wird so zu einer hermeneutischen Aktivität.¹⁵ Wie das funktionieren kann, sei im Folgenden anhand von zwei Beispielseiten (fol. 12v und fol. 15r) erläutert.

Interessanterweise markiert fol. 12v zwar den Anfang der *Tertia pars*, steht inhaltlich aber eindeutig in Kontinuität zur *Secunda pars* und bildet somit eine Art Bruchstelle. Während auf thematischer Ebene die Bilder auf fol. 12v/13r die Esther-Geschichte darstellen, folgen die Eckmedaillons einem anderen Narrativ.

13 Cristle Collins Judd, *Reading Renaissance Music Theory: Hearing with the Eyes*, Cambridge 2000 (Cambridge Studies in Music Theory and Analysis, 14).

14 Dieser Terminus wurde Ulrich Ernst, *Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang. Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik*, Berlin 2002 (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften, 4), S. 159, entnommen.

15 Hier sei angemerkt, dass zwar das Grundlayout (d. h. die Verteilung und Verwendung von Medaillonformaten: kreisförmig, rautenförmig, rechteckig usw.) bei Vorder- und Rückseite oftmals gleich ist, nicht jedoch das bei einer aufgeschlagenen Doppelseite. In nur zwei Fällen teilen sich die beiden Hälften eines Aufschlags dasselbe Grundmuster im ›Rahmenprogramm‹, und zwar fol. 1v/2r und fol. 6v/7r. Recto- und Verso-Seiten sind dagegen gleich auf den Folien 2, 3, 4, 5, 7, 8, 10, 11, 13 und 14. Ausgesprochene Solitürlösungen weisen fol. 6r, 9r, 12v und 15r auf. Zu diesen Aspekten des Layouts siehe wiederum den Beitrag von A. Gott dang, mit Detailabbildungen 1a–h (S. 125f.).



Abbildungen 2a–d: Ausgewählte Tugendendarstellungen in *Wien 2129*, fol. 11v/12r (Eckkartuschen); <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

Sie teilen allein schon ihre optische Erscheinung in Form von Kartuschen mit fol. 11r, 11v und 12r. Aber auch konzeptionell schließen die Eckmedaillons auf fol. 12v einen ›Minizyklus‹ ab, der stark von einem Admonitio-Charakter geprägt ist. Die vier Seiten¹⁶ verbindet ein moralisierender Ansatz, der auf zweifache Art und Weise präsentiert wird. Genauer gesagt, so möchte ich argumentieren, bilden fol. 11r und 12v eine thematische Klammer um die dazwischen-

¹⁶ Digitalisat (siehe S. 7), Scan 21–24.

liegenden (bzw. – in aufgeschlagener Form – einander gegenüberliegenden) Seiten fol. 11v und 12r.

In den Eckmedaillons dieser Doppelseite werden insgesamt acht Tugenden mit ihren jeweiligen Attributen dargestellt: auf der einen Seite (fol. 11v) »Iustitia« (Gerechtigkeit) mit einem Schwert (oben links, siehe die Abbildung 2a), »Pax« (Friede) mit einer Taube (oben rechts, siehe die Abbildung 2b), »Prudentia« (Weisheit) mit einem Spiegel (unten links) und »Veritas« (Wahrheit) mit einem Buch (unten rechts); auf der anderen Seite (fol. 12r) »Fortitudo« (Stärke) mit einer Säule (oben links), »Spes« (Hoffnung) mit einem Kreuzifix (oben rechts), »Fides« (Glaube) mit einem Handschlag (unten links) und schließlich »Patientia« (Geduld) – nicht ohne grausame Note – symbolisiert durch Vogelgestalten mit langen Schnäbeln, die auf einen Mann einhacken (unten rechts, siehe die Abbildung 2c).¹⁷ Auf fol. 12r kommen, abgesehen von »Patientia«, noch Banderolen mit der Bibel entnommenen Sprüchen dazu (entsprechende Felder sind auf fol. 11v zwar vorhanden, bleiben aber leer), oben links: »Fortitudo mea deus« (»Gott ist meine Stärke«; Ps 58,18), oben rechts: »Venite omnes ad me, qui laboratis, et onerati estis« (»Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid«; Mt 11,28) und unten links (siehe die Abbildung 2d): »In fide et opere iustificatur homo« (»Durch den Glauben und die Werke wird der Mensch gerecht«; eine freie Interpretation von Jak 2,14: »Videtes quoniam ex operibus iustificatur homo et non ex fide tantum«).

Bilden die Eckmedaillons auf fol. 11v/12r also eine klare Einheit, so gilt Ähnliches für die jeweilige Vorder- (fol. 11r) bzw. Rückseite (fol. 12v). Auch sie verbindet ein Thema, das sich – etwas abstrakt – als Konzepte von Zeit bezeichnen lässt. Auf fol. 11r steht sowohl in den in den Kartuschen enthaltenen Banderolen als auch in den begleitenden Abbildungen die Todesthematik unverkennbar im Mittelpunkt (siehe die Abbildungen 3a–d).¹⁸ Die vier Sprüche kreisen

17 In der Emblematik gibt es für Darstellungen der Geduld meistens eine andere Variante: Eine Eule, die als Lockvogel dient, wird von Vögeln attackiert und erträgt geduldig deren Spott, vgl. Albrecht Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967, Sp. 894–896, und den Eintrag »Symbolische Jagd« der Schweizerischen Gesellschaft für Symbolforschung, symbolforschung.ch/node/799#Eulen <04.05.2020>.

18 Zur Darstellung von Putti mit Totenschädeln im Allgemeinen vgl. Elisabeth Thausing, »Das Kind mit dem Totenkopf«. Studien zu einem spirituellen Bildthema im Spannungsfeld zwischen Humanismus, Reformation und Gegenreformation, Diplomarbeit Universität Wien 2007. Das Bild eines Putto, der sich über einen Totenkopf beugt (vgl. Abbildung 3b) bzw. an einen solchen anlehnt (vgl. Abbildung 3c), findet sich auch in einem um 1540 entstandenen Gemälde des Maarten van Heemskerck (Mittelrhein-Museum, Koblenz; commons.wikimedia.org/wiki/File:Nascendo_morimur_-_maarten_van_heemskerck_-_Koblenz.JPG <04.05.2020>), dort von einer Tafel mit dem Spruch »Nascendo morimur« (»Indem wir geboren werden, sterben wir«) begleitet (vgl. Abbildung 3d), bzw. einer hiervon abhängigen, früher Cornelis van der Goede



Abbildungen 3a–d: Vanitas-Motive in *Wien 2129*, fol. 11r (Eckkartuschen); <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

um die Vergänglichkeit, die Unausweichlichkeit des Todes und die Tatsache, dass im Tod Anfang und Ende zusammenfallen: Das Zitat oben links – »Mors ultima linia [sic!] rerum« (»Der Tod steht am Ende aller Dinge«) – entstammt Horaz' *Epistulae* (1,16,79), jenes oben rechts – »Ego dormio, sed si mane me

zugeschriebenen Kopie in Privatbesitz (siehe rkd.nl/explore/images/112922 <04.05.2020> bzw. commons.wikimedia.org/wiki/File:Corneelis_Van_Der_Goude_nascendo-morimur.jpg <04.05.2020>). Zu einem Kupferstich der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel mit dem Titel »Nascentes morimur, mors reditiva piis« (»Mit der Geburt sterben wir. Der Tod gibt den Frommen das Leben zurück«) siehe graphikportal.org/document/gpo00023397 <04.05.2020>.



Abbildungen 4a–d: Vanitas-Motive in den Zierbordüren zu Pierre de la Rue, *Missa pro defunctis*. Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. C, fol. 188v/189r (Details); urn:nbn:de:bvb:12-bsb00015144-2; CC BY-NC-SA 4.0

quaesieris, non subsistam« (»Ich werde mich in die Erde legen, und wenn du mich morgen suchst, werde ich nicht da sein«) – ist Hiob 7,21 entnommen und ein fester Bestandteil des Totenoffiziums. Die beiden unteren Kartuschen enthalten gleich drei prägnante Sprüche, welche die Finalität im Lichte des Kontrastpaares Endlichkeit vs. Ewigkeit thematisieren. Während sich »Hodie mihi, cras tibi« (»Heute mir, morgen dir«) an einen Spruch aus dem Buch Ecclesiasticus anlehnen dürfte,¹⁹ ist der Ursprung von »Disce mori« (»Lerne zu sterben«), das unten links als zweiter Sinnspruch angebracht ist, bisher nicht eindeutig feststellbar.²⁰ Das unten rechts zitierte »Nascendo morimur« geht wiederum auf Manilius' *Astronomica* 4,16 zurück.²¹

19 Vgl. Sir 38,23: »Memor esto iudicii mei; sic enim erit et tuum: mihi heri et tibi hodie« (»Gedenke des Richterspruchs über mich, denn so wird der deine sein: Mich traf er gestern und dich trifft er heute«).

20 Ein »Disce mori mundo, vivere disce Deo« (»Lerne für die Welt zu sterben, lerne für Gott zu leben«) ist als Symbolum in Gelehrtenkreisen des 16. Jahrhunderts belegt (vgl. Christian Gottlieb Jöcher, *Compendiöses Gelehrten-Lexicon*, Leipzig 1726, Sp. 828f., s. v. »Dresserus, Matthäus«; Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek München: urn:nbn:de:bvb:12-bsb10797509-9). Auch verwahrt das British Museum einen – mit Putto und Totenschädel ähnlich wie die Kartuschen gestalteten – Kupferstich unter demselben Titel (Inv.-Nr. 2010,7081.26; britishmuseum.org/collection/object/P_2010-7081-26 <04.05.2020>).

21 »Nascentes morimur finisque ab origine pendet« (»Schon wenn wir geboren werden, sterben wir, und das Ende hängt am Beginn«); vgl. Hubertus Kudla, *Lexikon der lateinischen Zitate: 3500 Originale mit Übersetzungen und Belegstellen*, München 2016, Nr. 378.

Putti in Zusammenhang mit der Todesthematik finden sich auch im Chorbuch Mus.ms. C der Bayerischen Staatsbibliothek, fol. 188v/189r, wo sie auf halber Höhe der Zierbordüren den ersten Seitenaufschlag von Pierre de la Rues Totenmesse begleiten.²² Die beiden Putti auf fol. 188v zitieren 1 Kor 15,51 (»Mir werdend nit all entschlaffen« und »Mir werdent snel verwandelt«; siehe die Abbildungen 4a/b) und reihen sich so in das größere Programm der Zierbordüre ein, das vier Weisen darstellt, die ebenfalls Verse aus 1 Kor 15 (und 2 Petr 3,10) vortragen. Auf fol. 189r schmückt nicht nur ein schlafender Putto die obere Zierbordüre, sondern es wird auch die »Putto-Sequenz« von fol. 188v fortgesetzt, so zunächst mit einem Putto, der eine Sanduhr – Symbol der Vergänglichkeit *par excellence* – festhält (siehe die Abbildung 4c).²³ Dieser Putto und sein Gegenüber (siehe die Abbildung 4d) werden von moralisierenden Sprüchen (»Merck auff die stund laufft auff« und »Fircht den Tag«) begleitet. Dazu gesellen sich wie auf fol. 188v vier Weise: Die oberen beiden zitieren – passend zur Miniatur – die Geschichte über Lazarus und den reichen Mann aus Lk 16; die beiden unteren bringen mit »Betracht den Tod den es ist Zeit, / Er kumpt dir bald und ist nit weit« bzw. »Las dir Mensch das zu Hertz gan, / Schick dich darzu, du must darvon« ähnlich wie die Putti auf dieser Folie moralisierende Sentenzen. Diese Motive könnten womöglich Modell für die Memento mori-Thematik in *Wien 2129* gestanden haben.

Die Eckmedaillons auf fol. 12v setzen zwar einen etwas anderen Fokus, sind aber dennoch inhaltlich mit fol. 11r verwandt und bieten nicht zuletzt ein exzellentes Beispiel für die Nutzung des Raumes und die Steuerung von Leserichtungen (siehe die Abbildungen 5a–d). Bilden auf fol. 11r eine Textbanderole und ein Einzelmotiv die Hauptkomponenten der Eckmedaillons, so finden wir auf fol. 12v nicht weniger als vier Textebenen, die auf intrikate Art und Weise zusammenhängen. Durch verschiedene Typographien voneinander abgesetzt, stellt folgendes Schema die vier Schichten dar (siehe Tabelle 3). Das bereits seit dem 15. Jahrhundert belegte, zur Entstehungszeit der Wiener Handschrift nicht zuletzt durch die 1564 erschienene Kupferstichfolge *Der Kreislauf des menschlichen Daseins* von Maarten van Heemskerck hochaktuelle Motto »Cursus mundi«²⁴ im Medaillon links oben fasst das Thema der Seite geradezu idealtypisch

22 Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek München: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00015144-2](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00015144-2). Ich danke Björn R. Tammen für den Hinweis auf Mus.ms. C. Zur Frage einer möglichen Vorbildfunktion siehe auch seine Einführung, S. 34 (Abb. 4) sowie den Beitrag von A. Gott dang, S. 121.

23 Ähnlich wie ihn Raphael Sadeler auf seinem Kupferstich *Vita quid est hominis?* abgebildet hat, siehe diglib.hab.de/grafik=graph-res-d-234-10 <04.05.2020>.

24 Hierzu Helmut Hühn, »Weltlauf«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter u. a., Bd. 12, Basel 2004, Sp. 491f. sowie den Beitrag von D. Eichberger, S. 154 (Abbildung 5).



Abbildungen 5a-d: »Cursus mundi« in Wien 2129, fol. 12v (Eckkartuschen); <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

zusammen. Gleichzeitig bildet es den Ausgangspunkt für die obere der vier Textebenen. Diese wird durch eine immer präziser werdende Zeitangabe gekennzeichnet: vom »Cursus mundi« (links oben) über das »Tempus praesens« (»Gegenwart«; rechts oben) und »Hoc die« (»an diesem Tag«; links unten) bis zu »Hac hora« (»zu dieser Stunde«; rechts unten). Dem gleichen Ordo legendi folgt die dritte Textebene, die eine leicht abgewandelte Form der kleinen Doxologie bildet – allerdings ohne einleitendes »Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto« – und somit eine abschließende Funktion hat: »Sicut erat in principio« (links oben), »et nunc et semper« (rechts oben), »et in saeculo hoc« (links unten) und

CURSUS MUNDI	TEMPUS PRAESENS
Si Deus pro nobis:	Discordia magna
Quis contra nos?	dilabuntur
<i>Sicut erat in principio</i>	<i>et nunc et semper</i>
ex Discordia fit	ex invidia fit
Bellum	Discordia
HOC DIE	HAC HORA
Nolit velit invidia	Avaro tam deest quod
	habet, quam quod non habet
<i>et in saeculo hoc</i>	<i>usque in saecula saeculorum</i>
ex proprio commodo fit	ex avaritia fit
invidia	Proprium commodum

Tabelle 3: Textbeigaben in den Eckkartuschen von *Wien 2129*, fol. 12v

»usque in saecula saeculorum« (rechts unten; »wie im Anfang, so auch jetzt und alle Zeit und in Ewigkeit«). Hier steht das Zusammenfallen von Anfang und Ende, mithin der ewige Kreis im Mittelpunkt, was einerseits durch das »Cursus mundi«-Motto impliziert wird, andererseits im Gegensatz zur oberen Textebene keine zeitliche Präzisierung mit sich bringt (selbige steht für das Fortschreiten der Zeit), sondern vielmehr einen Ausblick auf die Ewigkeit suggeriert (was einem In-sich-Kreisen der Zeit gleichkommt). Zwei Zeitkonzepte – ein lineares und ein zyklisches – werden hier auf einer Seite kombiniert.

Während die erste und die dritte Textebene eine Lesestrategie erfordern, bei der man im Eckmedaillon oben links anfängt und rechts unten endet, legt die vierte Textebene eine Lektüre nahe, die buchstäblich quer dazu steht. Sie nimmt Bezug auf eine Reihe von vier Lastern, die in Form von Kausalitäten präsentiert werden – die acht Tugenden der vorangehenden fol. 11v/12r werden also gewissermaßen in ihr Gegenteil verkehrt.²⁵ Diesmal ist der Anfangspunkt nicht oben

25 Björn R. Tammen hat mich darauf aufmerksam gemacht, dass hier eine Parallele zu den Bußpsalmen besteht, selbst wenn die abstrakte, auf Begriffe und Einzelmotive reduzierte künstlerische Umsetzung der Tugenden und Laster eine ganz andere ist. Zur Etymachie-Tradition in Mus.ms. A der Bayerischen Staatsbibliothek siehe Agnes Thum, »Sünde, Tugend, Auftraggeber. Das moraltheologische Illustrationsprogramm des Bußpsalmencodex«, in: *Andacht – Repräsentation – Gelehrsamkeit* (siehe S. 9), S. 203–224. Aber auch Mus.ms. C der Bayerischen Staatsbibliothek mit einem Teil-zyklus allegorischer Darstellungen der Tugenden und Laster auf fol. 71v/72r (Digitalisat: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00015144-2](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00015144-2), Scan 146 und 147) könnte hierfür ein Vorbild

links zu suchen, sondern unten rechts beim »*proprium commodum*« (der eigene Vorteil). Selbiges wird als Wurzel allen Übels dargestellt, denn aus dem eigenen Vorteil entsteht der Neid (»*ex proprio commodo fit invidia*«; links unten), aus diesem wiederum erwächst Zwietracht (»*ex invidia fit discordia*«; rechts oben), woraus letztendlich Krieg entsteht (»*ex discordia fit bellum*«; links oben). Diese Abfolge verläuft also diametral entgegengesetzt zu den beiden anderen Ebenen.

Die in den Banderolen aufscheinenden Spruchbänder bilden eine letzte Schicht, die im Grunde genommen einen moralisierenden Kommentar zu den Lastern liefert. Auch hieraus ergibt sich eine Lektüre, die unten rechts anfängt und oben links endet. Den Banderolen liegen Quellen antiker, biblischer und humanistischer Natur zu Grunde. Das »*proprium commodum*« explizierende »*Avaro tam deest quod habet, quam quod non habet*« (»Dem Habgierigen fehlt sowohl, was er hat, als auch, was er nicht hat«) ist den *Sententiae* des römischen Dichters Publilius Syrus entnommen.²⁶ Syrus' Sprüche waren im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit beliebte (Schul-)Lektüre, wovon nicht zuletzt die vielen Ausgaben zeugen. »*Nolit velit invidia*« (»Ob der Neid will oder nicht«) könnte die Schlusszeile aus einem Epigramm des Humanisten, Arztes und Botanikers Euricius Cordus (Heinrich Ritze, 1486–1535) sein. Dessen *Epigrammata* von 1520 enthalten ein Gedicht über Erasmus von Rotterdam, dessen erste Zeile »*Quando novas docto laudes conarer Erasmo*« lautet.²⁷ Parallel zum Laster »*Discordia*« (oben rechts) erscheint mit »*Discordia magna dilabuntur*« (»Durch Zwietracht zerfällt das Große«) eine Anspielung auf eine Passage aus Sallusts *De bello Jugurthino* (X,6), deren erster Teil hier nicht zitiert wird: »*Nam concordia parvae res crescunt, discordia maximae dilabuntur*« (»Durch Eintracht wächst das Kleine, durch Zwietracht zerfällt das Große«). Schließlich krönt mit »*Si Deus pro nobis: Quis contra nos?*« (»Wenn Gott für uns ist, wer [kann dann] gegen uns sein?«) ein berühmtes Zitat aus dem Römerbrief (8,31) das Medaillon in der oberen linken Ecke.

Aus diesen vier Ebenen ergibt sich eine Lesestruktur, die den »*Cursus mundi*« für den Betrachter empirisch-performativ erfahrbar macht: Mit seinen Augenbewegungen vollzieht der Rezipient den Lauf der Welt geradezu körperlich nach.²⁸ Die Seite lässt sich in unterschiedliche Richtungen erforschen. Im

abgegeben haben, zumal ein derartiger Zusammenhang bereits bei den Memento mori-Motiven besteht (siehe oben, Abbildungen 3a–d bzw. 4a–d).

26 Im Original (*Sententiae* 694) heißt es: »*Tam deest avaro quod habet, quam quod non habet.*«

27 Vgl. Euricius Cordus, *Epigrammata* (1520), hrsg. von Karl Krause, Berlin 1892 (Lateinische Litteraturdenkmäler des XV. und XVI. Jahrhunderts, 5), S. 69f. (Liber tertius, Nr. 24).

28 David Ganz und Felix Thürlemann, »Singular und Plural der Bilder«, in: *Das Bild im Plural: Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, hrsg. von dens., Berlin 2010, S. 7–38, sprechen in diesem Zusammenhang von einem »kinetischen Vollzug« (S. 19).

Res mira ignoti quod et illaqueentur amore (Vers 11)	über bzw. unter dem mittleren Bildfeld der linken Bordüre
Emicat accensis per famam mentibus ardor (Vers 12)	
Nocte silente magis dum mutua flamma per artus (Vers 13)	zwischen den beiden Ovalen der unteren Bordüre
Errans, alta trahit suspiria pectore ab imo (Vers 14)	unter bzw. über dem mittleren Bildfeld der rechten Bordüre
Amplexus taedet longum expectare jugales (Vers 15)	

Tabelle 4: Zusätzliche Textrepräsentation (*Tertia pars*) in *Wien 2129*, fol. 12v

Vorwärts- und Rückwärtsverfolgen der Kausalitäten entsteht geradezu ein gekreuztes Lesen und bildet sich zwischen den Eckmedaillons eine Kreuzform aus.²⁹ Genauer gesagt kann der Leser die Seite zweimal hin- und zurückverfolgen; so entsteht eine doppelte Kreisfigur, die den »Cursus mundi« auf kleinstem Raum – en miniature – darstellt.

Wenn man vor diesem Hintergrund noch einmal das gesamte Bordürenprogramm von fol. 12v in den Blick nimmt, dann stülpen sich über diese von den Eckmedaillons ausgehende gekreuzte Lektüre noch zwei weitere Strukturen. Nicht nur wird zwischen den Medaillons die Esthergeschichte erzählt, die in den Rechteckfeldern der linken Bordüre deszendierend anfängt, dann progredient über den unteren Bildrand läuft, um in den Rechteckfeldern der rechten Bordüre aszendierend weitergeführt zu werden.³⁰ Darüber hinaus wird auf fol. 12v auch der Text der gesamten *Tertia pars* abgebildet, die durch das Akrostichon im Zeichen der Braut steht.³¹ Daraus ergibt sich, ausgehend von der fünftletzten Zeile (die im linken Rand oberhalb des zweiten Rechteckfeldes verdoppelt wird), ein *Ordo legendi* entgegen dem Uhrzeigersinn (siehe Tabelle 4).

29 Dabei wäre zu fragen, inwiefern diese Intention auch durch die gekreuzten Schwerter im Medaillon links oben (siehe oben, Abbildung 5a) angedeutet wird. Generell fällt auf, dass in den Nebenmotiven der Eckmedaillons auf fol. 11v–12v fast immer eine Hand zu sehen ist (ausgenommen die Positionen unten rechts auf fol. 11v und 12r).

30 Interessanterweise wird die Esthergeschichte auf der gegenüberliegenden Seite (fol. 13r) nur in der linken und in der rechten Bordüre abgebildet. In beiden Fällen verläuft die Erzählung deszendierend und nicht – wie auf fol. 12v – links deszendierend und rechts aszendierend. Grund hierfür ist wohl eine nicht-biblische Einschaltung in der unteren Bordüre von fol. 13r, die Lebensweisheiten der antiken Philosophen Demokrit und Heraklit zitiert. Hierzu siehe auch die Beiträge von Dagmar Eichberger, S. 155 (mit Abbildung 7) und Birgit Lodes, S. 260f.

31 Die einzelnen Epithalamiumsverse werden darüber hinaus in den Bänderolen über den Notenfeldern auf fol. 12v–14v wiederholt.

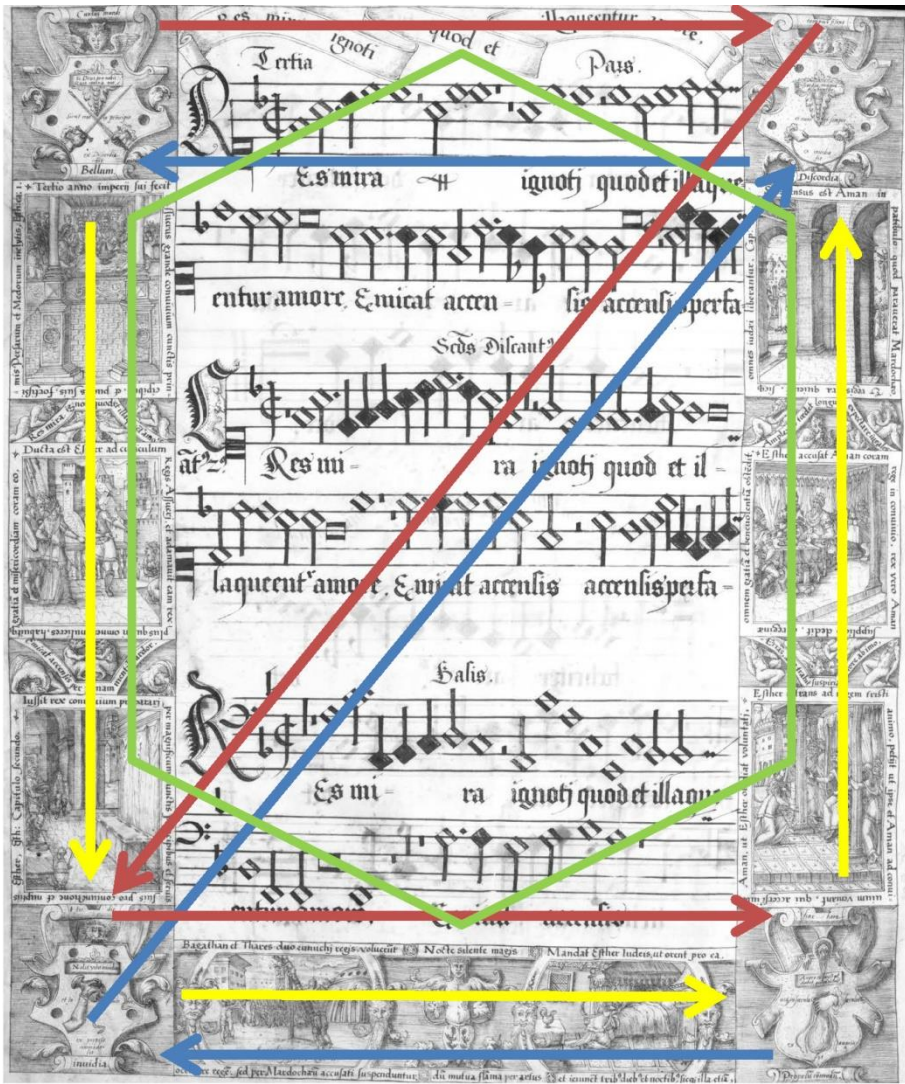
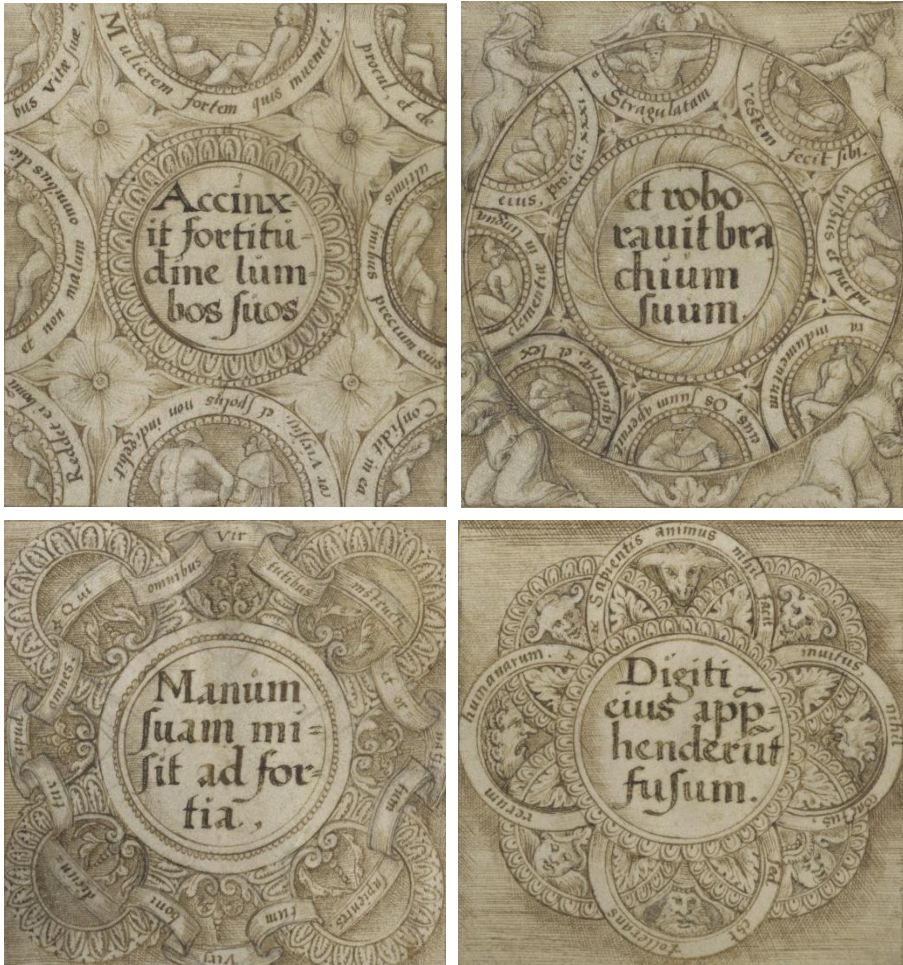


Abbildung 6: Lesestrukturen zu Beginn der Tertia pars von *Wien 2129*, fol. 12v. Progrediente (rot) und regrediente (blau) Schichten der Eckmedaillons; Verlauf der Esthergeschichte (gelb); Positionierung der Epithalamiumverse (grün); <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB (bearbeitet von Katelijne Schiltz)

Fol. 12v ist nicht nur ein multiperspektivisches und mehrschichtiges Gebilde, das den Leser auf unterschiedlichen Routen und mit unterschiedlichen Narrativen (die Eckmedaillons, die Esthergeschichte, Stopius' Gedicht) durch die Seite führt. Darüber hinaus hat sie sowohl retrospektiven als auch prospektiven Cha-



Abbildungen 7a–d: ›Lob der tüchtigen Hausfrau‹ zum Abschluss von *Wien 2129*, fol. 15r (Eckmedaillons); <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

rakter. Denn mit ihrem Layout und dem moralisierenden Ansatz der Eckmedaillons setzt sie den Parcours und die Thematik der *Secunda pars* (hier fol. 11r, 11v und 12r) fort. Gleichzeitig bildet die Seite den Anfang der *Tertia pars* von Lassos *Motette*, was sowohl die *Esthergeschichte* als auch die ›Ausbreitung‹ der letzten fünf *Epithalamiumszeilen* im Bordürenprogramm – und natürlich die Musik im Notenfeld – unzweideutig klarmachen (als Versuch, alle potenziellen Leserichtungen in abstracto zu visualisieren, siehe Abbildung 6).

Aber auch in weiterer Hinsicht spielt fol. 12v eine Schlüsselrolle im Gesamtkomplex von *Wien 2129*. Nicht nur bildet sie, wie wir gerade gesehen haben,

gegen Ende der *Secunda pars* gemeinsam mit fol. 11r eine Art Klammer um die dazwischenliegende Doppelseite (fol. 11v/12r), zudem schlägt sie eine Brücke zur allerletzten Seite des Manuskripts (fol. 15r), auf die hier noch eingegangen sei.³² Auch dort spielen die vier Eckmedaillons eine entscheidende Rolle. Zwar haben sie ein gänzlich anderes Layout – auf fol. 15r sind sie viel dekorativer gestaltet, ja, Richard von Genua bietet hier im Sinne der Finalwirkung ein Maximum an Ornament und sekundären oder sogar tertiären Textbeigaben auf –, doch die Leserichtung und das zugrundeliegende Konzept sind ähnlich. Denn im Zentrum eines jeden Medaillons steht jeweils ein Zitat aus den Sprüchen Salomos (*Proverbia*) 31, das – passend zum übergreifenden Thema der tugendhaften Weiblichkeit, das die einzelnen Seiten der *Tertia pars* verbindet – die Eigenschaften einer »mulier fortis«, einer starken Frau, anhand ihrer körperlichen Kraft beschreibt (siehe die Abbildungen 7a–d).³³ Dabei ist insbesondere bei der Benennung der Körperteile auf das Fortschreiten vom Großen zum Kleinen zu achten: von »Accinxit fortitudine lumbos suos« (»Sie gürtet ihre Lenden mit Kraft«; oben links) über »et roboravit brachium suum« (»und stärkt ihre Arme«; oben rechts) und »Manum suam misit ad fortia« (»Sie streckt ihre Hand nach dem Rocken«; unten links) bis hin zu »Digiti eius apprehenderunt fusum« (»und ihre Finger fassen die Spindel«; unten rechts) wird die Bezugsgröße immer kleiner. Ähnlich wie auf fol. 12v, wo wir es mit einer zeitlichen Präzisierung (von »Cursus mundi« zu »Hac hora«) zu tun hatten (siehe oben, Abbildungen 5a–d), findet hier, unterstützt durch die gleiche Lesestruktur, eine immer engere körperliche Fokussierung statt (Lenden – Arme – Hand – Finger). Aber im Gegensatz zur Anlage der Kartuschen auf fol. 12v wird hier kein »Weg zurück« bzw. keine Rückwärtslektüre angeboten. Eine solche zyklische Struktur würde nicht zur letzten Seite und somit zur Finalitätsidee der Handschrift passen. Dennoch ist der analoge *Ordo legendi* frappierend und scheint die ideelle Verbindung von der ersten zur letzten Seite der *Tertia pars* durchaus intendiert gewesen zu sein. Die Seitengestaltung bekommt auch insofern einen abschließenden und sogar selbstreferenziellen Gestus, als es die Hand bzw. ihre Finger sind, die üblicherweise eine Seite umblättern. Hier könnte also durchaus die Materialität der Handschrift bzw. das haptische Erlebnis des Blätterns evoziert werden. In diesem Zusammenhang wäre noch darauf hinzuweisen, dass jenes Medaillon mit dem *Proverbia*-Zitat zu den Fingern (»Digiti eius apprehenderunt fusum«) unten rechts platziert ist, also dort, wo in Chorbüchern wie dem aus dem Alamire-Skriptorium stammenden *Mus.ms. F* der Bayerischen Staatsbibliothek

32 Digitalisat (siehe S. 7), Scan 29.

33 Die beiden oberen Passagen sind Spr 31,17 entnommen, die beiden unteren Spr 31,19.



Abbildung 8: »Verte«-Hinweis im Credo aus Mathieu Gascognes Missa *Es hat ein sun*. Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. F, fol. 19v (Ausschnitt); urn:nbn:de:bvb:12-bsb00079142-8, CC BY-NC-SA 4.0

sonst gerne eine Aufforderung zum Blättern wie »verte«, »verte cito« oder »verte folium« steht (siehe die Abbildung 8). Allerdings wäre diese Handlung, da die Motette zu Ende ist, überflüssig. Könnte damit ein humorvoller Wink an die Sänger impliziert sein?

Insgesamt gesehen, verlangt die Handschrift einen aktiven Rezipienten, denn sie bietet gleichzeitig Hinweise zur Deutung und fordert auf, das Notierte zu entziffern. Dem Betrachter wird im Grunde genommen keine Wahl gelassen. Ihm bleibt wegen der Bilder- und Textvielfalt nichts anderes übrig, als Verbindungen zu suchen und das auf den Seiten angeordnete Bildprogramm tatsächlich abzutasten, zu katalogisieren und zu ordnen. Oder, wie David Ganz und Felix Thürlemann es in ihrem Sammelband *Das Bild im Plural* formulieren: »Das Zusammensehen von Bildern fordert vom Rezipienten zusätzlich eine Abstraktionsleistung, ein auf Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen den Bildern hin ausgerichtetes vergleichendes Sehen; es fordert einen kognitiv orientierten

Blick«. ³⁴ Wie ich zu zeigen versucht habe, werden mehrfache Verbindungen und Analogien geschaffen, nicht nur innerhalb einer (aufgeschlagenen) Doppelseite, sondern auch über mehrere Seiten (und sogar Partes) hinweg, und zwar in formaler, inhaltlicher und/oder lesetechnischer Hinsicht. So entsteht ein dichtes Netz an Bezügen und Reminiszenzen, an Ähnlichkeiten und Unterschieden, das sich über die gesamte Handschrift erstreckt.

Zu einem entschleunigten Erforschen der einzelnen Seiten und der Komposition als Ganzes passt es gewissermaßen auch, dass das Akrostichon »GVILHELMVS RENE«³⁵, das die Epithalamiumsverse des Humanisten Nicolaus Stopius bilden, nicht auf den ersten Blick sichtbar (wenigstens nicht in der hier präsentierten Form³⁵) und schon gar nicht hörbar ist.³⁶ Vor dem Hintergrund der Epithalamiumstradition ist es außerdem auffällig, dass die Namen des Brautpaares nicht im Text genannt werden (wie das in vielen anderen Hochzeitsgedichten ab der Antike durchaus der Fall ist), sondern lediglich versteckt als Akrostichon verarbeitet werden.³⁷ Und auch Richard von Genua hat nicht

34 D. Ganz und F. Thürlmann, Singular und Plural (wie *Anm. 28*), S. 8: »Die Verbindung mehrerer Bilder [besitzt] genuine Sinnpotentiale, die nicht deckungsgleich sind mit denen, über die das Bild im Singular verfügt. Auch kann die Bedeutung komplexer Bildordnungen nicht als Summe der Bedeutung ihrer Konstituenten verstanden werden.«

35 Vgl. aber Massimo Troiano, der zumindest in der Erstauflage seiner Festbeschreibung das Akrostichon allein durch die übergroße Schrifttype deutlich hervorhebt: M. Troiano, *Discorsi* (siehe *S. 9*), S. 166. Siehe auch *Die Münchner Fürstenhochzeit* (siehe *S. 8*), S. 270f., sowie die Einführung von Björn R. Tammen, *S. 20* (mit Abbildung 1).

36 Auch in den Stimmbüchern der Handschrift A.R. 775–777 der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg (Proskesche Musiksammlung), die eine große Zahl an Epithalamiumskompositionen enthält, wird das Akrostichon nicht eigens hervorgehoben. Hier ist ohnehin nur die Tertia pars (Nr. 34) enthalten; abgesehen von deren erster Zeile ist keine Textunterlegung vorhanden, weil die Handschrift größtenteils für eine instrumentale Aufführung gedacht ist. Vgl. auch Franz Körndle, »Hofkapelle versus Stadtpfeiferei. Die Stimmbücher A. R. 775–777 der Bischöflichen Zentralbibliothek in Regensburg«, in: *Musikalische Schätze in Regensburger Bibliotheken*, hrsg. von Kateljine Schiltz, Regensburg 2019 (Regensburger Studien zur Musikgeschichte, 13), S. 167–187, und das Faksimile: *Ms. A.R. 775–777, Proske-Bibliothek Regensburg*, Vorwort von Raymond Dittrich, Stuttgart 2014.

37 Siehe dazu beispielsweise Sabine Horstmann, *Das Epithalamium in der lateinischen Literatur der Spätantike*, Leipzig 2004. Von Johannes Tremauerus stammt ein *Epithalamion in honorem virtute et eruditione clari magistri Conradi Geissentalers atque castae et ornatissimaeque virginis Richillae sponsae suae dilectae, familiaritatis ergo scriptum* (o. O., 1560), das ein Akrostichon verarbeitet, welches allerdings nicht die Namen des Brautpaares thematisiert, sondern mit »Felices quicunque Deum« vielmehr einen Segensspruch abbildet (vgl. das Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek München, 4 J.publ.g. 578#Beibd.1; Digitalisat: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb11024355-2](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11024355-2), Scan 2). Es sei hier noch angemerkt, dass das ebenfalls von Stopius anlässlich der Hochzeit von Wilhelm V. und Renata von Lothringen geschriebene und von Jacobus de Kerle vertonte *Illuxit pergrata dies / Felices ambo* auch mit einer Spielart des »constrained writing« aufwartet – der Cantus firmus für die Prima und die Secunda pars (»Laeta est ista dies« bzw. »Ferva nunc abeant«)

versucht, den Leistenvers in der Textunterlegung zu kennzeichnen bzw. optisch hervorzuheben.³⁸

* * *

Wenn Massimo Troiano in seinem Bericht über die Hochzeit von Herzog Wilhelm V. von Bayern mit Renata von Lothringen zu Hans Mielichs Bildern in Orlando di Lassos Bußpsalmen (Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. A) schreibt, dass »diese herrlichen Miniaturen ... so zierlich und fein [sind], dass es scheint, als ob die Bilder singen wollten«,³⁹ so »fehlen« in *Wien 2129* für eine lebensnahe Darstellung zwar die Farbe und die Tiefenwirkung der Bilder, aber der Betrachter wird hier – im Vergleich zum Bußpsalmenkodex – durch die strukturierte, zum Teil fast schablonenartige Organisation der Seiten in Kombination mit dem theologischen Programm noch stärker gefordert, sein Auge in unterschiedliche Richtungen zu lenken, Verbindungen zwischen den Bildern zu erkunden, um dadurch Brüche und Kontinuitäten im Bildprogramm aufzuspüren.⁴⁰ Insofern scheinen die Zeichnungen hier vielleicht nicht zu singen, aber der Betrachter erweckt sie durch seine Lesestrategie(n) – eine gleichzeitig kreative und intellektuelle Leistung – dann doch zum Leben.

enthält ein in Troianos Bericht (Die Münchner Fürstenhochzeit, siehe S. 8, S. 294f.) mit Großbuchstaben hervorgehobenes Chronogramm (Ergebnis ist – wohl kaum überraschend – in beiden Partes 1568), aber hier werden die Namen des Brautpaares im ersten Teil explizit genannt. Siehe auch Christian Thomas Leitmeir, *Jacobus de Kerle (1531/32–1591). Komponieren im Spannungsfeld von Kirche und Kunst*, Turnhout 2009, S. 763f.

38 Generell zur Verwendung von Namen in der Musik der Frühen Neuzeit siehe Andrea Lindmayr-Brandl, »Die Autorität der Namen. Fremd- und Eigensignaturen in musikalischen Werken der Renaissance«, in: *Autorität und Autoritäten in musikalischer Theorie, Komposition und Aufführung*, hrsg. von Laurenz Lütteken und Nicole Schwindt, Kassel 2004 (Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik, 3), S. 21–40.

39 Die Münchner Fürstenhochzeit (siehe S. 8), S. 100 (»qualli leggiadri Minii tanto politi e delicati sono, che le istesse imagini, par che cantar vogliono«) bzw. S. 101.

40 Ein weiterer Unterschied zu den Chorbüchern Mus.ms. A (und B) der Bayerischen Staatsbibliothek betrifft die Tatsache, dass die Musik in *Wien 2129* strikter und vor allem auch durchgehend vom Bordürenprogramm abgetrennt ist. Der Platz, der der Musik zur Verfügung steht, ist auf jeder Seite gleich – nur zwischen fol. 9v und 12r (also in der gesamten Secunda pars) reichen einzelne Medaillons in den Bereich des Notenfelds. Dagegen ist die Nutzung des Raumes bei den Mielich-Kodizes wesentlich vielfältiger und abwechslungsreicher. Hier gilt also nicht, was Andrea Gott dang, »Hans Mielich und die Seitengestaltung des de Rore-Chorbuchs (München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. B): Neue Impulse für die Buchmalerei als Medium höfischer Repräsentation«, in: Cipriano de Rore. *New Perspectives* (siehe S. 9), S. 229–269: S. 252, über die Seitengestaltung von einigen Motetten aus Mus.ms. B anmerkt: »Die Figuren überschreiten den Bildrahmen an mehreren Stellen so signifikant, dass sie in den Betrachtarraum einzudringen scheinen.« Sie thematisiert anhand von Mus.ms. B auch den Konflikt zwischen zweidimensionalem Notenbild und dreidimensionalen Miniaturen.

Orlando di Lasso, Erbprinz Wilhelm von Bayern und die Commedia all'improvviso: Narren, Springer und Commedia-Figuren in *Wien 2129*

In der Prachthandschrift Mus.Hs. 2129 der Österreichischen Nationalbibliothek (im Folgenden *Wien 2129*)¹ gaukelt auf fol. 12r eine wunderliche Figur – fast wie eine mittelalterliche Drolierie – über das Blatt, mit einem Dreschflügel zum Schwung ausholend (siehe Abbildung 1). Zwar ist das Gesicht, wohl das eines Mannes, nicht zu erkennen, aber er ähnelt in Kleidung und Haltung auffallend der Maske eines Zanni aus der Commedia all'improvviso, welcher bei der Münchner Fürstenhochzeit von 1568 vielfach als ›Quertreiber‹ präsent war. Im folgenden Beitrag interessiert die Gestaltung solcher ›randständigen‹ Figuren im Bildprogramm zu Orlando di Lassos Motette *Gratia sola Dei*, und zwar nicht nur die erwähnte isolierte Figur, sondern auch die Gestaltung der Zwickel an den zahllosen Medaillons in den Bordüren: Diese Details in den Rändern der Handschrift treten zu der ohnehin überbordenden Vielfalt an visuellen Elementen wie Epithalamiumstext, Noten, Maskarons, Hunderten von Bildszenen vor allem aus dem Alten Testament samt Hunderten von Textausschnitten in den Bildeinfassungen und separaten Bänderolen.

Die Durchdringung der Ränder mit Drolieren hat in der mittelalterlichen Buchkultur ihren festen Platz. Für das Spätmittelalter und die Zeit der Renaissance konstatieren Kunsthistoriker*innen aber üblicherweise, dass der Innovationsgrad deutlich zurückgehe, das Motivrepertoire vor allem repetiert werde und sich mit dem Einzug der Druckerpresse die lustvolle Tradition weitgehend verliere. »The End of the Edge« betitelt daher Michael Camille sprechend das letzte Kapitel seines einschlägigen Überblickswerks.² Dass es sich aber sehr wohl lohnen kann, die Marginalien auch dieses späteren Zeitraumes mit Blick auf innovative Erzählstrategien zu untersuchen, haben in jüngerer Zeit unter anderem

1 Angaben zur Quelle und zum Digitalisat von *Wien 2129* siehe S. 7.

2 Michael Camille, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, London 1992, S. 153–160; Lilian M. C. Randall, *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, Berkeley 1966 (California studies in the history of art, 4), S. 10, konstatiert für die Zeit nach 1350 vornehmlich »conventional readaptations of earlier concepts«.



Abbildung 1: Zanni mit Dreschflegel. Inschriftenbänderle mit Randfigur in der Prachthandschrift von Orlando di Lasso's Motette *Gratia sola Dei* (1568). Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs. 2129 (= *Wien 2129*), fol. 12r; <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

Anja Grebe und Björn Tammen gezeigt.³ Mit den folgenden Ausführungen möchte ich an diese Arbeiten anschließen.

Die nähere Motivation für eine eingehende Analyse der Drolerien und Grotesken in *Wien 2129* ziehe ich daraus, dass diese – bislang noch kaum beachteten – Elemente geradezu ein Charakteristikum der Handschrift darstellen. Dies fällt insbesondere im Vergleich zu den verwandten, am Hof des Bräutigamvaters Herzog Albrechts V. entstandenen Prachthandschriften auf, in denen derlei kaum vorhanden ist. Orlando di Lasso und Richard von Genua, die offenbar gemeinsam für die Realisierung von *Wien 2129* verantwortlich zeichneten – wiewohl mit je eigenem Anteil⁴ –, waren die drei großen, regelrecht als ›Gesamtkunstwerk‹ gestalteten Chorbücher mit den Motetten Cypriano de Rores bzw.

3 Anja Grebe, »An den Rändern der Kunst. Drolerien in spätmittelalterlichen Stundenbüchern«, in: *Komik und Sakralität: Aspekte einer ästhetischen Paradoxie in Mittelalter und früher Neuzeit*, hrsg. von ders. und Nikolaus Staubach, Frankfurt am Main 2005 (Tradition – Reform – Innovation. Studien zur Modernität des Mittelalters, 9), S. 164–178 (Grebes Dissertation, *Die Ränder der Kunst. Buchgestaltung in den burgundischen Niederlanden nach 1470*, Diss. Universität Konstanz 2000, war mir nicht zugänglich); Björn R. Tammen, »Marginalien«. Musizierende Randfiguren in mittelalterlichen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek und ihre Funktion«, in: *Imago Musicae* 21/22 (2004/05), S. 105–133.

4 So die Bänderle über den beiden Eröffnungsseiten (fol. 1v/2r); vgl. dazu den einführenden Beitrag von Björn R. Tammen im vorliegenden Band, S. 22 (mit Detailabbildungen 2a/b).

den Bußpsalmen Lassos, dazu den Illuminationen von Hans Mielich und Kommentaren von Samuel Quicchelberg fraglos bekannt.⁵ In der auf die repräsentative Materialität von Pergament sowie eine intensive Illumination mit vielfältigen Text-Bild-Bezügen setzenden Gesamtkonzeption stellten diese Bücher sicherlich ein Vorbild für die prachtvolle Aufzeichnung der Epithalamiums-Motette *Gratia sola Dei* dar. Dabei gibt es auch charakteristische Unterschiede:⁶ Während die umfangreichen Mielich-Kodizes kostbarst gebunden in der Schatzkammer Albrechts V. nur ausgewählten Besuchern gezeigt und die Musik als »musica reservata« im erlauchten Kreis zwar wohl vorgetragen, bis zum Tod des Herrschers aber nicht gedruckt werden durfte, wurde die im Kontext der Hochzeit des Thronfolgers Wilhelm 1568 aufgeführte und in *Wien 2129* beziehungsreich »glossierte« Motette bereits im Jahr nach der Hochzeit in einem Stimm- buch-Sammeldruck veröffentlicht, häufig nachgedruckt und dadurch allgemein verbreitet.⁷ Weitere Unterschiede betreffen den deutlich geringeren Umfang der Handschrift, die nur eine einzige Komposition beinhaltet, die Monochromie und das statischere Seitenlayout wie auch die individuellere, anlassbezogene Dichtung des Nicolò Stoppio (Nicolaus Stopius). Gerade im Blick auf den Einsatz von Marginalien, Drollerien oder Grotesken fungierten die Mielich-Kodizes sicher nicht als Vorbild: In deren Bildprogramm finden sich diese Elemente kaum – jedenfalls nicht im Sinne einer »marginalen« Gegenwelt zum hehren Haupttext. Wenn dort Narren, Spielleute, Bauern, Betrunkene oder ähnliche Figuren begegnen, so als Teil des ikonographischen Programms, das die gesungenen Textabschnitte subtil bebildert, nicht hingegen als randständiges Beiwerk.⁸

5 Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. A und B (siehe S. 7f.). Zur Zeit der Entstehung von *Wien 2129* war der Hofmaler Hans Mielich noch am Leben und arbeitete bis 1571 am zweiten Band des Bußpsalmenkodex. Er verstarb am 10. März 1573. Zu Layout und Bildprogramm dieser Prachthandschriften vgl. in jüngster Zeit insbesondere Andrea Gott dang, »Hans Mielich und die Seitengestaltung des de Rore-Chorbuchs (München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. B). Neue Impulse für die Buchmalerei als Medium höfischer Repräsentation«, in: Cipriano de Rore. *New Perspectives* (siehe S. 9), S. 229–270; dies., *NotenBilderTexte* (siehe S. 10).

6 Vgl. dazu auch den Beitrag von Andrea Gott dang im vorliegenden Band, bes. S. 119–124 (Abschnitt »Große Geschwister: die Prachtchorbücher Albrechts V.«).

7 Zu den musikalischen Quellen siehe S. 7f.

8 Hier einige Beispiele aus dem Rore-Kodex, die ähnlich auch in *Wien 2129* eingesetzt werden (motivische Übereinstimmungen *kursiv*): *Nasentrompete*, *Zahngeige* und *Brustpsalterium* zur Begleitung grölender Sänger bei einem Festgelage, *Zwerge* servieren das Getränk, an den Rändern geschäftige (*nachte*) Putti: Mus.ms. B(1, S. 19; Abb. 3 bei A. Gott dang, Hans Mielichs »singende« Miniaturen (siehe S. 10), S. 48; Textbezug scheint – im Unterschied zu Gott dangs Deutung (S. 59f.) – aduers zu »tacitusque« vorzuliegen. *Nachte* als Gefangene im

Offenbar stellt also das großflächige ›freie‹ Spiel der Marginalien und komischen Randfiguren im Vergleich zu den fast gleichzeitig entstandenen Münchner Prachtkodizes ein Alleinstellungsmerkmal von *Wien 2129* dar. Die folgende Untersuchung wird dies erstmals näher in Augenschein nehmen, wobei es zunächst darum gehen muss, auf den Figurenbestand überhaupt aufmerksam zu machen. Sodann ist nach dem Grund für sein Vorhandensein sowie nach potenziellen Bedeutungen zu fragen. Dabei gilt es vorab bereits festzuhalten, dass Richard offensichtlich einen ausgeprägten Sinn für Humor besaß und auch anderswo komische bzw. groteske Elemente in seine Arbeiten einbaute.⁹ Über eine bloße ikonographische Bestandsaufnahme hinausgehend, soll erstmals eine Kontextualisierung in der zeitgenössischen Fest- und Hofkultur vorgeschlagen werden. Auf diese Weise werden die Grundlagen für ein neuartiges, ›vernetztes‹ Verständnis der Marginalien geschaffen, die für Vertreter insbesondere der Kunstgeschichte, der Theaterwissenschaft sowie der Hof- und Festkultur-forschung von erheblichem Interesse sein dürften.

Zwickelbilder in kommentierender und aktualisierender Funktion

Richard entscheidet sich bei der Konzeption von *Wien 2129* für ein ebenso konsequentes wie ungewöhnliches Layout, indem er den Notentext an der linken, rechten und unteren Kante ›rahmt‹.¹⁰ In diesen U-förmigen Bordüren entstehen zwischen den (meist 13) Bildelementen an den Seiten und in der Bas-de-page-Zone kleine freie Bereiche, quasi Zwickel, die im Laufe der Hand-

Verlies am unteren Bildrand als Spiegel der herrschaftlichen Macht (»Rex omnipotens«): Mus.ms. B(1, S. 133; Abb. 4, A., Gott dang, ebda., S. 49. Vgl. auch unten [Anm. 28](#).

⁹ Vgl. Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 54, fol. 82v–118r (Richards Kopie von Gottfried Palmart, *Missa Quia vidisti me*; siehe im vorliegenden Band den Beitrag von Björn R. Tammen zur Tobias-Erzählung, S. 207, mit Detailabbildung 5b) sowie Mus.ms. 24, fol. 38v–142r (Richards Kopie einiger Motetten von Lasso, mit zahlreichen Grotesken in den Initialen). Digitalisate der Bayerischen Staatsbibliothek München: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00078961-9](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00078961-9) und [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00078948-6](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00078948-6). Die Identität des im *Katalog der Musikhandschriften*, Bd. 1: *Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung*, bearb. von Martin Bente u. a., München 1989 (Kataloge bayerischer Musiksammlungen, 5), S. 40*, als »Schreiber F« bezeichneten Kopisten mit Richard von Genua fiel mir bei der Besichtigung der ansprechenden Ausstellung im Rahmen der internationalen Fachtagung »Für Auge und Ohr. Die Chorbücher der Bayerischen Staatsbibliothek« (München, 17.–19. März 2016) auf.

¹⁰ Zu Layout und Rahmung sowie den potenziellen druckgraphischen Vorbildern siehe künftig Birgit Lodes, »Richard und die Rahmen. Zur Rolle zeitgenössischer Figurenbücher für die Konzeption des Prachtchorbuchs A-Wn Mus.Hs. 2129«, in: *Imago Musicae* 31 (2020), in Vorbereitung; zu einer möglichen Vorbildfunktion des älteren Prachtchorbuchs Mus.ms. C der Bayerischen Staatsbibliothek München siehe Björn R. Tammen, »Envisaging marriage: the artistic and intellectual microcosm of a Wittelsbach chapel singer in 1568«, in: ebda.

schrift verschiedenartig ausgestaltet werden. Dass gerade Zwickelbereiche (besonders in der Architektur und Skulptur) häufig den Raum für den Einzug von Drollerien bereitstellen, ist gut belegt.¹¹ Auch in *Wien 2129* sind die Zwickelbilder – der Tradition entsprechend – von den gemalten und mit dem passenden Bibeltext umrahmten Einzelszenen in einem separaten Bereich abgekoppelt, wodurch eine eigene Erzählebene entsteht. Gleichzeitig aber sind sie mit diesen innerhalb des festen Rahmens verschweißt und ›gaukeln‹ nicht – wie mittelalterliche Drollerien – frei um den eigentlichen Textblock herum. Sie beziehen sich also primär auf das Bildprogramm der Bordüren und allenfalls mittelbar auf den anlassbezogenen Epithalamiumstext samt seiner Vertonung im zentralen Buchblock. Die Zwickelbilder glossieren Bilder, nicht den Text.

Bei einer Inventarisierung der Zwickelbilder in *Wien 2129* fällt auf, dass sie auf sehr vielen, aber nicht allen Seiten vertreten sind und sich die Art ihrer Gestaltung prozessual verändert; offenbar entwickelt Richard die konkreten Ideen erst während der Ausführung. So finden sie erst nach und nach ihren Weg in die Handschrift: Auf den ersten fünf Seiten (fol. 1v–3v) sind die Freiflächen neben den Medaillons noch entweder grau ausschraffiert (also frei gelassen) oder – weit häufiger – mit ornamentalem Blattwerk gefüllt, wobei sich auf den letzten beiden Seiten eine Besonderheit zeigt: Auf fol. 3r/v begegnen in der Mitte der Bordüren insgesamt zwölf stilisierte Männerköpfe im Profil, die in ein volutenartiges Zierelement eingesetzt sind (siehe Abbildung 2a).¹² Die Idee hierzu hat Richard offenbar aus Virgil Solis' Rahmungen der Illustrationen zu Ovids *Metamorphosen* in der Frankfurter Ausgabe von 1563 bezogen (siehe Abbildung 2b) – einem Figurenbuch, das ihm in mehrerlei Hinsicht als Bildfundus diente:¹³ Zwei der insgesamt sechs Passepartouts bei Solis weisen zwei entsprechende Profilköpfe auf, die (wie bei Richard) aus der Bordüre hinausblicken.

Damit ist gleichsam die Initialzündung zur figürlichen Ausgestaltung weiterer Zwickelflächen in *Wien 2129* gegeben. Auf den verbleibenden Seiten der *Prima pars* (fol. 4r–9r) enthalten fast alle Zwickel Darstellungen von Ganzkörperfiguren, die gerade in den ersten Bordüren meist realistisch, also ohne groteske Verfrem-

11 Zur typischen Positionierung von Drollerien in Gebäudezwickeln vgl. unter anderem Katrin Kröll, »Die Komik des grotesken Körpers in der christlichen Bildkunst des Mittelalters. Eine Einführung«, in: *Mein ganzer Körper ist Gesicht. Grotteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*, hrsg. von ders. und Hugo Steger, Freiburg i. Br. 1994 (Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae, 26), S. 11–106; S. 24–33, speziell zu Chorgestühlschnitzereien Björn R. Tammen, *Musik und Bild im Chorraum mittelalterlicher Kirchen, 1100–1500*, Berlin 2000, S. 99–115. In *Wien 2129* ist diese Idee auf die Buchmalerei übertragen.

12 Ähnliche Profilköpfe kommen an wenigen weiteren Stellen vor: fol. 6v, 7r/v, jeweils Bas-de-page.

13 Vgl. Gott dang im vorliegenden Band, S. 137; zudem B. Lodes, Richard und die Rahmen (wie Anm. 10).



Abbildungen 2a/b: Profiliesichtige Rollwerkmasken. (a) Medaillon mit Zwickelfüllungen in *Wien 2129*, fol. 3v, links (Gottes Verheißung an Abraham); <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB. – (b) Johannes Posthius, *Tetrasticha in Ovidii Metamorphoses ... Schoene Figuren auß dem fuertrefflichen Poeten Ouidio ... gerissen durch Vergilium Solis*, Frankfurt a. M.: Georg Rab d. Ä. u. a. 1563, S. 2 (»Gott erschafft den Menschen«); <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454722p>, Source gallica.bnf.fr/BnF

dungsmomente, gestaltet sind. Sie scheinen verschiedenartige Funktionen zu erfüllen. Über die erste solcherart verzierte Bordüre verstreut (fol. 4r, links) finden sich in wallende Gewänder mit Kapuze gehüllte Personen, von denen drei ein Buch in der Hand halten, in dem sie lesen bzw. aus dem sie vorlesen – zunächst ein geschlossenes, sodann ein offenes, wozu einer sogar eine Brille benötigt (siehe Abbildung 3a). Die Geschichten aus dem Alten Testament – hier der zuoberst dargestellte Tod Saras – werden also zum einen verbatim in den Textrahmungen mit Angabe der Bibelstelle niedergeschrieben und zugleich in Bildern veranschaulicht. Zum anderen verweisen die Zwickelfiguren deiktisch auf die Bibel als Medium: In der Heiligen Schrift, dem Buch der Bücher, sind diese Erzählungen gottgegeben festgehalten.¹⁴ Eine ähnliche Rolle haben Zwickelfiguren, die eine Haltung des Erzählens oder Zeigens und damit eine verwandte Form der Deixis einnehmen.¹⁵ Dazwischen begegnen teils Miniaturszenen, teils Einzelfiguren, die die Handlung der Hauptbilder mimetisch intensivieren, weiterführen und – besonders häufig – sie in der Jetztzeit spiegeln und sinnlich vermitteln.

14 Vgl. in diesem Sinne auch die Ausgestaltung der Tugend der »Veritas« am Ende der *Secunda pars* (fol. 11v, rechts unten): Dort ist der Anfang des Johannesevangeliums aufgeschlagen, und man liest im Buch »In principio erat verbum. Et verbum erat apud deum« (Joh 1,1).

15 Z. B. fol. 4r, rechts, Zwickel zum 1. Medaillon; fol. 6r, rechts, zwischen 1. und 2. Medaillon; fol. 6v, rechts, mittleres Medaillon; fol. 8r, links, über dem unteren Medaillon; fol. 8r, rechts, unter dem 2. Medaillon; fol. 14v, rechts, über dem untersten Medaillon.

Als Beispiel mögen wiederum einige der Bordüren zu Beginn dienen. Auf fol. 4v (rechts oben) halten die Zwickelfiguren mit ihren Fackeln Wache an Abrahams Sarg, der im Medaillon dargestellt ist, auf das sie Bezug nehmen (Gen 25,7–8; siehe Abbildung 3b). Trotz ihrer Randständigkeit gehören selbige somit zur Haupthandlung – was aber in der Handschrift eher die Ausnahme darstellt. Meist setzen die Zwickelfiguren nicht die biblische Szene fort, vielmehr entstammen sie dem Hier und Jetzt und scheinen dadurch den Betrachter einzuladen, sich mit dem Bibelgeschehen unmittelbarer zu identifizieren: Die anschließende Szene, in der Rebekka Gott im Zuge ihrer Schwangerschaft um Rat bittet (fol. 4v, rechts, mittlerer Tondo), wird im unteren Zwickel gespiegelt durch eine in gleicher Haltung betende Frau in aktuellem Gewand (links), zugleich ironisch gebrochen durch eine dicke Nackte, die das biblische Medaillon zu halten scheint (rechts). Darüber finden sich zwei betende Männer, die – in Fortsetzung der Handlung gemäß Gen 25,11 (2. Medaillon: Segnung Jakobs) – beide den betenden Jakob (Gen 25,21) darstellen könnten bzw. dessen Gestus aufgreifen und sich so, der biblischen Szenerie »entkleidet«, als Projektionsfläche für jeden (betenden) Betrachter anbieten.

Ebenfalls eine identifikatorische Wirkung, hier aber eher auf emotionaler Ebene, haben die Zwickelbilder bei der Erzählung von Saras Begräbnis durch Abraham (Gen 23,19; fol. 4r, links, mittlerer Tondo; siehe oben, Abbildung 3a): Als Vorlage für dieses Medaillon diente Richard das Begräbnis des Jakob aus Jost Ammans und Hans Bocksbergers Figurenband *Neuwe biblische Figuren deß Alten und Neuwen Testaments* von 1565;¹⁶ der Name »Iacob« wird kurzerhand durch »Sara« ersetzt.¹⁷ Ihren Tod beklagen in den Zwickeln sogar zwei Gruppen von trauernden Männern und Frauen. Auch mit diesen Figuren lehnt sich Richard an das Vorlagenbild an, rückt aber jeweils eine trauernde bzw. wehklagende Person mit klaren Gesten in den Mittelpunkt seiner Darstellungen und schafft dadurch über die anonyme trauernde Menge hinaus für den Bildbetrachter ein Angebot zur individuellen emotionalen Identifikation.

Selbst die Präsenz verführerischer Frauen auf Ebene der Zwickel scheint auf das biblische Geschehen in den Medaillons bezogen: Nachdem Abrahams Knecht erfährt, dass die schöne Rebekka wohl die Frau Isaaks werden darf (fol. 4v, links, 1. und 2. Medaillon; Gen 24,50–51+53) und er von ihrer Familie zu Speis und Trank eingeladen wird (mittlerer Tondo; Gen 24,54), sitzt eine schöne

16 J. Amman und H. Bocksberger, *Neuwe biblische Figuren* (siehe S. 8), Bg. C [1]r (fol. 18r).

17 Das Vorlagenbild verwendete Richard an späterer Stelle erneut, diesmal in der Tat beim Begräbnis des Jakob (Hauptminiatur auf fol. 8v). Dabei sparte er interessanterweise die auf fol. 4r bereits verwendeten Ausschnitte aus.



Abbildungen 4a-c: Kommentierende Zwickelfiguren in *Wien 2129*. (a) fol. 4v, links (Bewirtung von Abrahams Knecht bzw. Rebekkas Zustimmung zur Heirat); (b) fol. 5r, links (Abimelech fühlt sich von Isaak getäuscht); (c) fol. 6v, links (Geburt des Ruben); <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

junge Frau in hautenger Kleidung mit einem eigenen Krug im darunterliegenden Zwickel (siehe Abbildung 4a). Die Gegenüberstellung mit einem ebenfalls körperbetont gekleideten Mann – hier und im Bild darunter – ist offenbar der erotischen Fantasie entsprungen: In dem Moment, als sich die Frau in ihrer ganzen Körperlichkeit zeigt, scheint der Mann verschämt; all dies geschieht, als Rebekka ihre Zusage gibt, mit dem anwesenden Knecht zu dessen Herrn zu reisen (4. und 5. Medaillon; Gen 24,58–59). Übrigens war in den Zwickeln erstmals eine junge weibliche Figur in dem Moment eingeführt worden, da der Knecht Rebekka am Brunnen begegnete (bekleidet: fol. 4r, rechts, linker Zwickel unter dem 2. Medaillon; barbusig: beide Zwickel unter dem 4. Medaillon).¹⁸

Auf der gegenüberliegenden Seite (fol. 5r, links, mittlerer Tondo) finden sich in den Zwickeln zum ersten Mal handfeste Narren (siehe Abbildung 4b), von denen der eine sein Narrenzepter in der Hand hält, der andere auf einer ›Nasentrompete‹ spielt. Wiederum lässt sich ein Bezug zur biblischen Szene im zugehörigen Medaillon herstellen: Nachdem die beiden Zwickelfiguren zwischen 1. und 2. Medaillon Auge und Ohr verschließen ob der Lüge Isaaks,¹⁹ treten die beiden Narren in dem Moment auf den Plan, da König Abimelech Isaak zur Rede stellt, dass er die Welt buchstäblich zum Narren gehalten habe (zwischen 2. und 3. Medaillon): »Isaac accersito ait Rex: Perspicuum est quod uxor tua sit. Cur mentitus es eam sororem tuam esse?« (Gen 26,9).²⁰

Mit der verführerischen Sirene und der ihr zugeordneten Königsfigur (beide mit Fischschwanz dargestellt) in den darunterliegenden Zwickeln scheint Richard die drastische Botschaft des folgenden, hier freilich nicht zitierten, aber wohl mitzudenkenden Bibelverses zu veranschaulichen, in dem es heißt: »Beinahe hätte einer der Leute mit deiner Frau geschlafen.«²¹ Auch die auf fol. 6v in der linken Bordüre auftretenden Menschen mit Schweine- bzw. Eselskopf (untere Zwickel zum 4. Bild) sind als betrachterbezogene Kommentare zur biblischen Handlung im Medaillon lesbar (siehe Abbildung 4c): Jakob verbringt seine Hochzeitsnacht – unfreiwillig – mit der unattraktiven Lea, was er aber erst am nächsten Morgen, nachdem er mit ihr den Sohn Ruben gezeugt hat, bemerkt. – Nicht allein in Niccolò Machiavellis satirischer Parabel *L'Asino*

18 Digitalisat (siehe S. 7), Scan 7.

19 Zuvor hatte Isaak behauptet, bei Rebekka handle es sich nicht um seine Frau, sondern um seine Schwester (Gen 26,7); dies ist im 1. Medaillon dargestellt.

20 »Da rief der König Isaak und sagte: Sie ist ja deine Frau. Wie konntest du behaupten, sie sei deine Schwester?«

21 »Dixitque Abimelech: Quare imposuisti nobis? potuit coire quispiam de populo cum uxore tua, et induxeras super nos grande peccatum. Praecipitque omni populo, dicens: Qui tetigerit hominis huius uxorem, morte morietur.« (Gen 26,10–11).

(1517) fungieren Esel und Schwein als Symbole einer »glühenden Liebeserklärung an das Leben«:²² Auch Stoppios Epithalamiumstext für das Brautpaar von 1568 preist freimütig die Freuden der Liebe.²³

Offenbar also ist es eine der Intentionen der Zwickelfiguren bzw. Drolieren in der Motettenhandschrift *Wien 2129*, die hehren Geschichten des Alten Testaments auf einer genuin menschlichen Ebene plastisch zu unterstreichen und dadurch für den Betrachter besser verstehbar zu machen. Der Eindruck stellt sich nicht zuletzt dadurch ein, dass die Medaillons mit einem Figurenarsenal arbeiten, das aus den Figurenbüchern zur Bibel bzw. zu einem »Lektüreklassiker« wie Ovids *Metamorphosen* wohlbekannt ist,²⁴ aus denen Richard auch weidlich kopiert. Hingegen konnten bislang noch zu kaum einem der Zwickelbilder Vorlagen ermittelt werden,²⁵ was auch wenig verwundert: Diese Zeichnungen gehören eben nicht zur biblischen oder antiken Sphäre. Vielmehr sind die Figuren häufig in zeitgenössischen Gewändern dargestellt oder gar unbekleidet bzw. entstammen der Ebene des Fantastischen, des Grotesken oder der Narretei – und halten dem Betrachter dadurch gleichsam einen Spiegel vor.

In weiterer Folge (ab fol. 5r) führt Richard einen neuen Figurentypus ein: Männer in eng anliegenden Ganzkörpertrikots²⁶ (siehe Abbildungen 5a–d) – keine Putti wie etwa im Vorlagenbuch des Virgil Solis²⁷ – in körperlicher Aktion,

22 Niccolò Machiavelli, *L'Asino – Der Esel. 1517. Eine satirische Parabel aus der italienischen Renaissance oder Die menschliche Seite der Renaissance*, hrsg. von Karl Mittermaier, Würzburg 2001, S. 43. Die Aufforderung zur aktiven »Neugestaltung des individuellen menschlichen Glücks«, die Körperlichkeit und Sexualität dezidiert einschließt, darf als Abkehr vom idealisierten und stilisierten Menschenbild der Renaissance verstanden werden. Mittermaier pointiert diesen Aufruf in seiner Übersetzung: »Lass' uns das Leben genießen!« (ebda., S. 45).

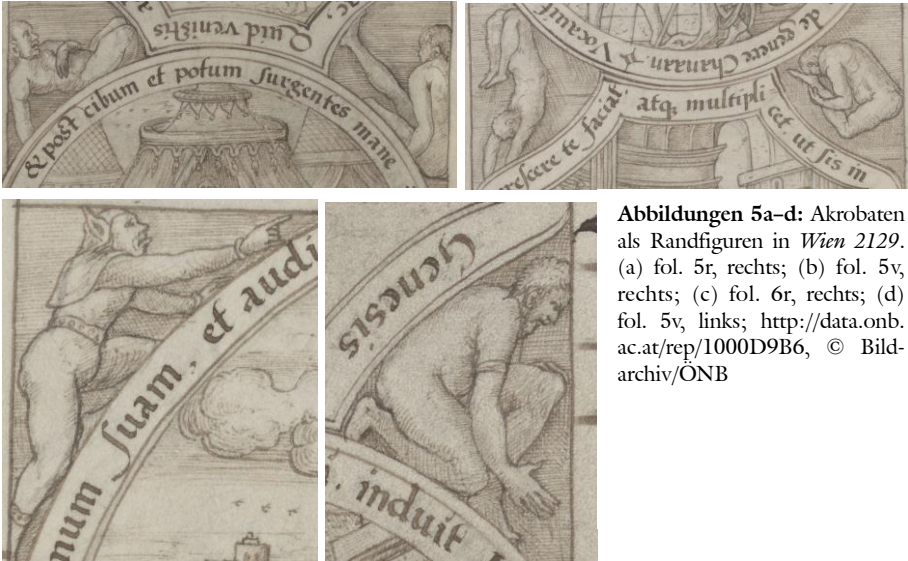
23 Besonders gilt dies für die Tertia pars. Vgl. den Beitrag von Philipp Weiß im vorliegenden Band sowie den vollständigen Text mit Übersetzung (siehe S. 11f.).

24 Da sich die beiden Illustratoren (Virgil Solis bzw. Jost Amman) ihrerseits stark an Vorlagen anlehnten, war das Bildmaterial letztlich auch einer Person bekannt, die die konkreten Bände noch gar nicht in der Hand hatte. Zudem ist es, wie Harjes, Karrer und andere zeigen konnten, in den unterschiedlichsten künstlerisch gestalteten Objekten der Zeit omnipräsent; dazu I. Harjes, Figurenbände (siehe S. 10), S. 186–196; Klaus Karrer, *Johannes Posthius. Verzeichnis der Briefe und Werke mit Regesten und Posthius-Biographie*, Wiesbaden 1993, S. 56–61.

25 Zu einzelnen Ausnahmen vgl. *Anm.* 56.

26 Meist ist der Trikotsaum am Handgelenk oder am Bein deutlich zu sehen. Zu vergleichbaren Akrobatendarstellungen mit äußerst körperbetonten Gewändern siehe auch Margaret A. Katritzky, *The Art of Commedia. A Study in the Commedia dell'Arte 1560–1620 with Special Reference to the Visual Records*, Amsterdam 2006 (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, 100), unter anderen Abb. *43, 46, 259. In seltenen Fällen könnten die Figuren auch nackt sein (vgl. fol. 5v, links, über dem mittleren Tondo; auch fol. 6r, rechts, über dem 2. Medaillon). – Siehe auch *Anm.* 59.

27 Dazu ausführlicher B. Lodes, Richard und die Rahmen (wie *Anm.* 10).



Abbildungen 5a-d: Akrobaten als Randfiguren in *Wien 2129*. (a) fol. 5r, rechts; (b) fol. 5v, rechts; (c) fol. 6r, rechts; (d) fol. 5v, links; <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

teils auch akrobatischen Verrenkungen. Sie liegen, strecken das Bein nach oben (siehe Abbildung 5a), sie machen Handstand oder eine Art Salto (siehe Abbildung 5b). Im Aufschlag fol. 6v/7r kauern, buckeln oder liegen sie fast in jedem Zwickel,²⁸ bisweilen tragen sie kuriose Hüte oder Tierköpfe. Diese Figuren scheinen – im Unterschied zu jenen auf den vorausgehenden Seiten – allenfalls hin und wieder eine inhaltliche Verknüpfung zur biblischen Geschichte in den Hauptminiaturen zu haben. Die Dynamik diverser performativer Körperhaltungen scheint hier ein Spiel für sich zu sein, das keiner inhaltlichen Legitimierung bedarf.

Diese Figuren gehören zur Welt der Springer und Gaukler – einer gesellschaftlich randständigen Gruppe, die bereits in mittelalterlichen Drollerien häufig vertreten war:²⁹ Wie Wilde, Tiere oder menschlich-tierische Zwischenwesen

28 Man vergleiche einige von Richards Turnern (siehe speziell die Abbildungen 5a/b) mit einem Skiapoden, wie er in *Mus.ms. A I(2)* (siehe S. 7), S. 162, in der Mitte der linken Randleiste dargestellt ist, im Digitalisat Scan 161. Mielich visualisiert mit diesen absonderlichen Kreaturen an den Rändern (!) der Welt das gesungene Schöpferwort (Ps 148,5: »ipse mandavit et creata sunt«; »denn er gebot, da wurden sie geschaffen«), ja lagert sie qua Rahmung quasi in Kunst-kammer-Gefache ein. Im Vergleich zu diesen auf den Textinhalt bezogenen Gestalten wird der spielerische Eigenwert der Randfiguren bei Richard (im Unterschied zur Drollerienferne bei Mielich) besonders deutlich.

29 Dazu unter anderem Markus Müller, »*Odisti observantes vanitates supervacue*. Überlegungen zu text-illustrativen Darstellungen von Gauklern und Akrobaten in illuminierten Handschriften«, in: *Komik und Sakralität* (wie *Anm. 3*), S. 179–186; K. Kröll, *Komik* (wie *Anm. 11*), S. 55f.

eigneten sie sich als Folie des Komischen. In mittelalterlichen Drollerien war ihr Bezug zum Haupttext selten ein konkreter, allenfalls ein assoziativer. Im Falle von *Wien 2129* besteht aber ein spezifischerer Bezug, und zwar zum impliziten Widmungsträger der Handschrift: Erbprinz Wilhelm von Bayern war begeistert von der Welt der Turner, Springer, Gaukler, Zwerge und Musikanten (also von ioculatores im mittelalterlichen Sinne) und investierte Unsummen, um entsprechende Künstler an seinen Hof zu binden (vgl. dazu unten, Abschnitt »Lebendige Erinnerung«). Im flächengreifenden Einbezug dieser Akrobaten in den Zwickelbildern lässt sich also erneut eine Geste nicht nur des komischen Aufbrechens, sondern auch der zeitgenössischen Vergewärtigung sehen.

Ein Zwischenfazit: Es scheint Richard ein Anliegen gewesen zu sein, über die Zwickelfiguren aktualisierende Brücken hin zum Betrachter zu schlagen, allen voran zu Erbprinz Wilhelm. Dies geschieht teils deiktisch (durch Vorführen der Heiligen Schrift als Bezugspunkt bzw. durch demonstrative, Aufmerksamkeit erzeugende Gesten überhaupt), teils durch Unterstreichen der in den biblischen Geschichten angelegten Affekte, Formen der ironischen Kommentierung (z. B. Einführung eines Narren), anzügliche, mit sexuellen Konnotationen spielende Nebenmotive (speziell bei der Begegnung mit weiblichen Figuren der Bibel) oder schließlich die Hereinnahme einer am Hof geschätzten Berufsgruppe: der Springer. In ihrer Intention, den Bibeltext bzw. die in Wort und Bild zugleich präsenten biblischen Historien zu vergewärtigen, unterscheiden sich diese Zwickelbilder von den gotischen Marginalien bzw. Drollerien, als deren Hauptkennzeichen der überwiegend komische, nicht inhaltsbezogene Einsatz gilt: Beliebigkeit war hier Programm. In ihren vielfältigen, teils tief sinnigen Bezugnahmen auf die biblischen Szenen ebenso wie die Vorlieben des Bräutigams repräsentieren die Zwickelbilder in *Wien 2129* vielmehr eine andersartige Rolle von Marginalien, wie sie für das Spätmittelalter und die Zeit der Renaissance in einzelnen Fällen bereits nachgewiesen,³⁰ bislang aber noch nicht ausreichend untersucht wurde.

Zanni und die Commedia all'improvviso

Am Ende der Secunda pars von Lassos Hochzeitsmotette *Gratia sola Dei* begegnet in *Wien 2129*, prominent in der Mitte von fol. 12r platziert, eine Figur in Rückenansicht mit eigenartiger Kopfbedeckung, die einen Dreschflegel

30 Vgl. dazu B. Tammen, Marginalien (wie *Anm. 3*), insbes. S. 115–122 (in Weiterführung von Deutungsansätzen zur spätmittelalterlichen Psalter-Illustration bei Lucy Freeman Sandler), und A. Grebe, An den Rändern (wie *Anm. 3*).

schwingt (siehe oben, Abbildung 1). Anders als die Zwickelfiguren der Bordüren steht sie frei im Raum. Auch liegt kein Zusammenhang zum biblischen Text- und Bildprogramm vor: In der Banderole, die die Figur teils überdeckt, wird ein Ausschnitt aus dem Buch Tobit wiedergegeben (Tob 1,6), zu dem aber keine Beziehung zu erkennen ist.³¹ Vielmehr handelt es sich um einen Eindringling von außen – eine Figur bzw. Maske aus der frühen *Commedia all'improvviso*:³² der Diener Zanni, erkennbar an der hellen, weiten und gegürteten Kleidung, einer (wie auch immer beschaffenen) Kopfbedeckung und einem von ihm in der Luft geschwenkten Requisit wie hier dem Dreschflegel.³³ Ähnliche Motive finden sich auch im Fries mit *Commedia-all'improvviso*-Figuren im Ehrenlohnzimmer³⁴ und auf der Narrentreppe der von Erbprinz Wilhelm ausgebauten Burg Trausnitz in Landshut (siehe Abbildungen 6a/b; dazu unten mehr). Das Duo Herr und Diener (*Magnifico/Pantalone* und Zanni) bildet den unverzichtbaren Handlungskern jeder *Commedia all'improvviso* des 16. Jahrhunderts.³⁵ Bei der Federzeichnung in *Wien 2129* handelt es sich übrigens um eine der frühesten Zanni-Darstellungen überhaupt.³⁶

31 Siehe den Katalog der Inschriften im Anhang des vorliegenden Bandes. Der zweite Teil von Lassos Motette ist in *Wien 2129* mit Bildern aus der Tobias-Geschichte illustriert; vgl. dazu im vorliegenden Band Björn R. Tammens Analyse sowie Katelijne Schiltz, speziell mit Blick auf den übergeordneten allegorischen Gesamtzusammenhang.

32 Der heute verbreitete Begriff »Commedia dell'arte« ist irreführend und anachronistisch. Er taucht erstmals viel später in einer Komödie Carlo Goldonis aus dem Jahr 1750 auf und wird dort polemisch verwendet: als Kritik an einer plumpen, handwerklichen Theaterform, die es in eine kunstvollere Komödie zu überführen gelte. In der jüngeren theaterwissenschaftlichen Forschung wird daher vorgeschlagen, für dieses im 16. Jahrhundert in vielen unterschiedlichen Ausprägungen existierende Genre besser die historisch belegten Begriffe »Commedia all'improvviso« (so auch bei Massimo Troiano, siehe unten, *Ann.* 41), »Commedia alla mercenaria« (gewerbsmäßige Komödie) oder »Commedia degli Zanni« (Komödie der Zanni) zu verwenden; vgl. Stefan Hulfeld, »Commedia all'improvviso. *Li tre becchi* und *La pazzia d'Isabella*. Spieltexte aus dem Umfeld der *Commedia all'improvviso*«, in: *Italienisches Theater. Geschichte und Gattungen von 1480 bis 1890*, hrsg. von Daniel Winkler, Sabine Schrader und Gerhild Fuchs, Berlin 2015 (Theater der Zeit. Recherchen, 118), S. 151–170: S. 151–155. – Ich danke Stefan Hulfeld für anregende Gespräche und Literaturhinweise zu diesem Themenfeld.

33 »Zanni's suit was usually of plain, coarse, light, neutrally coloured material, with an uncollared hip-length long-sleeved belted jacket, loose or baggy trousers in matching material often ending just above the ankles, and no codpiece«: M. Katritzky, *The Art of Commedia* (wie *Ann.* 26), S. 189; ebda., S. 191f., zu den immer vorhandenen, aber recht unterschiedlich gestalteten Hüten bzw. Kappen und den verschiedenen Instrumenten – vom Dolch bis zum Nudelholz. – Da die Figur in *Wien 2129* nur von hinten zu sehen ist, ist unklar, ob sie eine Maske trägt – was aber in der früheren *Commedia all'improvviso* ohnehin nicht unabdingbar war (vgl. dazu ebda., S. 189).

34 Vgl. ebda., S. 370, Abb. 22, links unten.

35 Dazu ausführlich ebda., S. 187–199.

36 Sie wurde bislang von der *Commedia*-Forschung nicht wahrgenommen. Siehe auch *Ann.* 51.



Abbildungen 6a/b: Figuren der Commedia all'improvviso auf Burg Trausnitz in Landshut. (a) Teilstück aus Fries im Brautgemach (»Ehrenlohnzimmer«). Bildzitat nach: Susan Maxwell, *The Court Art of Friedrich Sustris: Patronage in Late Renaissance Bavaria*, Farnham/New York 2011, S. 74 (Abb. 2.19.b). – (b) Nächtlicher Kampf zweier Magnificos und zweier Zanni (»Narrentreppe«), Ausschnitt. Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München / Bildarchiv der deutschen Kunst

Was mag Richard von Genua dazu motiviert haben, diese und weitere Figuren aus der Improvisationskomödie (siehe unten) in die repräsentative Motettenhandschrift mit ihrem überwiegend biblisch ausgerichteten Bildprogramm aufzunehmen? Warum evoziert er die Ebene des komischen Stegreiftheaters? Die Antwort hierauf liegt offenbar in den konkreten, historisch dokumentierten Gegebenheiten der äußerst aufwendig und bunt gestalteten Hochzeitsfeierlich-

keiten des Jahres 1568 begründet, die insgesamt achtzehn Tage andauerten. Der Vortrag der in *Wien 2129* aufgezeichneten Motette war nur einer von sehr vielen verschiedenen Programmpunkten: Nach dem täglichen morgendlichen Kirchgang gab es zahllose opulente Fest- bzw. Schauessen, beziehungsreich geschmückt mit teils riesigen Tischaufsätzen aus Zuckerbäckerei oder Wachs, dazu Musik- und Theatereinlagen, später Jagden und Turniere, am Abend größere Theateraufführungen, zudem ausschweifende Tanzveranstaltungen, Maskeraden und Mummenschanz verschiedener Art.³⁷ In diesem Kontext fand auch eine Aufführung einer Commedia all'improvviso statt. Hierzu gilt es festzuhalten, dass selbige Mitte des 16. Jahrhunderts noch eine sehr junge, nicht-standardisierte Theaterform mit vielen unterschiedlichen Ausprägungen darstellte: Sie war ursprünglich daraus entstanden, dass sich einzelne Spielleute zu vertraglich organisierten Truppen zusammengefunden hatten und gemeinsam auftraten. Die konkrete Handlung (Fabel) war dabei eher sekundär und bildete meist nur einen losen Rahmen für wirkungsvolle Szenen aller Art, die ad hoc improvisiert wurden. Die professionellen Akteure hatten dabei unterschiedliche Funktionen: Meist waren sie gleichzeitig Aufführende und Autoren (es liegt also kollektive Autorschaft vor), und sie traten in unterschiedlichen Rollen und mit diversen Kunststücken auf – sie redeten, machten Witze, schauspielerten, musizierten, turnten etc.³⁸

In dieses Muster passt auch die Aufführung während der Münchner Fürstenhochzeit. Man erfreute sich dort also an einer hochaktuellen Theater-Performance.³⁹ Mit dem gedruckten Bericht des Hofkapellsängers Massimo Troiano, zugleich die erste umfangreichere Beschreibung einer Commedia

37 Vgl. dazu den ausführlichen, in zwei zeitgenössischen Ausgaben vorliegenden Bericht von Massimo Troiano, *Discorsi* (siehe S. 9) bzw. *Dialoghi* (siehe S. 8) sowie die Festberichte von H. Wirrich, *Ordenliche Beschreybung* (siehe S. 9) und H. Wagner, *Kurtze doch gegründte beschreibung* (siehe S. 9). Wagner berichtet besonders genau über die Turniere, welche auch in den beigefügten großformatigen Radierungen von Nikolaus Solis (siehe unten, *Anm. 50*) wirkungsvoll in Szene gesetzt werden. Eine moderne Edition (samt deutscher Übersetzung) liegt nur von Troianos *Dialoghi* vor: Die Münchner Fürstenhochzeit (siehe S. 8). Zu den unterschiedlichen Akzent- und Zielsetzungen der drei gedruckten Berichte (und ihrem Verhältnis zu den weitgehend textgleichen Prachthandschriften, die offenbar speziell für einzelne Würdenträger hergestellt wurden) vgl. Thomas Rahn, *Festbeschreibung. Funktion und Topik einer Textsorte am Beispiel der Beschreibung höfischer Hochzeiten (1568–1794)*, Tübingen 2006 (Frühe Neuzeit, 108), S. 117–154, sowie Harriet Rudolph im vorliegenden Band.

38 Dazu grundlegend neuerdings: Piernario Vescovo, »Between Improvisation and Book«, in: *Commedia dell'Arte in Context*, hrsg. von Christopher B. Balme, dems. und Daniele Vianello, Cambridge 2018, S. 56–64; zudem S. Hulfeld, *Commedia all'improvviso* (wie *Anm. 32*), insbes. S. 152–155.

39 In der Literatur wird diese Aufführung bisweilen daher zu Unrecht als »nur« improvisiert abgetan.

all'improvviso überhaupt, sind wir über den Ablauf recht gut unterrichtet. Laut Troiano hatte der Bräutigam höchstpersönlich am Abend des 8. März 1568 – also zu einem Zeitpunkt, da die ersten wichtigen Gäste bereits abgereist waren – Orlando di Lasso gebeten, eine Commedia-Aufführung zu organisieren:

Vn giorno auanti che si rappresentasse uenne in fantasia all'Illustris. Duca Guglielmo di Baviera, di sentir una comedia il di seguente, & fece chiamare Orlando Lasso, ch'ad ogni cosa lo conoscea atto, & le comandò con gran preghiere.⁴⁰

Troiano zufolge hat sich Lasso dann gemeinsam mit ihm selbst die Fabel (also die lose Rahmenhandlung) ausgedacht. Bei der Inszenierung am Folgetag waren zehn Personen beteiligt, vier davon Sänger der Hofkapelle, die anderen Hofadelige bzw. weitere Hofangestellte. Manche Spieler – etwa Troiano selbst – schlüpften in mehrere Rollen. Auch die Rolle der Camilla, der Angebeteten, wurde von einem Mann gespielt. Die in drei Akte gegliederte Handlung kreist genretypisch um die Themen Liebe und Hochzeit: Am Anfang steht ein glückliches Liebespaar, es folgen verschiedene Verwicklungen, Verkleidungen und Verwirrungen, verbunden mit Prügeleien und Witzen. Am Schluss heiratet Camilla den Diener Zanni und die Commedia schließt mit einem Hochzeitstanz. Insgesamt also wurde die hochadelige Hochzeitsfestivität von 1568 in diesem Improvisationstheater effektiv gespiegelt. Die Zuschauer sollen hellauf begeistert gewesen sein, obwohl einige von ihnen die italienische Sprache nicht einmal verstanden, was offenbar der Wirkung keinen Abbruch tat. Lasso war dabei eine der zentralen Figuren, und zwar keineswegs nur als Komponist der musikalischen Einlagen, sondern auch als Lautenspieler, Sänger sowie als hervorragender Schauspieler, der den Magnifico/Pantalone so eindrucksvoll gab, dass sich die Leute regelrecht totlachten:

FOR[TUNIO]: e la sera dopo cena si fece una Comedia all'improviso alla Italiana, in presenza di tutte le serenissime Dame, quantunque le piu che ui erano non intendeuano, cio che diuisaino li recitanti, pure il uero uirtuosissimo Orlando Lasso fece tanto bene e con tanta gratia il Magnifico Venetiano, e similmente il suo Zanne, che con gli atti a tutti fecero smascellare delle risa.

MAR[INIO]: Come è possibile che Orlando habbia fatto il Venetiano se lui è fiamengo?

FOR[TUNIO]: Taci che ancora il Zanne, fa tanto agratiato, e saputo, che par che sia stato allo studio cinquanta anni alla ualle di Bergamo.⁴¹

40 »Einen Tag vor der Aufführung kam dem durchlauchtigen Herzog Wilhelm von Bayern der Einfall, am folgenden Tag eine Komödie hören zu wollen, und er ließ Orlando rufen, den er als in allen Dingen geschickt kannte. Mit inständigen Bitten gab er ihm den Auftrag.« Die Münchner Fürstenhochzeit (siehe S. 8), S. 310f.

Und weiter heißt es über Lassos ersten Auftritt:

con un liuto alle mani sonando e cantando, Chi passa per questa strada e non sospira beato sé; e dopò [recte: dopo] che l'hebbe replicato due uolte; lassò il lauto e cominciò a lamentarsi dell'amore, & a dire, o pouero Pantalon, che per questa strada non puol passare senza mandar sospiri all'aria, e lagrime al suolo de la terra, tutti a chi piu poteua, incominciarono a mostrare i denti delle risa; & infino che Pantalone fu in scena non si faceva altro che ridere;⁴²

Abgesehen von dem von Lasso vorgetragenen ›Solo-Hit‹ *Chi passa* waren auch mehrstimmige Musikeinlagen ein wesentliches Ingredienz dieser Commedia all'improvviso: Einige der Stücke – Moreschen und Villanellen, wie etwa der achtstimmige Dialog *Zanni! Dov'estu* – wurden 1581 in Lassos *Libro de villanelle, moresche, et altre canzoni* (Paris: Le Roy) veröffentlicht, der Herzog Wilhelm V. gewidmet ist.⁴³ Sie haben die Zuhörer nicht zuletzt mit ihrem derben Dialekt und Brocken einer fremdartigen ›Wildensprache‹, Kanuri, in den Bann gezogen.⁴⁴

Neben dieser vom Bräutigam gewünschten Aufführung war die Commedia-all'improvviso-Ebene während der Hochzeitsfeierlichkeiten noch anderweitig vielfach präsent. Troiano und die beiden anderen Berichterstatter, Heinrich Wirrich (Wirre, Wirri) und Hans Wagner, erwähnen mindestens drei weitere Gelegenheiten, bei denen – nunmehr im offiziellen Teil (also in Anwesenheit

41 FOR[TUNIO]: »Am Abend, nach dem Nachtmahl, wurde eine Stegreifkomödie auf italienische Art aufgeführt, im Beisein aller durchlauchtigsten Damen. Und obwohl die meisten von ihnen nicht verstanden, was die Schauspieler sprachen, spielte der überaus geschickte Orlando Lasso den venezianischen Magnifico mit seinem Zanni so schön und anmutig, daß man sich vor Lachen kaum halten konnte. MAR[INIO]: Wie konnte denn Orlando den Venezianer spielen, wo er doch Flame ist? FOR[TUNIO]: Ja, er hat sogar schon den Zanni so phantastisch und gekonnt gespielt, daß man meinen sollte, er sei fünfzig Jahre lang zum Studium im Tal von Bergamo gewesen.« Ebd., S. 308–311.

42 »In der Hand hatte er [Lasso] eine Laute und spielte und sang Chi passa per questa strada e non sospira beato se! Nachdem er das Lied zweimal wiederholt hatte, ließ er die Laute sinken, jammerte über seinen Liebesschmerz und sprach: O armer Pantalon, der du durch diese Gasse nicht gehen kannst ohne Seufzer in die Luft und Tränen auf die Erde zu schicken!, und alle begannen laut zu lachen. Und überhaupt, solange Pantalone auf der Bühne war, hörte das Gelächter nicht auf.« Ebd., S. 312f.

43 Martha Farahat, »Villanesca of the Virtuosi: Lasso and the Commedia dell'arte«, in: *Performance Practice Review* 3.2 (1990), S. 21–137: S. 126–137; Edition unter anderem in: Orlando di Lasso et al., *Canzoni villanesche and villanelle*, hrsg. von Donna B. Cardamone, Madison 1991 (Recent Researches in the Music of the Renaissance, 82–83).

44 Eric Rice argumentiert, dass Lassos Moreschen neben neapolitanischem Dialekt (den Troiano qua Geburt und Lasso aus seiner früheren Zeit in Neapel kannte) auch Textbausteine in Kanuri enthalten, also der Sprache afrikanischer Sklaven in Neapel. (Ich danke Eric Rice für eine entsprechende mündliche Mitteilung während der 45th Medieval & Renaissance Music Conference in Prag 2017.) Rice hat mit seinem Ensemble Origo ein Konzertprogramm mit sieben Madrigalen und sechs Moreschen einstudiert, die wohl im Hochzeitskontext 1568 erklungen sind.

aller Festgäste) – die Hauptfiguren Pantalone/Magnifico und Zanni die Hochzeit »aufmischten«:⁴⁵ Bereits am Hochzeitstag selbst, dem 22. Februar, brachten Magnifico und Zanni beim siebten Gang des Festessens die »hohen Herrschaften eine gute Weile tüchtig zum Lachen.«⁴⁶ Gleich mehrere Zanni und ein Magnifico begegneten beim öffentlichen Ringrennen auf dem Münchner Marktplatz (dem heutigen Marienplatz) am 24. Februar und »trieben so lustige Späße, daß niemand mehr auf die anderen prächtigen Kostüme achtete, die noch kamen.«⁴⁷ Und am 27. Februar, nachdem das Jesuitendrama *Samson*⁴⁸ mit den Tänzen Blumenkränze windender Nymphen, die von Satyrn mit ihren Bocksprüngen erschreckt wurden, geendet hatte, traten erneut ein Magnifico/Pantalone und zwei Zanni auf:

Finita la ben rappresentata opera, a suono di trombe, a tavola, le pretiose uiuande furono portate; ... Alla fine uenne un magnifico alla Venetiana, con due Zanni, che non solo cui [!] l'intedeua smascellare dalle rifà faceuano, ma anco quelli che parola non intendeuano, a ueder gli atti e gratia, accompagnate, con le uaghe, e ridicolese parole.⁴⁹

45 Die entsprechenden Ereignisse hat bereits M. Katritzky, *The Art* (wie *Anm.* 26), S. 44–58, zusammengestellt und analysiert.

46 Die Münchner Fürstenhochzeit (siehe *S.* 8), S. 152f.: »che per bona pezza intertennero in gran risa li sublimi personaggi«.

47 *Ebda.*, S. 192f.: »e tante cose ridicolose fecero, che per mirarle non posi piu cura alle altre sontuose mascarate, che dapoi giunsero«; auch H. Wirrich, *Ordenliche Beschreybung* (siehe *S.* 9), fol. 40v, und H. Wagner, *Kurtze doch gegründte beschreibung* (siehe *S.* 9), fol. 41v, erwähnen das Spektakel mit Magnifico und Zanni.

48 Laut Karl Vocelka, *Habsburgische Hochzeiten 1550–1600. Kulturgeschichtliche Studien zum manieristischen Repräsentationsfest*, Wien 1976 (Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs, 65), S. 61, handelt es sich dabei um die erste Aufführung eines Jesuitendramas überhaupt; vgl. auch Daniele Vianello, *L'arte del buffone. Maschere e spettacolo tra Italia e Baviera nel XVI secolo*, Rom 2005 (La commedia dell'arte, 7; Biblioteca teatrale, 142), S. 199–207. Philip Weller macht plausibel, dass Lasso wohl auch der Komponist der in *Samson* vorkommenden Chorsätze war: »Lasso, Man of the Theatre«, in: *Orlandus Lassus and his Time. Colloquium Proceedings Antwerpen, 24–26.08.1994*, hrsg. von Ignace Bossuyt, Eugene Schreurs und Annelies Wouters, Peer 1995 (Yearbook of the Alamire Foundation, 1), S. 89–127: S. 103f.

49 Die Münchner Fürstenhochzeit (siehe *S.* 8). S. 258–261: »Als dieses schön aufgeführte Werk geendigt hatte, wurden zum Klang der Trompeten köstliche Speisen auf die Tafel getragen. ... Zum Schluß trat ein venezianischer Magnifico mit zwei Zanni auf, und alles hielt sich die Seiten vor Lachen, nicht nur diejenigen, die Italienisch verstanden, sondern auch die anderen angesichts der eleganten, grotesken Gebärden, mit denen sie hurtig ihre komischen Späße begleiteten.«



Abbildung 7: Fackeltanz mit Musikern und zwei Zanni. Radierung des Nikolaus Solis in einem zeitgenössisch kolorierten Exemplar von H. Wagner, Kurtze doch gegründte beschreibung (siehe S. 9), Detail aus Blatt q (vor fol. 44). Digitalisat der Universitätsbibliothek Heidelberg: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wagner1568/0103>, Public Domain

In einer der fünfzehn Radierungen des Nikolaus Solis, die Wagners gedrucktem Bericht über die Hochzeit beigelegt sind,⁵⁰ haben sich sogar zwei Zanni in das Bild von der Mummerei im Langen Saal der Neuen Veste am 24. Februar 1568 gemischt: Sie sind wiederum hell gekleidet und tragen Masken und lange Bärte (siehe Abbildung 7).⁵¹

Die zeitgenössischen Berichte machen deutlich, wie sehr die improvisierten »Lazzi« (slapstickartige Einlagen) bei den Festgästen auch unabhängig von der konkreten Aufführung für Vergnügen sorgten und den Ernst der Hochzeit immer wieder konterkarierten. Für einen Betrachter der Prachthandschrift *Wien 2129* müssen sich ähnliche Assoziationen eingestellt haben, wenn ihm auf fol. 12r unerwartet der Zanni mit dem Dreschflegel – anders formuliert: der erfolgreiche Bräutigam der inszenierten Commedia all'improvviso – begegnet ist. Besonders den Commedia-affinen tatsächlichen Bräutigam, Erbprinz Wilhelm, hat diese

50 Nikolaus Solis (* nach 1543–1583/85) war der älteste Sohn des Virgil Solis (aus dessen Figurenbüchern Richard wiederum kopierte). Er arbeitete wohl zunächst kurz in der Werkstatt seines Vaters in Nürnberg, war aber ab 1564 in Augsburg tätig. Die fünfzehn Radierungen zur Münchner Fürstenhochzeit von 1568, der er wahrscheinlich persönlich beiwohnte, stellen sein künstlerisches Hauptwerk dar; siehe H. Wagner, Kurtze doch gegründte beschreibung (siehe S. 9). Er wurde dafür 1570 vom Münchner Hof bezahlt (Ilse O'Dell-Franke, *Kupferstiche und Radierungen aus der Werkstatt des Virgil Solis*, Wiesbaden 1977, S. 9 und S. 17f.).

51 Dazu M. Katritzky, *The Art* (wie Anm. 26), S. 48–50, Anm. 95. Katritzky sieht in den zu den Drucken von Wirrich und Wagner mitgelieferten Holzschnitten bzw. Stichen die einzigen überlieferten Abbildungen von Commedia-Figuren während der Münchner Fürstenhochzeit; diese müssen nun durch den Zanni aus *Wien 2129* ergänzt werden.

Intervention respektive Bildinvention in *Wien 2129* sicherlich zum Schmunzeln gebracht.

Wien 2129 im Kontext früher Commedia-all'improvviso-Praktiken

Wie man sich ein solches für die Münchner Fürstenhochzeit dokumentiertes Ineinander ernster wie komischer Darbietungen innerhalb der höfischen Festkultur des 16. Jahrhunderts vorstellen kann, veranschaulicht ein Gemälde, das aufgrund der Datumsangabe »1565« üblicherweise als eine der frühesten Visualisierungen einer Commedia all'improvviso gehandelt wird (siehe Abbildung 8). Thomas Fusenig und Ulrike Villwock konnten indes vor kurzem zeigen, dass das Gemälde erst aus dem beginnenden 17. Jahrhundert stammt und ursprünglich wohl als Deckel eines Cembalos diente.⁵² Der in unserem Zusammenhang interessierende performative Befund bleibt davon unbenommen. Dargestellt ist ein sogenanntes »parentado«, ein venezianischer Brauch, bei der die Braut einige Tage vor der Hochzeit im Kreise der Verwandtschaft ihre erlernten Tanzkünste unter Beweis stellt. Das Zentrum bildet die Festgesellschaft beim repräsentativen Schreittanz:⁵³ Kleidung und Haltung weisen die Personen als Patrizier aus, auf der rechten Seite spielen zwei Frauen an Virginal und Laute die Musik zum Tanz. An den Rändern (!) zeigen sich verschiedene Gruppen von Gauklern und Springern, die das vornehme Geschehen auf komischer Ebene spiegeln bzw. intervenieren: In der rechten hinteren Ecke, erhöht auf einem Fenstersims, halten sich Akrobaten in roten Ganzkörpertrikots bereit; einer ist bereits zu den Tänzern herabgesprungen, ein zweiter, in kauender Haltung, scheint noch in einem (Regie-?)Buch zu lesen. Links hinten stehen drei Figuren aus der Commedia all'improvviso: ein Magnifico, ein Zanni (mit Laute) und ein Doktor. Auch die beiden verummten Jünglinge am Fenster gehören zur Sphäre der Commedia.⁵⁴

Dieses Gemälde visualisiert eindrücklich das Miteinander der verschiedenen performativen Akte bei einer Festgesellschaft – ernster wie komischer Szenen, geschrittener wie gesprungener Tanzweisen, leiser wie lauter Momente. Patrizier und Patrizierinnen, Musikerinnen, Turner und Komödianten sind gleichzeitig präsent und tragen gemeinsam zum Gelingen des Festes bei – ganz so, wie es in

52 Thomas Fusenig und Ulrike Villwock, »Hieronymus Franckens ›Venezianischer Ball‹ in Aachen. Eine neue Datierung und ihre Folgen«, in: *Wällraf-Richartz-Jahrbuch. Jahrbuch für Kunstgeschichte* 61 (2000), S. 145–176: S. 155f. schreiben das Gemälde nun Hieronymus Francken II. (1578–1623) zu, nicht mehr Hieronymus I. (1540–1610).

53 Ebd., S. 145f.

54 Vgl. dazu Angelika Leik, *Frühe Darstellungen der Commedia dell'arte. Eine Theaterform als Bildmotiv*, Neuried 1996, S. 199, die die beiden als Amoroso und Capitano identifiziert.



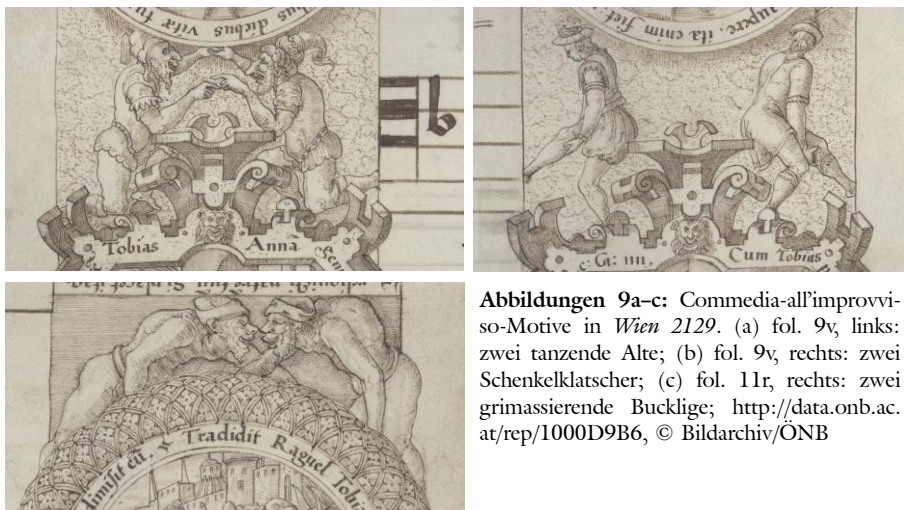
Abbildung 8: Hieronymus Francken (II.), *Venezianischer Karneval*. Aachen, Suermond-Ludwig-Museum. Foto: Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, <https://rkd.nl/nl/explore/images/238035>, Public Domain

Bezug auf die Fürstenhochzeit 1568 die drei zeitgenössischen Berichte von Troiano, Wirrich und Wagner beschreiben.

Im Spiegel dieser Kopräsens und zugleich Mehrdimensionalität ist es auch durchaus sinnfällig, dass Richard in *Wien 2129* am Ende der Secunda Pars einen Zanni durch die Bildwelt der feierlich-ernsthaften Motette laufen lässt – wie sich ein solcher ja auch während der Hochzeitsfeierlichkeiten unverhofft in die Menge gemischt und die Gäste zum Lachen gebracht hatte. Überhaupt zeigen gerade die Zwickelfiguren der Secunda pars (fol. 9v–12r), wie auch Björn Tammen feststellt, verschiedene Szenarien, die sich konkret als Lazzi einer Commedia all'improvviso eignen.⁵⁵ Sie finden sich ausnahmslos jeweils über dem mittleren Medaillon, das innerhalb der Secunda pars – und nur da – immer über den ansonsten streng begrenzten Bordürenrahmen hinausgreift: An dieser Stelle⁵⁶ sieht man z. B. zwei Alte, die miteinander tanzen (siehe Abbildung 9a)

⁵⁵ Siehe hierzu den Beitrag von Björn R. Tammen im vorliegenden Band, S. 208.

⁵⁶ Andere Zwickel- bzw. Hintergrundbilder der Secunda pars entnimmt Richard sogar den Figurenbüchern: So etwa sind drei der vier Evangelisten auf fol. 9v/10r adaptiert nach J. Amman und H. Bocksberger, *Neuwe biblische Figuren* (siehe S. 8), fol. 88v (Matthäus, in *Wien 2129* seitenverkehrt als Lukas), fol. 90v (Lukas, in *Wien 2129* als Matthäus) und fol. 92r (Johannes); eben-



Abbildungen 9a–c: Commedia-all'improvviso-Motive in *Wien 2129*. (a) fol. 9v, links: zwei tanzende Alte; (b) fol. 9v, rechts: zwei Schenkelklatzcher; (c) fol. 11r, rechts: zwei grimassierende Bucklige; <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

und zwei junge Männer, die offenbar einen Tanz mit Schenkelklatzchen aufführen (siehe Abbildung 9b). Und zwei grimassierende Bucklige grüßen einander, wobei das Hinterteil des rechten sogar aus der Bordüre ragen darf (siehe Abbildung 9c). Dass in *Wien 2129* gerade bei der *Secunda pars* die konkretesten Commedia-Elemente abgebildet werden, mag mit der (erinnerten) Art der Aufführung der Motette bei der Hochzeit in Verbindung stehen, auf die auch die zwei marginalen Sänger auf fol. 10v (rechts) mit ihren übergroßen Ohren anspielen dürften, zumal direkt über einer Vermählungsszene:⁵⁷ Gemäß Troiano wurden die Rahmenteile von der ganzen Hofkapelle vorgetragen, die *Secunda pars* aber solistisch, was so eindrucksvoll gewesen sein soll, »dass allen, den durchlauchtigsten Fürsten und ... Damen, der Bissen im Hals stecken blieb« und sich »keiner der Diener von seinem Platz zu rühren [wagte]«. ⁵⁸

Hin und wieder kommentieren die so plastischen Zwickelbilder denn auch in der *Secunda pars* – wie eingangs für die *Prima pars* beschrieben (siehe oben) – die in den Medaillons dargestellte Haupthandlung: So etwa fallen auf fol. 11v

so jene Engel auf fol. 10r und (seitenverkehrt) fol. 10v, die eine »Posaune« in der Hand halten und im Figurenbuch zur Apokalypse blasen: fol. 105v. Die deutschen Verse hierzu lauten: »Der Engel posaunet, Hagel vnd Feuer verbrennet das drittheil der Erden.« Im Digitalisat (siehe S. 7), Scan 182, 186, 189 und 216.

⁵⁷ Siehe hierzu wiederum den Beitrag von B. Tammen, S. 207 (mit Detailabbildung 5a).

⁵⁸ Die Münchner Fürstenhochzeit (siehe S. 8), S. 270f. Siehe auch die Einführung von B. Tammen im vorliegenden Band (S. 17, mit vollständigem Zitat und Übersetzung).



Abbildung 10: Anna berichtet Tobit von der Heimkehr des Sohnes, darüber zwei sich umarmende Artisten in *Wien 2129*, fol. 11v, links; <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

(links, wieder über dem mittleren Medaillon) zwei Artisten⁵⁹ einander in die Arme (siehe Abbildung 10) – und zwar genau in dem Moment, da Anna ihren Sohn Tobias von weitem kommen sieht und ihrem Mann die glückliche Rückkehr verkündet (Tob 11,6: »Anna ... dicens: Ecce venit filius tuus«; »Schau, dein Sohn kommt«): Die Zwickelfiguren zeigen mithin bereits vorab, in einer Form der Deixis, die innige Geste zwischen Vater und Sohn anlässlich von dessen Heimkehr. In den Medaillons wird dies erst zwei Stationen später visualisiert, nämlich in der Bas-de-page-Bordüre. Bereits Björn Tammen hat herausgestellt, dass an dieser Stelle sowohl der Epithalamiumstext und die doppelläufigen Banderolen als auch die zur Zweistimmigkeit gerinnende musikalische Faktur das glückliche Beisammensein – hier auf die Ehe übertragen – versinnbildlichen.⁶⁰ Durch die Zwickelbilder wird dies noch auf einer körperlich-komischen Ebene unterstrichen.

Insgesamt zeigt Richard in *Wien 2129* nur selten konkrete Masken oder Lazzi in jener Art, wie sie uns heute aus der späteren Tradition der *Commedia dell'arte* allzu vertraut scheinen. Es gilt vielmehr zu betonen, dass sich das über die gesamte Handschrift verstreute Arsenal an Springern, Narren und Musikern (siehe oben), aber auch an Figuren mit spitzen Kappen, Bärten oder Tiermasken (oben vorgestellt am Beispiel der *Prima pars*, siehe Abbildung 4c) sowohl mit frühen Charakterisierungen der aus der *ioculatores*-Praxis hervorgegangenen *Commedia all'improvviso* allgemein wie auch konkret mit der *Commedia*-Praxis am Hof Wilhelms und Lassos Schilderungen der dafür gewünschten Artisten-Rekrutierungen (siehe unten) deckt.

⁵⁹ Wiederum erkennbar am Ganzkörpertrikot: Die Darstellung des Handgelenks (mit Ärmelende) zeigt deutlich, dass die Personen nicht nackt sind (siehe oben, *Anm.* 26).

⁶⁰ B. Tammen, *Zur Wiener Prachthandschrift* (siehe *S.* 11), S. 15.



Abbildungen 11a–c: Bucklige Randfiguren in *Wien 2129*. (a) fol. 6v, rechts; (b, darunter) fol. 8v, links; (c) fol. 9r, unten; <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

Dies sei an zwei weiteren Beispielen aus *Wien 2129* konkretisiert, der Präsenz von Buckligen sowie von Turnern und Springern. Bucklige sind in der *Commedia all'improvviso* stereotyp (vgl. Abbildungen 11a–c) und begegnen in zahlreichen Quellen aus dem *Commedia*-Kontext – so etwa auch in gleich mehreren Aquarellskizzen aus einer Handschrift aus der Zeit um 1580.⁶¹ Auch auf der Narrentreppe auf Burg Trausnitz in Landshut finden sich entsprechende Motive (siehe Abbildung 12 sowie unten, Abbildung 15b, Mitte, wo Pantalone/Magnifico einmal den Buckel anlegt). Ein buckliger Tapissier, Alessandro Trevisi, der von 1561 bis Mitte der 1570er-Jahre am Münchner Hof tätig war, diente in einer für Wilhelm gefertigten Goldschmiedearbeit als Vorbild für »2 Manchnyfica oder Sanen« (also Magnifici und Zanni).⁶²

61 New York, Public Library, Spencer Collection, Ms. 180. Der gebundene, textlose Kodex enthält insgesamt 117 Aquarellskizzen aus der Zeit um 1580, die in den Kontext der *Commedia all'improvviso* gehören, indes (im Unterschied zu früherer Forschermeinung) kein »Repertoirebuch« im engeren Sinn darstellen. Vgl. Andreas Kotte und Stefan Hulfeld, »Ein Buch mit fünf Siegeln. Überlegungen zum Bildcodex Ms. 180 der Spencer Collection«, in: *Buchkultur im Mittelalter. Schrift – Bild – Kommunikation*, hrsg. von Michael Stolz und Adrian Mettauer, Berlin 2006, S. 295–312 (dort auch umfassend zur Beliebtheit von Szenen mit Buckligen im Kontext der frühen *Commedia all'improvviso*: S. 299f. und 304f.). In einer der Federzeichnungen singen drei Doctores und ein buckliger Zwerg aus einem Chorbuch, wobei das Buch auf dem Buckel eines Narren (mit Schellen an den Beinen) liegt, auf dessen Kopf zusätzlich ein Affe balanciert (ebda., Abb. 41, Bildteil am Buchende, ohne Folio-Angabe).

62 Hilda Lietzmann, *Valentin Drausch und Herzog Wilhelm V. von Bayern. Ein Edelsteinschneider der Spätrenaissance und sein Auftraggeber*, München 1998 (Kunstwissenschaftliche Studien, 75), S. 75f.



Abbildung 12: Zanni schultert einen Buckligen. Detail der ›Narrentreppe‹ auf Burg Trausnitz in Landshut (Lithographie von Max Hailer, 1841; Ausschnitt). Foto: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege

Ähnlich verhält es sich mit den Turnern und Springern: Einmal eingeführt auf fol. 5r, tummeln sie sich in *Wien 2129* in sehr vielen Zwickeln, bisweilen auch mit Eselsohren (S. 246, Abbildung 5c). Dass Turner und Springer – also Akrobaten im weiteren Sinne – ein integraler Bestandteil früher Commedia-all'improvviso-Vorstellungen waren (siehe S. 256, Abbildung 8),⁶³ ist gerade für den Hof Wilhelms gut dokumentiert⁶⁴ – sehr deutlich etwa in einer handschriftlichen Notiz des Erbprinzen vom 29. September 1572, mit der er seinen Diener, zwei seiner »Hofspringer«, seinen Leopardenhalter samt Leopard sowie den Goldschmied Baptist Scholari (selbiger hatte bei der Hochzeit 1568 den Zanni gespielt) zu sich beordert und eigens festhält, dass sie die passenden Zanni-Verkleidungen, Masken, falsche Bärte, Musikinstrumente sowie sonstige für ihre akrobatischen Aufführungen benötigten Requisiten mitbringen sollten.⁶⁵

63 Vgl. unter anderem Margaret A. Katritzky, »The Diaries of Prince Ferdinand of Bavaria: *Commedia dell'Arte* at the Wedding Festivals of Florence (1565) and Munich (1568)«, in: *Italian Renaissance Festivals and their European Influence*, hrsg. von J. R. Mulryne und Margaret Shewring, Lewiston 1992, S. 143–172: S. 151–153; dies., »Orlando di Lasso and the commedia dell'arte«, in: Orlando di Lasso in der Musikgeschichte (siehe S. 11), S. 133–155: S. 147. – Für weitere Bildquellen zu Turnern und Springern vgl. M. Katritzky, *The Art* (wie Anm. 26), Abb. 37, 38, 64, 69c und andere.

64 Vgl. z. B. Karl Trautmann, »Italienische Schauspieler am bayrischen Hofe«, in: *Jahrbuch für Münchener Geschichte* 1 (1887), S. 193–312: S. 243–245. (Zahlungs-)Belege für »springer« an Wilhelms Hof zusammengefasst auch bei Ph. Weller, Lasso (wie Anm. 48), S. 92–96.

65 »Zanj Claider, schönpärt, Jre Geigen und annders, so sy zum springgen unnd sonnst zu Jrem thuen gebrauchen«, zitiert nach M. Katritzky, *The Art* (wie Anm. 26), S. 62f.



Abbildungen 13a/b: Gegensätzliche Maskarons zu Beginn der Tertia pars in *Wien 2129*, fol. 13r, oben rechts bzw. unten links; <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

Vor diesem Hintergrund scheint es nur konsequent, dass Richard die bildliche Gestaltung der Tertia pars der Motette (fol. 13r–v) mit einer expliziten Gegenüberstellung von Lachen und Weinen beschließt: Die Eckmedaillons füllt hier ein Gegensatzpaar (siehe Abbildungen 13a/b), das sich in Kategorien wie Alter – Jugend, Ruhe – Ekstase, Abgestumpftheit bzw. Blindheit – Überreizung der Sinne, ja selbst Melancholiker – Sanguiniker fassen lässt, wobei die bärtig-blinde Maske auffallend den zuvor besprochenen Zanni-Gestalten in Nikolaus Solis’ Radierung zur Mummerei sowie im Fries und in den Fresken auf Burg Trausnitz ähnelt (siehe S. 254 und S. 249, Abbildungen 7 bzw. 6a/b).

Dieser Dualismus lässt sich einerseits auf den Motettentext (»nocte silente«, »Stille der Nacht« versus »flamma errans«, »loderndes Feuer«) beziehen, andererseits aber auch als Amplifikation der bekannt gegensätzlichen Welthaltung jener beiden Philosophen verstehen, die auf fol. 13r (bas de page) zu sehen sind: In dieser kontrastierenden Gegenüberstellung, weinender Heraklit und lachender Demokrit, adaptiert Richard eine aktuelle Vorlage,⁶⁶ bei der ein zwischen den beiden Philosophen abgebildeter Reichsapfel von einer Narrenkappe bedeckt wird: Die sinnlosen Eitelkeiten der Welt werden von beiden Philosophen nicht ernst genommen, sondern nur noch beweint bzw. verlacht. Das Lachen und Weinen wird also gegen Ende der Tertia pars nicht nur – wie häufig in Lassos

66 Vgl. dazu den Beitrag von Dagmar Eichberger im vorliegenden Band, S.155 (mit Abbildung 7).

Briefen⁶⁷ oder in Troianos Berichten⁶⁸ – als Gradmesser für emotionale Bewegtheit verwendet, sondern vielmehr zur philosophischen Weltsicht überhöht, und zwar komplementär zum vorausgehenden »Weltenlauf« (»cursus mundi«, fol. 12v) und in möglicher Bezugnahme auf Erasmus von Rotterdam.⁶⁹

Lebendige Erinnerung: Erbprinz Wilhelm, die *Commedia all'improvviso* und Orlando di Lasso

Die konkrete Darbietung von Zanni-Szenen im Rahmen der Hochzeitsfeierlichkeiten von 1568 war nur eine Etappe innerhalb einer lang andauernden, intensiven Begeisterung des Erbprinzen für diese komödiantische Spielpraxis: Wilhelm hatte die *Commedia all'improvviso* bereits vor der Hochzeit durch Erzählungen seines Bruders Ferdinand kennengelernt, der die neuen, Aufsehen erregenden Truppen 1565 in Venedig und bei Hochzeitsfeierlichkeiten in Florenz erlebt hatte.⁷⁰ In den Jahren nach seiner eigenen Hochzeit ist Wilhelm denn auch bemüht, für Aufführungen an seiner neuen Familienresidenz, der Burg Trausnitz in Landshut, die besten Kräfte zu rekrutieren. So beauftragte er nicht zuletzt Orlando di Lasso während dessen Italienreise 1574, entsprechende Musiker, Komödianten und Artisten zu engagieren. Aus Bologna schrieb Lasso an Wilhelm, er habe den »König der Springer« gefunden:

67 Hierzu ein Beispiel: »Venturino ... spielt abwechselnd den Magnifico, den Zanni und die Franceschina, so artig, daß wir uns fast in die Hosen machen vor Lachen und zu gleicher Zeit lachen und weinen.« (Lasso am 16. Februar 1574 aus Brixen an Erbprinz Wilhelm, siehe *Orlando di Lasso*, Bd. 2: *Briefe*, hrsg. und übersetzt von Horst Leuchtmann, Wiesbaden 1977, S. 71; vgl. auch unten das Briefzitat im Haupttext bei [Anm. 71](#)).

68 Auch dort steht beides eng beieinander: »Zanni vergoß heiße Tränen im Angedenken an die Makkaroni und Ravioli, die sie [Pantalones verstorbene Frau, seine frühere Herrin] ihm immer zu essen gegeben hatte. Dann hörten sie mit dem Wehklagen auf und wurden wieder heiter«: Die Münchner Fürstenhochzeit (siehe [S. 8](#)), S. 313–315.

69 Erasmus referenziert – ähnlich wie Sebastian Brant im *Narrenschiff* – in seinem *Moriae Encomium* (*Lob der Torheit*) von 1511 auf Demokrit und Heraklit. Dazu unter anderem Thomas Rütten, *Demokrit – lachender Philosoph und sanguinischer Melancholiker. Eine pseudohippokratische Geschichte*, Leiden 1992 (Mnemosyne. Supplementum, 118), S. 50–52. Zur Rolle einzelner Schriften des Erasmus für die Konzeption von *Wien 2129* vgl. die Einführung von Björn R. Tammen zu diesem Band, [S. 43–45](#).

70 Die Gestaltung dieser Hochzeit diente wohl als eines der Vorbilder für die *Commedia*-Aufführungen und -Einsprengel bei der Münchner Fürstenhochzeit von 1568; dazu unter anderem M. Katritzky, *The Diaries* (wie [Anm. 63](#)), und D. Vianello, *L'arte del buffone* (wie [Anm. 48](#)), insbes. S. 148–153. In der Folge diente sie erneut als Vorbild bei der Hochzeit Karls II. von Innerösterreich mit Maria von Bayern 1571 in Wien und Graz; vgl. K. Vocelka, *Habsburgische Hochzeiten* (wie [Anm. 48](#)), S. 55–63.

havemo trovato il re di saltatorj, vn giouine garbatissimo che fa piu cose diferente, come saltar il cauallo, saltar saltj di piu sorte saltar con vna Corda, camina con due gran bastonj, gioca de piu sorte arme, danza mirabilmente bene, et in somma fa tutte le cose sue con tanta gratia, che io non ho mai visto vn suo parj: ... ho trovato il *magnifico gerardo* qual ci ha fatto ridere e piangere.⁷¹

Aus den Briefen geht hervor, dass Lasso schlussendlich insgesamt mehr als zwanzig hervorragende Künstler aus allen möglichen Sparten gefunden hatte. Wilhelm hatte offensichtlich – obwohl in großen finanziellen Schwierigkeiten – ein immenses Interesse an Komödianten und Musikern:

Perche trovando si come spero in roma quellj altri virtuosi, ho dubbio che li danarj non bastano a condurre tanta gente che sarebbono: in primis, gerardo Mag:^{co} venturino, la moglie, il saltatore vn suo putto che salta, il basso da camera, li duoi in roma gia promessj, Il giulio discanto, la sua moglie, 3 figliolj, la s.^{ra} Ipolita che canta e sona, con il suo fratello e vn seruitore, il lorenzino, Joan batista con il suo padre, vn bon sonator di cornetto che fanno il numero di .20. persone.⁷²

Die anhaltende Begeisterung des Thronfolgers für diese Komödienform schlägt sich auch in aufwendigem Kunsthandwerk nieder⁷³ und materialisiert sich ein-

71 Brief Lassos am 3. März 1574 an Erbprinz Wilhelm: »einen sehr reizenden jungen Mann, der alles mögliche kann: er springt auf dem Pferd, macht verschiedene Saltos, springt mit einem Seil, läuft auf hohen Stelzen, macht Kunststücke mit allerlei Waffen, tanzt unerhört schön, in einem Wort er macht alles mit soviel Grazie, daß ich nie etwas Ähnliches gesehen habe. ... dann habe ich den *Magnifico Gerardo* getroffen, der uns zum Lachen und Weinen brachte«, siehe Orlando di Lasso. Briefe (wie *Anm.* 67), S. 82f. (Hervorhebung im Original unterstrichen).

72 »Da ich, wie ich hoffe, in Rom noch die anderen Virtuosen vorfinde, habe ich Zweifel, ob das Geld ausreichen wird, um sovieler Leute mitzubringen. Es wären: zuerst Gerardo Magnifico, Venturino, dessen Frau, der Springer, eines seiner Kinder, das tanzen kann, der Kammerbassist, die beiden Musiker in Rom, die sich schon versprochen haben, der Diskantist Giulio, dessen Frau, drei Söhne, die Signora Ipolita, die singt und spielt, ihr Bruder und ein Diener, der Lorenzino, Joan Battista mit seinem Vater, ein guter Zinkenist – das sind zwanzig Personen«: Lasso am 3. März 1574 an Wilhelm; ebda., S. 82f. – Zu dem im Brief genannten Venturino siehe unten.

73 Dazu zwei berühmte Beispiele: Einige Jahre nach der Hochzeit wurden im Umfeld des Hofes kostbare edelsteinbesetzte Anhänger hergestellt, die einen für ein Paar musizierenden Zanni mit Magnifico zeigen. Die von Yvonne Hackenbroch, »Jewels by Giovanni Battista Scolari«, in: *The Connoisseur* 159 (1965), S. 200–205, unternommene Zuschreibung an den Landshuter Hofgoldschmied Giovanni Battista Scolari (Darsteller des Zanni bei der Hochzeit von 1568) ist heute widerlegt; dazu unter anderem Hilda Lietzmann, »Die Geschichte zweier Automaten. Ein weiterer Beitrag zum Werk des Valentin Drausch«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 57 (1994), S. 390–402: S. 393, Anm. 12; M. Katritzky, *The Art* (wie *Anm.* 26), S. 53f. – Prinz Wilhelm und sein Bruder Ferdinand beauftragten bei ihrem Goldschmied Valentin Drausch zwei musizierende Automaten als Geschenke für ihren Onkel Erzherzog Ferdinand II. von Tirol: Bei einem der beiden, dem Glockenturmautomaten (heute Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer), läuten zwei Zanni, die hinter zwei zechenden Magnificos stehen, die Glocken (vgl. Abbildung und Link zu einem Video unter www.khm.at/objektdb/detail/87037 <14.04.2020>); dazu

drucksvoll in der in den 1570er-Jahren unternommenen Neugestaltung der Burg Trausnitz. Wilhelm und Renata bezogen selbige nach ihrer Hochzeit und bauten sie sukzessive zu ihrer repräsentativen Familienresidenz aus, wofür herausragende Künstler verpflichtet wurden. Überhaupt gab Wilhelm in seiner Landshuter Zeit sehr viel Geld für Kunstgegenstände, insbesondere aber für Kuriositäten aus aller Welt wie auch für fremdartig wirkende Menschen (besonders Kleinwüchsige und Mohren) aus⁷⁴ – und zwar so viel, dass er in den 1570er Jahren sehr hoch verschuldet war und sein Vater Albrecht ihn immer wieder nachdrücklich zum Maßhalten aufforderte.⁷⁵ 1575 musste er dann sogar die meisten seiner Musiker und Komödianten entlassen.

In den teils neu gebauten, teils neu ausgestalteten privaten Gemächern der Eheleute auf der Burg Trausnitz spielten Commedia-all'improvviso-Szenen an zwei Orten eine maßgebliche Rolle: einerseits im Ehrenlohnzimmer, andererseits an den Wänden der Narrentreppe. Beide Bildfolgen wurden erst nach der musikalisch-komödiantischen Blütezeit am Landshuter Hof wohl von Friedrich Sustris geplant und gemeinsam mit Schülern (Alessandro Paduano und anderen) ausgeführt.⁷⁶ Speziell die Gemächer des Ehepaares wurden höchst aufwendig ausgestaltet und mit allegorischen Bildprogrammen versehen, welche die Tradition und Zukunft des Hauses Wittelsbach – nun fortgeführt vom Thronfolger und seiner Frau – anschaulich vor Augen führen.⁷⁷ Im Schlafzimmer (auch Ehrenlohnsaal oder -zimmer genannt)⁷⁸ zeigt das Oval im Zentrum der Deckenbemalung eine Allegorie der ehelichen Gemeinschaft und ist von Tugenden sowie den vier Jahreszeiten umgeben (siehe Abbildung 14).⁷⁹ All dies wird am Plafondrand eingefasst durch einen (1576 datierten) Fries mit insgesamt sechzehn

H. Lietzmann, Geschichte zweier Automaten (siehe oben); dies., Valentin Drausch (wie **Anm. 62**), insbes. S. 122–124.

74 Dazu Berndt Philipp Baader, *Der bayerische Renaissancehof Herzog Wilhelms V. (1568–1579). Ein Beitrag zur bayerischen und deutschen Kulturgeschichte des 16. Jhdts.*, Leipzig 1943 (Sammlung Heitz, 5.3), S. 83–87, mit vielen Zeugnissen; am Landshuter Hof sind zeitweise gleich mehrere – von Wilhelm aufwendig eingekleidete – »Zwerge« und »Mohren« belegt.

75 Dazu ebda., Kapitel »Die Katastrophe«, S. 149–176.

76 Vgl. dazu Susan Maxwell, *The Court Art of Friedrich Sustris. Patronage in Late Renaissance Bavaria*, Farnham 2011, S. 87.

77 Diese Räume sind 1961 einem Brand zum Opfer gefallen und lediglich fotografisch und über Beschreibungen dokumentiert.

78 Die Denomination ist heute schwer zu bestimmen und wird in der Literatur nicht einheitlich angegeben.

79 Zur Ikonographie der Allegorien vgl. Helmut Kronthaler, *Profane Wand- und Deckenmalerei in Süddeutschland im 16. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur Kunst Italiens*, München 1992 (Tuduv-Studien. Reihe Kunstgeschichte, 52), S. 97.



Abbildung 14: Allegorie der ehelichen Gemeinschaft, umgeben von personifizierten Tugenden und Jahreszeiten. Deckenmalereien im Brautgemach (»Ehrenlohnzimmer«) auf Burg Trausnitz in Lands- hut. Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München / Bildarchiv der deutschen Kunst

sehr lebendig wirkenden Szenen aus der *Commedia all'improvviso* (als ein Detail siehe S. 249, Abbildung 6a). Susan Maxwell beschreibt die Gestaltung wie folgt:

The *Commedia dell'arte* frieze provided a playful reminder to Wilhelm of the improvisations performed for his wedding and of the acting troupe he had hired to accompany him in the years before his financial crisis. Both allegory and slapstick were appropriate themes for a marital bedchamber. The placement of the frieze, not in the center but on the edge, as a decorative aside, confirmed this place as a site where both the public and private interests of the duke found expression, but the aspects of rulership remained of the foremost importance.⁸⁰

Wie in der Musikhandschrift *Wien 2129* umrahmen also in der Deckenbemalung des ehelichen Schlafzimmers komisch-burleske Szenen aus der *Commedia all'improvviso* das repräsentativere Geschehen im Zentrum. Zudem verband die drei Geschosse des neu gebauten »italienischen« Trakts eine Wendeltreppe, genannt »schneggen« oder »Narnnstieg«⁸¹ (bzw. heute Narrentreppe): Offenbar auf besonderen Wunsch Wilhelms sind an den Wänden der Treppe verschiedene Szenen einer *Commedia all'improvviso* dargestellt,⁸² und die Hauptfiguren Magnifico und Zanni begegnen auf Schritt und Tritt (siehe Abbildungen 15a/b sowie 6b, 12, 17). Die eindrucksvolle, wohl in den Jahren 1577–1580 entstandene Bemalung weist keinen festen Handlungsstrang auf.⁸³ Vielmehr bescheren die lebensgroßen Figuren, der Einbezug realer Türen und Fenster sowie die *Trompe-l'œil*-Malerei weiterer Ein- und Ausgänge dem Benutzer der Treppe immer wieder neue Erlebnisse und Wahrnehmungen. Hier geht es – entsprechend einer Aufführung der *Commedia all'improvviso* – um keine feste Handlung, vielmehr um das Überraschungsmoment: die spielerisch-amüsante Begegnung mit unterschiedlichen, wirkungsvollen Szenen und Kunststücken, die den Betrachter als Akteur in das Geschehen involvieren, freilich auch immer wieder distanzierend (durch in Grisaille ausgeführte Nischen, unter anderem mit Allegorien der Tugend) unterbrochen werden.

80 S. Maxwell, *The Court Art* (wie Anm. 76), S. 73.

81 M. Katritzky, *Orlando di Lasso* (wie Anm. 63), S. 137.

82 Zur Verteilung der Szenen siehe M. Katritzky, *The Art* (wie Anm. 26), S. 366–368.

83 A. Leik, *Frühe Darstellungen* (wie Anm. 54), S. 52–55; Susan Maxwell, »A Marriage Commemorated in the Stairway of Fools«, in: *Sixteenth Century Journal* 36 (2005), S. 717–741: S. 735–738. – Siehe auch den von Josef Spitzlberger erstellten virtuellen Rundgang: www.360-bayern.de/fileadmin/sites/schlbay/pano/nbay/la-trntz/pano.html?pano=ntrp/abs8/pano.xml<14.04.2020>.



Abbildungen 15a/b: Zwei Wandabwicklungen der ›Narrentreppe‹ auf Burg Trausnitz in Landshut (Lithographien von Max Hailer, 1841). Fotos: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege

Sowohl der Fries als auch die Narrentreppe gelten als die frühesten Bilderzyklen zur Commedia all'improvviso überhaupt.⁸⁴ In dem für uns relevanten Kontext interessieren sie insbesondere als anschaulicher Reflex von Wilhelms intensiver und jahrelanger Begeisterung für die Improvisationskomödie.⁸⁵ Lasso, eigentlich bei Wilhelms Vater, Herzog Albrecht V., angestellt, kam häufig nach Landshut und teilte Wilhelms Begeisterung für diese mit musikalischen Elementen durchzogene Theaterform. In den realen, auf der Landshuter Burg improvisierten Aufführungen wurde die Erinnerung an die Commedia-all'improvviso-Elemente während der Hochzeitsfeierlichkeiten von 1568 immer wieder aufs Neue wachgerufen. In den einzigartigen Bemalungen begegneten sie dem Prinzenpaar

⁸⁴ M. Katritzky, *The Art* (wie *Anm.* 26), S. 50f.

⁸⁵ Ich gehe davon aus, dass sich die junge Ehefrau Renata von Lothringen dieser Begeisterung anschloss; belastbare Quellen dafür gibt es allerdings nicht.

regelmäßig. Maxwell sieht in der Bemalung der Treppe denn auch konsequenterweise eine dauerhafte Erinnerung an die entsprechenden Darbietungen, die ja einst den Auftakt für die Begeisterung des Thronfolgers bildeten.⁸⁶

Für ein Verständnis der Zwickelbilder in *Wien 2129* sind diese gleichzeitig spielerischen wie kommemorativen Bilderzyklen in mehrfacher Hinsicht von Interesse. Die Platzierung der Commedia-Bilder in den Zwickeln, also den Randbereichen der Handschrift innerhalb der Bordüren, entspricht exakt jener im Fries auf der Burg Trausnitz, wo sie die Ehe-Allegorie samt Tugenden rahmen. Auch wird keineswegs eine durchgehende Geschichte im Sinne einer konkreten Aufführung erzählt; vielmehr handelt es sich bei den Zwickelbildern – wie beim Fries und den Szenen auf der Narrentreppe – um punktuelle Szenen bzw. komisch-groteske Interventionen in additiver Reihung.

Die Aufnahme von Figuren wie Zanni, Akrobaten, Springer und Narren in die Randzonen der Handschrift spricht letztlich auch dafür, dass *Wien 2129* nicht vor dem Fest geschrieben und dort als Geschenk überreicht wurde, sondern erst nachträglich – unter dem Eindruck des Festes in seiner Mischung aus geplanten (repräsentativen) und improvisiert-spontanen Teilen – entstanden ist. Mithin reiht sie sich unter jene zahlreichen Gaben, die von verschiedenen mit dem Hof assoziierten Persönlichkeiten weniger in höfischem Auftrag denn aus eigenem Antrieb in erinnernder Funktion post festum hergestellt wurden, darunter neben den Bilderzyklen auf der Burg Trausnitz auch die drei gedruckten Festberichte.⁸⁷

Das Geschenk spricht zum Beschenkten: Einladung zur Selbstidentifikation

Die bekannte und gut belegte Vorliebe von Erbprinz Wilhelm für Kuriositäten, Seltsamkeiten und komische Dinge aller Art⁸⁸ – einschließlich ihrer performativen

86 S. Maxwell, *A Marriage Commemorated* (wie [Anm. 83](#)), insbes. S. 738–741. – Der kommemorative Charakter wird dadurch verstärkt, dass Wilhelm zum Zeitpunkt der Errichtung der Treppe bereits viele Musiker und Komödianten hatte entlassen müssen.

87 Vgl. ganz ähnlich Harriet Rudolph im vorliegenden Band. Siehe auch oben [Anm. 37](#), und unten, [Anm. 100](#).

88 Vgl. dazu bereits grundlegend B. Ph. Baader, *Der bayerische Renaissancehof* (wie [Anm. 74](#)), S. 73f.: »Der Lust an der Maskerade, an der man selbst teilnimmt, verwandt ist die Freude am Theater, am vorgestellten Leben. Die Burleskerie der Commedia dell'arte, ob aus dem Stegreif oder nach fester Vorlage, ist eine Parodie auf die komischen Seiten des Lebens. Nicht minder begehrt ist der Springer, der Darsteller der italienischen Komödie, als Artist, als Tänzer, als Gaukler. Die Komödie, die Lasso auf der Hochzeit inszeniert hatte, verhalf der Freude an der Burleskerie in dem Erbprinzen zum Durchbruch. ... Es ist ein Zug der Zeit – renaissancehaft und vielleicht auch sehr deutsch – daß man alles Neue, alles Seltene und alles Seltsame in seinem Besitz haben will; damit zusammen hängt die Freude an den fremden Tieren, die Wilhelm sich

Verdichtungen – wurde im vorliegenden Beitrag für ein Verständnis einer bislang nicht beachteten Seite der von Richard von Genua kopierten und illuminierten Motettenhandschrift *Wien 2129* fruchtbar gemacht. Bei seinem Einsatz der vielen Marginalien, Drolieren und Zwickelfiguren griff er in mehrfacher Hinsicht aktuelle Trends auf: So kommentieren und vergegenwärtigen die – aufgrund des besonderen Layouts entstehenden – Zwickelfelder die Hauptbilder, manchmal ernsthaft, meist aber in komischer Brechung, und stellen dadurch einen Bezug zum Betrachter her, was an vielen Stellen mithilfe des »erhobenen Zeigefingers« (Deixis) noch explizit unterstrichen wird. Diese Vermittlungsstrategie konkretisiert sich in der Darstellung von Charakteren der frühen Commedia all'improvviso – besonders gut greifbar in dem über die Seite spazierenden Zanni am Ende der *Secunda pars*. Im konsequenten Einbezug von Drolieren wie auch Figuren und Szenen aus der frühen Commedia all'improvviso als Zwickelmotive in *Wien 2129* wendet Richard ein Gestaltungsmerkmal an, das in der späteren Ausmalung der privaten Gemächer des Prinzenpaares auf Burg Trausnitz noch deutlicher hervortreten wird: die Rahmung wehevoll-repräsentativer, zumal allegorischer Szenen mit solchen aus der Commedia all'improvviso, die ein ständiges »Lachen und Weinen« als Lebensmotto präsent hält.

Richard lehnt sich in seinen Zeichnungen maßgeblich an vorhandene Modelle aus der Druckgrafik an, ist also zunächst einmal Kopist.⁸⁹ Individualisiert sind seine Illuminationen aber dadurch, dass sie als Spiegel des Hochzeitsgeschehens in seinem komplexen Bedeutungs- und Beziehungsgefüge lesbar sind. Bereits der Epithalamiumstext von *Gratia sola Dei* bezieht sich in einer konkreten, wenngleich gelehrten Weise auf das Paar (unter anderem über das Akrostichon GUILHELMVS RENE). Selbiger ist zudem von Lasso wirkungsvoll in Musik gesetzt, indem an Schlüsselstellen die Worte in allen Stimmen gemeinsam und dadurch gut verständlich deklamiert werden.⁹⁰ Richard aber fügt zahlreiche weitere Angebote der Erinnerung und Identifikation hinzu: Mithilfe der Einbettung bzw. Rahmung durch eine Bildbordüre samt Bibelzitate weist er den Epithalamiumstext samt seiner Vertonung als »würdiges« Zentrum aus. Während die Zitate den Notentext glossieren, sicher auch nobilitieren, leisten die Zwickelbereiche eine komische Brechung des wichtigen Geschehens samt Brücken-

aus aller Welt bestellt, die Errichtung von Tierzwingern und Gärten; damit zusammen hängt ebenso das Verlangen nach dem Mohren und Türken, nach Narren und Zwergen, nach Dienern aus aller Herren Länder.«

89 Vgl. dazu Andrea Gottdang und Dagmar Eichberger im vorliegenden Band; zudem B. Lodes, Richard und die Rahmen (wie *Anm. 10*).

90 Besonders in der (bei der Hochzeit solistisch vorgetragenen) *Secunda pars* und den drei letzten Versen. Vgl. dazu auch den Beitrag von Andreas Pfisterer im vorliegenden Band.

schlag zu den bei den Feierlichkeiten ebenfalls vorhandenen Commedia-all'improvviso-Bestandteilen.

Das Element des Lachens, des Komischen, des Humors, der Commedia und der Verkleidung war – neben aller Repräsentation – bei der Hochzeit von 1568 omnipräsent. Dies entspricht einerseits der Tradition, stimmt aber andererseits auch mit den persönlichen Vorlieben Wilhelms überein. Dabei interessiert hier weniger die äußerliche Aufführungssituation als vielmehr die performative Grundhaltung: Das frischvermählte Paar selbst war ebenso wie andere hochherrschaftliche Gäste Teil der Turniere und Mummereien. Wie Margaret Katritzky herausgearbeitet hat, bestand im Adel eine weit verbreitete Mode, sich wie Zanni zu kleiden⁹¹ und (speziell zur Fastnacht) Zanni-Tänze aufzuführen.⁹² Bei der Berichterstattung über die Hochzeit von 1568 gehören die fantasievollen und aufwendigen Verkleidungen zu den am ausführlichsten beschriebenen Höhepunkten. Im Falle der Inszenierung des Einzugs von Wilhelms Onkel, Erzherzog Ferdinand von Tirol, auf einem antikisierenden Wagen mit fünf musizierenden Musen (siehe Abbildung 16) wird deutlich, dass es kaum sinnvoll ist, eine scharfe Grenze zwischen selbstdarstellerischer Verkleidung und komischem Theater ziehen zu wollen.⁹³ Die zeitgenössischen Illustrationen, die Wagners und Wirrichs Berichten beigelegt sind, visualisieren vielmehr, dass zwischen den

91 Für die Florentiner Hochzeit 1565 von Francesco de' Medici mit Johanna von Österreich (der Schwester von Wilhelms und Ferdinands Mutter Anna ist belegt, dass sich Prinz Ferdinand, der jüngere Bruder Wilhelms, an vier Tagen in Folge in Zanni-Gewänder (ver)kleidete, um inkognito an den verschiedenen Maskeraden teilnehmen zu können; vgl. M. Katritzky, *The Diaries* (wie *Anm. 63*), S. 154f.

92 M. Katritzky, Orlando di Lasso (wie *Anm. 63*), S. 153f.; dies., *The Diaries* (wie *Anm. 63*) unterstreicht zudem eine vielfache Präsenz von Zanni bereits für die Florentiner Hochzeit 1565 – sei es in einer konkreten Commedia-Aufführung, in isolierten Auftritten des Paares Zanni-Magnifico oder auch in bloßer Zanni-Kostümierung. Nachdem Wilhelm seine Lebenseinstellung geändert und sich der Frömmigkeit verschrieben hatte, suchte er in den 1580er-Jahren dieser Mode mit strengen Verordnungen Einhalt zu gebieten und verbot etwa 1583 »der zani klaidungen darinnen ... bisher die maiste vnzucht geüebet vnnnd getriben worden«; Alberto Martino, »Fonti tedesche degli anni 1565–1615 per la storia della Commedia dell'Arte e per la costituzione di un repertorio dei lazzi dello Zanni«, in: *La ricezione della commedia dell'arte nell'Europa centrale 1568–1769. Storia, testi, iconografia*, hrsg. von dems. und Fausto De Michele, Pisa 2010 (*Studia erudita*, 13), S. 13–67: S. 17f., mit Quellenangabe; der Aufsatz bietet eine umfassende Übersicht über die frühen deutschen Quellen samt einer kritischen Auswertung überlieferter Szenenanweisungen für Zanni.

93 Vgl. auch die Holzschnitte zu H. Wirrich, Ordenliche Beschreybung (siehe *S. 9*), vor fol. 36r (recte fol. 38r, Bg. P ii r), im Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek München Scan 123–126. Auf die Zwischenposition zwischen bloßer Verkleidung und Komödie weist Katritzky nachdrücklich hin und betont, dass dies typisch für die noch junge, nicht gefestigte Theaterform sei: M. Katritzky, *The Diaries* (wie *Anm. 63*), S. 147–149.



Abbildung 16: »Mummerei« Erzherzog Ferdinands von Tirol bei der Münchner Fürstenhochzeit von 1568. Radierung des Nikolaus Solis in einem zeitgenössisch kolorierten Exemplar von H. Wagner, Kurtze doch gegründte beschreibung (siehe S. 9), Detail aus Blatt o (nach fol. 40r). Digitalisat der Universitätsbibliothek Heidelberg: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wagner1568/0095>, Public Domain

Verkleidungen der Adligen und den Commedia-Masken bisweilen kaum zu unterscheiden war. In der Tat heißt es – um beim Beispiel zu bleiben – bei Wagner über die Verkleidung des Erzherzogs und seines Kammerherrn, Giulio de Riva: »ihre maschkern waren mit langem haar vnd grawen Bärten«; seine ebenfalls verkleideten Begleiter werden wie folgt charakterisiert: »in langen roten Scharlachen Röcken/ in langen haaren vnd grawen Bärten/ mit Venetianischen roten Hüetlen/ wie die *Magnifici*«. ⁹⁴

Wenn Wilhelm und Renata in ihrem Schloss zu Landshut die für sie gebaute Narrentreppe hinauf- oder hinunterliefen, um ihre Privatgemächer zu betreten, waren sie immer wieder auch Teilnehmer an verschiedenen (lebensgroß wiedergegebenen!) Commedia-Szenen. Thea Vignau-Wilberg hat sogar vorgeschlagen, dass Darstellungen wie jene des Magnifico (siehe Abbildung 17; S. 249, Abbildung 6b) möglicherweise konkret Lasso porträtierten. ⁹⁵ Unabhängig davon,

⁹⁴ H. Wagner, Kurtze doch gegründte beschreibung (siehe S. 9), fol. 40v; M. Katritzky, The Diaries (wie Anm. 63), S. 148f., und dies., The Art (wie Anm. 26), S. 48.

⁹⁵ Thea Vignau-Wilberg, *In Europa zu Hause. Niederländer in München um 1600*, München 2005, S. 94.

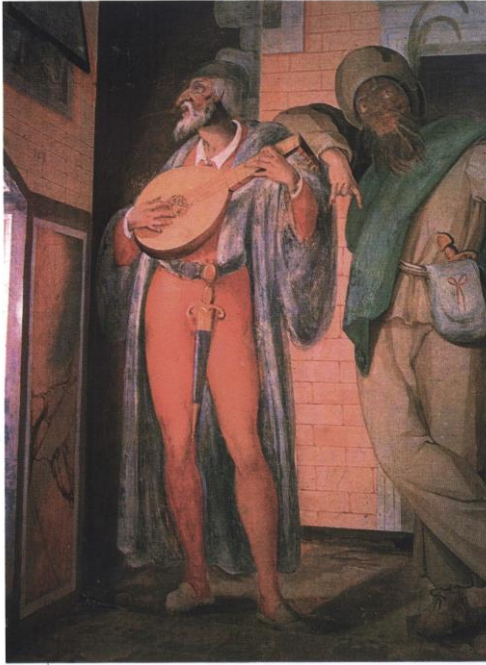


Abbildung 17: Magnifico beim Ständchen. »Narrentreppe« auf Burg Trausnitz in Landshut. Bildzitat nach D. Vianello, *Earte* (wie *Anm. 48*), S. 422

ob man sich dieser – gewagten, aber naheliegenden – These anschließen möchte: In jedem Fall dürften sie Wilhelm an die improvisierten Auftritte seines Lieblingsschauspielers in dieser Rolle, sowohl bei der Hochzeit als auch später, erinnert haben. Man vergleiche dazu Troianos Bericht über den ersten Auftritt Lassos in der *Commedia all'improvviso* im März 1568:

Da l'altra parte de la scena uscì Orlando Lasso uestito da Magnifico con uno giubbone di raso cremesino, con calze di scarlato fatte alla Venetiana, & una uesta nera lunga infino a'piedi, e con una maschera che in uederla forzaua le genti a ridere;⁹⁶

Wie die erhaltenen Briefe dokumentieren, wurde Lasso von Erbprinz Wilhelm keineswegs nur als Komponist, Ensembleleiter, Sänger und Lautenist, sondern

⁹⁶ »Von der anderen Seite erschien nun Orlando Lasso als Magnifico, in einem Wams aus karmesinrotem Atlas, mit scharlachroten Beinkleidern auf venezianische Art [vgl. Abb. 17], einem fußlangen schwarzen Rock und einer Maske, daß jeder lachen mußte, der ihn so sah«: Die Münchner Fürstenhochzeit (siehe S. 8), S. 312f.

gleichermaßen auch als Komödiant und Narr wahrgenommen.⁹⁷ Lasso geht Wilhelm gegenüber sogar so weit, sich selbst als »Narr«, »Springer« und »Gaukler« zu bezeichnen;⁹⁸ viele Witze in seinen Briefen wie überhaupt der Tonfall lassen sich erst vor dem Hintergrund der Commedia all'improvviso (mit ihrer spontanen, auf Überraschung angelegten Performanz) verstehen. Lasso und Wilhelm teilten offenbar ihre Freude am Überraschend-Komischen – und durchaus auch am Derb-Schlüpfrigen.⁹⁹

Die komischen Elemente der Prachthandschrift *Wien 2129* erweisen sich vor diesem Hintergrund erneut keineswegs als zufällig eingestreute Drollerien im mittelalterlichen Sinne, vielmehr zielen sie konkret auf eine Interaktion mit dem Betrachter – vornehmlich mit Wilhelm und seiner Ehefrau Renata.¹⁰⁰ Sie korrespondieren mit einem Wesenszug des Erbprinzen, der ihn – bis zu seiner drastischen Änderung der Lebenshaltung hin zu asketischer Frömmigkeit Ende der 1570er Jahre – auszeichnete.

In der spezifischen Verflechtung allgemeinerer Züge der Festkultur und individuellen Vorlieben liegt denn offenbar auch der Grund dafür, dass die Drollerien in den Randzonen von *Wien 2129* im Vergleich zu den berühmteren Münchner Prachthandschriften geradezu ein Alleinstellungsmerkmal (dazu siehe oben, S. 238) darstellen. Die Handschrift war, so darf vermutet werden, als Gabe für den Thronfolger Wilhelm und dessen Frau (nicht, wie die berühmten Mieliich-Kodizes, für seinen Vater, Herzog Albrecht V.) konzipiert und sollte offenbar – neben aller staatspolitisch motivierten Repräsentativität – auch in einer für das Geschenk erforderlichen »Passgenauigkeit« seinem Charakter und seinen Vorlieben

97 Daher übertrug Wilhelm auch gerade ihm die verantwortungsvolle Aufgabe, in Italien Commedia-all'improvviso-Protagonisten für seinen Hof zu rekrutieren; vgl. dazu anschaulich Ph. Weller, Lasso (wie Anm. 48), S. 89–101.

98 Etwa in folgendem Brief vom 7. Oktober 1572: »wäre es denn möglich, daß mein Herr ohne seinen Narren sein könnte? Ich spreche von mir – wenn Ihr's nicht glaubt, das steht bei Euch. Wenn Du ohne mich sein kannst – ich will nicht ohne Dich sein. Ich rede wie ein Schelm, aber jetzt mache ich Schluß«: Orlando di Lasso. Briefe (wie Anm. 67), S. 47, oder in folgendem Brief vom 28. März 1575: »das ist die Meinung eines Komponisten, der im Schweiß seines Angesichtes den Springer und Gaukler spielt mit großer Mühe«: ebda., S. 121.

99 Vgl. dazu Donna G. Cardamone, »Unmasking Salacious Subtexts in Lasso's Neapolitan Songs«, in: *Eroticism in Early Modern Music*, hrsg. von Bonnie J. Blackburn und Laurie Stras, Farnham 2015, S. 59–81.

100 Zur Frage der Herstellung und Bestimmung vgl. unter anderem die Einführung von B. Tammen, S. 48 und den Beitrag von H. Rudolph, S. 76 in diesem Band. Wahrscheinlich erfolgte die Produktion der Handschrift *Wien 2129* nicht in herzoglichem Auftrag, sondern eher aus gemeinsamer Initiative der beteiligten Künstler.

entsprechen.¹⁰¹ Während die Zimelien seines Vaters insbesondere dessen Selbstinszenierung als kunstliebender, humanistisch gebildeter Musikmäzen dienten und eigens von gelehrten Kommentarbänden begleitet wurden,¹⁰² ist *Wien 2129* in vielerlei Hinsicht als Medium der Erinnerung auf die Hochzeit des Thronfolgers zugeschnitten. Da die Motivwahl der Bilder – ohne separaten Kommentar – meist direkt in der Handschrift angezeigt wird, lassen sich die Themen eigenständig und eindeutig entziffern. Darüber hinaus wird der Ernst der lateinischen Huldigungsmotette an den Rändern mittels Masken und Szenen der frühen Commedia all'improvviso spielerisch-performativ aufgebrochen und das Manuskript damit Wilhelm regelrecht auf den Leib geschrieben.

101 Vgl. grundlegend Natalie Zemon Davis, *Die schenkende Gesellschaft. Zur Kultur der französischen Renaissance* (engl. *The Gift in Sixteenth-century France*, Madison 2000), München 2002, insbes. das Kapitel »Vom Geist des Schenkens«, S. 21–36.

102 Dazu zuletzt A. Gott dang, Hans Mielichs »singende« Miniaturen (siehe S. 10), insbes. S. 42–61.

Anhang

Katalog der Bildmotive und Inschriften in *Wien 2129*

In der folgenden Aufstellung werden Einzelszenen und Inschriften der Handschrift Mus.Hs. 2129 der Österreichischen Nationalbibliothek Wien vollständig erfasst, hingegen Randmotive und sonstige Dekorationselemente nur in Auswahl. Die Folierung entspricht jener im Digitalisat (data.onb.ac.at/rep/1000D9B6). Dadurch ergibt sich eine Verschiebung gegenüber der älteren Blattzählung (mit römisch gezählter Anfangsseite), wie sie noch den S/W-Negativen im Bildarchiv Austria zugrundeliegt (so auch B. Tammen, Zur Wiener Prachthandschrift, siehe S. 11). Entsprechend der vorherrschenden Disposition erfolgt die Beschreibung spaltenweise von oben nach unten, im Falle L-förmiger Erzähleinheiten (fol. 3r–9r) unter Einschluss des jeweils angrenzenden querformatigen Bildfeldes in der unteren Bordüre, ansonsten auch dort von links nach rechts. Wo Bildthemen eigens durch Tituli benannt sind, werden diese den ansonsten konventionellen Bildüberschriften nachgestellt (in Klammern). Originale Nachweise von Bibelstellen, wie sie teils den umlaufenden Bildinschriften beigelegt, teils den Szenen selbst eingeschrieben sind, häufig aber auch fehlen, werden ebenso wenig transkribiert wie das gerne zugesetzte »etc.«; stattdessen erfolgen präzise Stellenangaben entsprechend der *Biblia Sacra Iuxta Vulgatam Versionem*, hrsg. von Robert Weber (5., verb. Aufl. von Roger Gryson), Stuttgart 2007; online zugänglich auf dem Portal der Deutschen Bibelgesellschaft: www.bibelwissenschaft.de/online-bibeln/biblia-sacra-vulgata. Gängige Abkürzungen werden stillschweigend aufgelöst, Eigennamen (auch »Deus«, »Dominus«) großgeschrieben sowie i/j und u/v normalisiert.

Prima pars

<fol. 1v> Inschriftenbanderole über dem Cantus: »Epithalamium musice compositum Auth:[ore] Orlando di Lassus ...« (Fortsetzung auf fol. 2r).

Hauptminiatur in aufwendigem Rollwerkrahmen mit Inschriftenkartuschen: Die Schöpfung (Gen 1). Bildüberschrift: »Principio coelum vacuum, terrasque iacentes, / Et pelagi immensum condidit autor opus. / Hinc Lunae Solisque ignes, quibus emicet orbis, / Atque hominem fecit numinis esse typum« (vgl. J. Amman und H. Bocksberger, *Neuwe biblische Figuren*, siehe S. 8, Bg. A [i]r = fol. 5r;

Digitalisat: daten.digital-sammlungen.de/bsb00083442/image_13).

Bildunterschrift: »Gratia sola Dei pie in omnibus omnia adimplet« (Epithalamium, Vers 1).

Linke Bordüre

Wabenform: Jupiter. »Habebant olim Iovem Gamelium Ethnici, cui persuasum habebant esse curae coniugii foedera, per quem non essent impuniti, qui ea violassent« (vgl. Erasmus von Rotterdam, *Institutio matrimonii christiani*, hrsg. von Anton G. Weiler, in: *Opera Omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, 5,6, Amsterdam 2008, S. 68).

Quadratisches Bildfeld: Juno. »Habebant itidem pronubam Iunonem, cuius auspiciis in castitate prosperarentur. Iuno coniunx Iovis« (ebda.).

Kartusche mit Zwischenüberschrift: »Ethnici matrimonii institutio.«

Quadratisches Bildfeld: Neun Grazien. »Ethnici etsi demonum cultores, etiam Gratias habuerunt, quae benevolentiam mutuam interrumpi non sinebant« (ebda.).

Wabenform: Venus und Amor. »Habebant Venerem, a cuius munere fluere credebant foecunditatem, qui nimirum fructus est matrimonii« (ebda.).

Rechte Bordüre

Wabenform: Gottvater (Titulus: »Ego sum $\alpha\phi\alpha$ et ω , Principium et finis«; Apk I,8). »Nos enim pro Iove Gamelio habemus Deum Patrem, qui in paradiso dicavit coniugium, remunerator servantium matrimonii leges« (ebda.).

Quadratisches Bildfeld: Verklärung Christi (Titulus: »Hic est Filius meus dilectus in quo mihi complacui: ipsum audite«; Mt 17,5). »Habemus pro Iunone Dei Filium, qui sua praesentia miraculorumque primitiis coniugium consecravit« (ebda.).

Kartusche mit Zwischenüberschrift: »Christiani matrimonii institutio.«

Quadratisches Bildfeld: Ausschüttung des Heiligen Geistes. »Habemus pro Gratiis Spiritum Sanctum qui sacramentum hoc sicut oportet accipientibus aspirat arcanum mutuae charitatis affectum« (ebda.).

Wabenform: Apostel und Vertreter der Amtskirche. »Pro Venere habemus Sanctam Ecclesiam, cuius autoritas (!) decorat confirmatque legitime coita matrimonia« (ebda.).

Untere Bordüre

Maskaron (Satyr) in mandorlenartigem Rahmen. »Cum fueris felix multos numerabis amicos« (Ovid, *Tristia* I,9,5).

Rankenwerk mit wittelsbachischem Wappen (links) bzw. österreichischem Bindenschild (rechts).

Maskaron (Satyr) in mandorlenartigem Rahmen. »Non fit alterius qui suus esse potest« (Wahlspruch des Paracelsus).

<fol. 2r> Inschriftenbanderole über dem Altus: »... et suis significationibus depictum ac scriptum per Richar:[dum] Ghe:[nuensem]« (Fortsetzung von fol. 1v).

Linke Bordüre

Wabenform: Das goldene Zeitalter (»Aetas aurea«). »Falcifero sub rege actas fuit aurea mundi. Omnia cum tellus absque labore tulit. Ocia securae tum plena quietis agebat Vulgus. Et aeterno vere nitebat humus« (vgl. Johannes Posthius, *Tetrasticha in Ovidii Metamorphoses Libri XV, quibus accesserunt Vergilii Solis figurae elegantissimae*, Frankfurt am Main: Georg Rabe d. Ä. etc. 1563, fol. 3r; Digitalisat: daten.digital-e-sammlungen.de/bsb00079965/image_26).

Quadratisches Bildfeld: Das silberne Zeitalter (»Aetas argentea«). »Secula picta vides argentea, cum malegratus. Coepit homo validis bobus arare solum. Estque graves aestus, et frigora ferre coactus. Et lignis humiles aedificare casas« (ebda., fol. 4r;

Digitalisat: daten.digital-e-sammlungen.de/bsb00079965/image_28).

Kartusche mit Zwischenüberschrift: »Humanae vitae parabola.«

Quadratisches Bildfeld: Das eiserne Zeitalter (»Aetas eenea et ferrea«). »Degeneraverunt magis ac magis usque nepotes. Terribiles animis, terribilesque manu. Omne genus tandem vitiorum protulit aetas Ferrea, tum pulsa est fraudoloeque fides« (ebda., fol. 5r;

Digitalisat: daten.digital-e-sammlungen.de/bsb00079965/image_30).

Wabenform: Kampf der Titanen gegen die Götter (»Gigantomachia«). »Montibus accumulat montes gens saeva Gigantum. Et movet aeterno bella nefanda deo. Sed prostrata luit condignas fulmine poenas. Sic fatum infelix impius omnis habet« (ebda., fol. 6r;

Digitalisat: daten.digital-sammlungen.de/bsb00079965/image_32).

Rechte Bordüre

Wabenform: Das Paradies (»Paradisus«). »Tulit Dominus Deus hominem, et posuit eum in Paradisum voluptatis. Praecepitque ei dicens: Ex omni ligno paradisi comede, excepto scientiae boni et mali« (Gen 2,15–17).

Quadratisches Bildfeld: Die Vertreibung aus dem Paradies (»Hominis praevaricatio et poena«). »In sudore vultus tui vesceris pane tuo; donec revertaris in terram de qua sumptus es, quia pulvis es et in pulverem reverteris« (Gen 3,19).

Kartusche mit Zwischenüberschrift: »Humanae vitae vera descriptio.«

Quadratisches Bildfeld: Kain erschlägt Abel. »Percitus invidiae stimulis, exarsit in iram. Concepitque ingens (proh scelus) ille nefas. Fraternalis primus maculavit sanguine dexteram. Amisitque trucide salutis iter« (vgl. J. Amman und H. Bocksberger, *Neuwe biblische Figuren*, siehe S. 8, Bg. A iir = fol. 7r; Digitalisat: daten.digital-sammlungen.de/bsb00083442/image_17).

Wabenform: Der Turmbau zu Babel (»Turris babilonica«). »Aedificat coeli scan-suram nubila turrim, in terris Sinear gens scelerosa virum. Linguarum sed opus confusio mixta resolvit. Et labor in ventos irritus omnis abit« (ebda., Bg. A [v]r = fol. 11r;

Digitalisat: daten.digital-sammlungen.de/bsb00083442/image_25).

Untere Bordüre

Maskaron (Löwenkopf) in Tondo. »Ut canes ovium custodes excubias agunt, non sibi timentes, sed ovibus: Ita rex non tam sibi debet timere quam populo. Plu:[tarch] Mor:[alia]« (vgl. Erasmus von Rotterdam, *Parabolarum sive Similium Liber*, Straßburg: Schurer, 1518, Bg. b [i]r;

Digitalisat: daten.digital-sammlungen.de/bsb00021939/image_21).

Rankenwerk mit zwei leeren Wappenfeldern.

Maskaron (Löwenkopf) in Tondo. »Sol iucundissimus est iis, qui ipsum possunt intueri: Ita princeps quos, qui amant iusticiam« (ebda.).

<fol. 2v> Inschriftenbanderole über dem Cantus: »Noe iustus atque perfectus in generationibus suis cum Deo ambulavit« (Gen 6,9).

Hauptminiatur in aufwendigem Rollwerkrahmen mit Inschriftenkartuschen: Arche Noah (Gen 7). Bildüberschrift: »Nunciat effusus perdendum fluctibus orbem / Numen, ut humanum mergeret imbre genus / Ingentemque iubet fieri compagibus arcam, / Qua Noelus servet seque suamque domum« (vgl. J. Amman und H. Bocksberger, *Neuwe biblische Figuren*, siehe S. 8, Bg. A iijv = fol. 7v; Digitalisat: daten.digitalle-sammlungen.de/bsb00083442/image_18). Bildunterschrift: »Virtute aeterna caelesti et amore creatis« (Epithalamium, Vers 2).

Linke Bordüre

Wabenform: Noahs Geburt (»Nativitas Noe«). »Lamech genuit filium nomine Noe, dicens: Iste consolabitur nos ab operibus et laboribus manuum nostrarum in terra cui maledixit Dominus« (Gen 5,28–29).

Quadratisches Bildfeld (mit Künstlermonogramm »RG«): Gottessöhne und Menschentöchter. »Cumque coepissent homines multiplicari super terram, et filias procreassent. Videntes filii Dei filias hominum quod essent pulchrae acceperunt sibi uxores ex omnibus quas elegerant« (Gen 6,1–2).

Kartusche mit Zwischenüberschrift: »Malitia hominum causa diluvii.«

Quadratisches Bildfeld: Gottvater erscheint Noah und kündigt die Sintflut an (»Noe invenit gratiam coram domino«). »Cumque vidisset Deus terram esse corruptam dixit Noe: Finis universae carnis venit coram me, repleta est terra iniquitate a facie eorum, disperdam eos cum terra« (Gen 6,12–13).

Wabenform: Bau der Arche. »Dixitque Dominus: Fac tibi arcam de lignis levigatis, mansiunculas in eo facies, et bitumine. Linies intrinsecus et extrinsecus. Fecit Noe omnia quae praeceperat ei Deus« (Gen 6,14+22).

Rechte Bordüre

Wabenform: Die Sintflut. »Factum est diluvium quadraginta diebus super terram, et multiplicatae sunt aquae, et elevaverunt arcam in sublime a terra« (Gen 7,17).

Quadratisches Bildfeld: Das Ende der Sintflut. »Egressus est ergo Noe et filii eius uxor illius, et uxores filiorum eius cum eo. Sed et omnia animantia iumenta reptilia egressa sunt de arca« (Gen 8,18–19).

Kartusche mit Zwischenüberschrift: »Percutit foedus cum Noe Deus.«

Quadratisches Bildfeld: Noah opfert dem Herrn. »Aedificavit Noe altare Domino et tollens de cunctis pecoribus et volucribus mundis, obtulit holocausta super altare« (Gen 8,20).

Wabenform: Noahs Trunkenheit (»Noe inebrians nudatus iacuit«; Gen 9,21). »Noe vir agricola coepit exercere terram et plantavit vineam. Bibensque vinum inebriatus est, et nudatus iacuit in tabernaculo suo« (Gen 9,20–21).

Untere Bordüre

Maskaron (Frauenkopf) in Tondo. »Mulieris bonae, beatus vir: numerus enim annorum illorum duplex« (Sir 26,1).

Rankenwerk.

Maskaron (Frauenkopf) in Tondo. »Mulier fortis oblectat virum suum, et annos vitae illius in pace implebit« (Sir 26,2).

<fol. 3r> Inschriftenbanderole über dem Altus. »Dixit Dominus Abrae: Faciam te in gentem magnam et benedicam tibi ...« (Gen 12,1–2; Fortsetzung auf fol. 3v).

Linke Bordüre

Tondo: Abrahams Geburt (»Nascitur Abraham«). »Postquam vixerat Thare septuaginta annis, genuit Abram, Nachor et Aram. Aram genuit Loth« (Gen 11,26–27).

Gestelzte Wabenform: Abraham nimmt Sara zur Frau. »Duxerunt enim Abram et Nachor uxores, nomen uxoris Abram Sarai, et nomen uxoris Nachor Melcha. Erat autem Sarai sterilis, nec habebat liberos« (Gen 11,29–30).

Tondo, dazu profilgesichtige Masken in den Zwickelflächen: Abrahams Berufung. »Dixit Dominus ad Abram: Egredere de terra tua et de cognatione tua, et de domo patris tui« (Gen 12,1).

Gestelzte Wabenform: Der Zug nach Kanaan. »Egressus est itaque Abram sicut praeceperat ei Dominus, et ivit cum eo Loth. Septuaginta quinque annorum erat Abram cum egrederetur de Haram« (Gen 12,4).

Tondo: Abraham errichtet einen Altar bei Sichem. »Apparuit Dominus Abram, et dixit ei: Semini tuo dabo terram hanc, qui edificavit ibi altare Domino« (Gen 12,7).

Gestelzte Wabenform (Anschluss der unteren Bordüre, Querformat): Abraham bricht auf in das Gebirge östlich von Bethel. »Transgrediens Abram ad montem qui erat contra orientem Bethel tetendit ibi tabernaculum suum« (Gen 12,8).

Rechte Bordüre

Tondo: Abraham und Sara ziehen nach Ägypten. »Facta est autem fames in terra, descenditque Abram in Aegyptum, ut peregrinaretur ibi« (Gen 12,10).

Gestelzte Wabenform: Sara wird vor den Pharao gebracht. »Cumque ingressus esset Abram Aegyptum, viderunt principes mulierem quod esset pulchra. Laudaverunt eam apud Pharaonem, qui eam accersiri iubet« (Gen 12,14–15).

Tondo, dazu profilgesichtige Masken in den Zwickelflächen: Erneute Verheißung an Abraham. »Dixit Dominus ad Abram: Surge et perambula terram in longitudine et latitudine sua quia tibi daturus sum eam« (Gen 13,14+17).

Gestelzte Wabenform: Abraham errettet Lot. »Cum audisset Abram captum Loth fratrem suum, numeravit expeditos vernaculos trecentos decem et octo, et persecutus est eos usque Dan« (Gen 14,14).

Tondo: Abraham wird von Melchisedek gesegnet. »At vero Melchisedech rex Salem proferens panem et vinum benedixit Abram et dixit: Benedictus Abram« (Gen 14,18–19).

Gestelzte Wabenform (Anschluss der unteren Bordüre, Querformat): Abraham und der König von Sodom. »Dixit autem rex Sodomorum ad Abram: Da mihi animas, cetera tolle tibi. Qui respondit ei: Levo« (Gen 14,21–22).

Untere Bordüre

Maskaron (Satyr) in Tondo. »Multae cogitationes viri in corde, voluntas autem Domini in aeternum permanebit« (Spr 19,21).

<fol. 3v> Inschriftenbanderole über dem Cantus: »... magnificabo nomen tuum, erisque benedictus. Benedicam benedicientibus ...« (Gen 12,2–3; Fortsetzung von fol. 3r, fortgesetzt auf fol. 4r).

Hauptminiatur in aufwendigem Rollwerkrahmen mit Inschriftenkartuschen: Abraham opfert Isaak (Gen 22). Bildüberschrift: »Iam pater innocuum iuvenem stringebat ad aras, / Et gladio iugulum mox petiturus erat: / Cum Deus humano parci iubet usque cruori, / Spectatamque senis iam satis esse fidem« (vgl. J. Amman und H. Bocksberger, *Neuwe biblische Figuren*, siehe S. 8, Bg. B [i]r = fol. 12r;

Digitalisat: daten.digital-sammlungen.de/bsb00083442/image_27).

Bildunterschrift: »In nostris almus vigeat quoque cordibus ardor« (Epithalamium, Vers 3).

Linke Bordüre

Tondo: Gott erscheint Abraham im Traum. »Factus est sermo Domini ad Abram per visionem dicens: Noli timere Abram, ego protector tuus sum« (Gen 15,1).

Gestelzte Wabenform: Sara tritt vor Abraham und beschuldigt Hagar. »Ingressus est Abram ad Agar ancillam suam dormivitque cum ea. At illa concepisse se videns despexit dominam suam. Dixit vero Sarai ad Abram: Inique agis contra me« (Gen 16,4–5).

Tondo, dazu profilgesichtige Masken in den Zwickelflächen: Umbenennung Abrahams und Verheißung durch Gott. »Dixit Dominus Abrae: Non ultra vocabitur nomen tuum Abram, sed appellaberis Abraham quia patrem multorum te constitui« (Gen 17,1+5).

Gestelzte Wabenform (mit Künstlermonogramm »RG«): Gottes Erscheinung in Gestalt dreier Männer. »Apparuit Deus Abrahae in convalle Mambre sedente in ostio tabernaculi sui in ipso fervore diei. Cumque elevasset oculos, apparuerunt ei tres viri stantes prope eum« (Gen 18,1–2).

Tondo: Lots Begegnung mit den zwei Engeln. »Venerunt duo angeli Sodomam vespere, sedente Loth in foribus civitatis. Qui cum eos vidisset, surrexit et ivit obviam eis« (Gen 19,1).

Gestelzte Wabenform (Anschluss der unteren Bordüre, Querformat): Die Männer von Sodom belagern Lots Haus. »Viri civitatis vallaverunt domum Loth a puero usque ad senem omnis populus simul, vocaveruntque Loth et dixerunt« (Gen 19,4–5).

Rechte Bordüre

Tondo: Lots Errettung durch die zwei Engel. »Angeli eduxerunt Loth et uxorem eius nec non duas filias, posueruntque eos extra civitatem« (nach Gen 19,16).

Gestelzte Wabenform: Lot und seine Töchter. »Ascendit Loth de Segor et mansit in monte, duae quoque filiae eius cum eo. Timuerat enim manere in Segor. Et mansit in spelunca ipse et duae filiae eius cum eo« (Gen 19,30).

Tondo: Gott erscheint Abimelech im Traum. »Venit Deus ad Abimelech per somnium nocte dicens: En morieris propter mulierem quam tulisti. Habet enim virum« (Gen 20,3).

Gestelzte Wabenform: Isaaks Geburt. »Visitavit Dominus Saram sicut promiserat et implevit quae locutus est. Concepitque et peperit filium in senectute sua, nomine Isaac« (Gen 21,1–3).

Tondo: Festmahl zur Entwöhnung Isaaks; Austreibung Ismaels und seiner Mutter. »Crevit Isaac et ablactatus est. Fecitque Abraham grande convivium in die ablactationis eius« (Gen 21,8).

Gestelzte Wabenform (Anschluss der unteren Bordüre, Querformat): Hagar irrt in der Wüste umher. »Cum abiisset Agar erravit in solitudine Bersabae. Cumque consumpta esset aqua in utre, abiecit puerum subter unam arborum« (Gen 21,14–15).

Untere Bordüre

Maskaron (Satyr) in Tondo. »Homo versutus celat scientiam. Et cor insipientium provocat stultitiam« (Spr 12,23).

<fol. 4r> Inschriftenbanderole über dem Altus: »... tibi, et maledicam maledicentibus tibi« (Gen 12,3; Fortsetzung von fol. 3v).

Linke Bordüre

Tondo: Sara stirbt in Hebron. »Vixit Sara centum viginti septem annis. Et mortua est in civitate Arbee, quae est Hebron« (Gen 23,1–2).

Oblonges Achteck mit konkaven Schrägseiten, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Abraham erbittet ein Erbbegräbnis für Sara. »Locutus est Abraham ad filios Heth dicens: Advena sum et peregrinus apud vos, date mihi ius sepulchri, ut sepeliam mortuum meum« (Gen 23,3–4).

Tondo, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Saras Begräbnis. »Sepelivit Abraham Saram uxorem suam in spelunca agri duplici quae respiciebat Mambre« (Gen 23,19).

Oblonges Achteck mit konkaven Schrägseiten, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Abraham schickt seinen Knecht aus, um eine Frau für Isaak zu gewinnen. »Erat Abraham senex dierumque multorum, misit ergo servum suum maiorem Mesopotamiam, ut ibi acciperet filio suo uxorem ex cognatione sua« (nach Gen 24,1–4).

Tondo, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Auszug des Knechts. »Tulit servus decem camelos de grege domini sui, et abiit, ex omnibus bonis eius portans secum« (Gen 24,10).

Trapezform mit konkaven Schrägseiten (Anschluss der unteren Bordüre, Querformat): Der Knecht lagert an einem Brunnen vor der Stadt Nahor. »Cumque camelos fecisset accumbere extra oppidum iuxta puteum aquae vespere, eo tempore quo solent mulieres egredi ad hauriendam aquam, dixit« (Gen 24,11).

Rechte Bordüre

Tondo: Rebekka gewährt dem Knecht einen Schluck Wasser. »Rebecca egrediatur. Servus Abrahae ei occurrens petiit haustum aquae, quae confestim potum praebuit illi« (nach Gen 24,15–18).

Oblonges Achteck mit konkaven Schrägseiten, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Rebekka trinkt die Kamele. »Cumque servus bibisset, recurrit ad puteum Rebecca ut hauriret aquam et haustam omnibus camelis dedit, ipse autem contemplantur eam tacitus« (nach Gen 24,19–21).

Tondo, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Rebekka eilt nach Hause. »Currit itaque puella, et nuntiavit in domum matris suae omnia quae audierat« (Gen 24,28).

Oblonges Achteck mit konkaven Schrägseiten, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Laban lädt den Knecht zu sich ein. »Habebat autem Rebecca fratrem nomine Laban, qui festinus egressus est ad hominem ubi erat fons, dixitque ad eum: Ingrederere benedictae cur foris« (Gen 24,29+31).

Tondo, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Bewirtung des Knechts durch Laban. »Introduxit Laban Servum in hospitium, ac destravit camelos, deditque paleas et foenum« (Gen 24,32).

Trapezform mit konkaven Schrägseiten (Anschluss der unteren Bordüre, Querformat): Der Knecht trägt sein Anliegen vor. »Appositus est in conspectu eius panis, qui ait: Non comedam donec loquar sermones meos. Respondit ei: Loquere. At ille rem omnem narrat« (Gen 24,33).

Untere Bordüre

Maskaron (Satyr) in Tondo. »Melior est sapientia quam vires. Et vir prudens quam fortis« (Weish 6,1).

<fol. 4v> Inschriftenbanderole über dem Cantus. »Dixit Dominus ad Isaac. Benedicentur in semine tuo omnes gentes ...« (Gen 26,2+4; Fortsetzung siehe fol. 5r).

Hauptminiatur in aufwendigem Rollwerkrahmen mit Inschriftenkartuschen: Isaak und Rebecca. Bildüberschrift: »Introduxit Isaac Rebeccam in tabernaculum Sarae matris suae, et accepit eam in uxorem. Et intantum dilexit eam, ut dolorem qui ex morte matris eius acciderat: temperaret« (Gen 24,67). Bildunterschrift: »Lege sacra statuit: cunctisque amor imperet unus« (Epithalamium, Vers 4).

Linke Bordüre

Tondo: Laban und Betuël übergeben Rebekka. »Responderunt Laban et Bathuel. En Rebecca coram te est, tolle eam et proficiscere, sitque uxor filii domini tui« (Gen 24,50–51).

Oblonges Achteck mit konkaven Schrägseiten, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Abrahams Knecht verteilt Geschenke. »Prolatis igitur vasis argenteis, et aureis, ac vestibus, dedit ea Rebeccae pro munere: fratribus quoque et matri eius dona obtulit« (Gen 24,53).

Tondo, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Festmahl. »Inito convivio vescentes pariter et bibentes, manserunt ibi. Surgens autem mane petiit dimittere« (Gen 24,54).

Oblonges Achteck mit konkaven Schrägseiten, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Zustimmung Rebekkas. »Cumque vocata venisset Rebecca sciscitati sunt. Vis ire cum homine isto? Quae ait: Vadam. Dimiserunt ergo eam« (Gen 24,58–59).

Tondo, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Rebekka zieht mit Abrahams Knecht von dannen. »Dimiserunt ergo Rebeccam et nutricem illius Deboram servumque Abrahae et comites eius imprecantes prospera sorori suae« (nach Gen 24,59–60).

Trapezform mit konkaven Schrägseiten (Anschluss der unteren Bordüre, Querformat): Isaak begegnet dem Kameltross. »Egressus fuerat Isaac ad meditando in agro inclinata iam die. Cumque elevasset oculos vidit camelos venientes procul« (Gen 24,63).

Rechte Bordüre

Tondo: Abrahams Tod (»Abraham mortuus«). »Fuerunt dies vitae Abrahae eius centum septuaginta quinque anni, et deficiens mortuus est in senectute bona« (Gen 25,7–8).

Oblonges Achteck mit konkaven Schrägseiten, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Isaaks Segnung und Gebet zu Gott. »Post obitum Abrahae benedixit Deus Isaac filio eius, qui habitabat iuxta puteum nomine viventis et videntis. Deprecatus est Dominum pro uxore« (Gen 25,11+21).

Tondo, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Rebekkas Gebet zu Gott. »Perrexit Rebecca ut consuleret Dominum. Qui respondens ait: Duae gentes sunt in utero tuo« (Gen 25,22–23).

Oblonges Achteck mit konkaven Schrägseiten, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Die Geburt Esaus und Jakobs. »Iam tempus pariendi avenerat et ecce

gemi in utero eius reperti sunt. Qui primus egressus est, rufus erat, et totus in morem pellis hispidus, vocatumque est nomen eius Esau« (Gen 25,24–25).

Tondo, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht. »Coxit Iacob pulmentum, ad quem cum venisset Esau de agro. Lassus, ait: Da mihi de coctione hac rufa, quia oppido lassus sum« (Gen 25,29–30).

Trapezform mit konkaven Schrägseiten (Anschluss der unteren Bordüre, Querformat): Erneute Verheißung an Isaak. »Apparuit Dominus Isaac et ait: Ne descendas in Aegyptum, sed quiesce in terra quam dixero tibi et peregrinare in ea, eroque tecum, et benedicam tibi« (Gen 26,2–3).

Untere Bordüre

Maskaron (Satyr) in Tondo. »Melior est qui celat insipientiam suam, quam homo qui abscondit sapientiam suam« (Sir 20,33).

<fol. 5r> Inschriftenbanderole über dem Altus: »... terrae, eo quod obedierit Abraham voci meae, et ...« (Gen 26,5; Fortsetzung von fol. 4v, fortgesetzt auf fol. 5v).

Linke Bordüre

Tondo: Isaak verheimlicht seine Frau vor den Bewohnern von Gerar. »Cum interrogaretur Isaac a viris loci illius super uxore sua. Respondit: Soror mea est, timuerat enim« (Gen 26,7).

Oblonges Achteck mit volutenförmigen Schrägseiten, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Isaak und Rebekka werden von Abimelech beobachtet. »Abimelech rex Palestinorum per fenestram prospiciens vidit Isaac iocantem cum Rebecca uxore sua« (Gen 26,8).

Tondo, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Abimelech stellt Isaak zur Rede. »Isaac accersito ait Rex: Perspicuum est quod uxor tua sit. Cur mentitus es eam sororem tuam esse?« (Gen 26,9).

Oblonges Achteck mit volutenförmigen Schrägseiten, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Abimelech stellt Isaak und Rebekka unter seinen Schutz. »Praecipit Abimelech omni populo, dicens: Qui tetigerit hominis huius uxorem morte morietur« (Gen 26,11).

Tondo, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Aus Neid schütten die Philister die Brunnen zu. »Invidentes Isaac Palestini, omnes puteos quos foderant servi patris illius Abraham illo tempore, obstruxerunt« (Gen 26,14–15).

Oblonges Achteck mit volutenförmigen Schrägseiten (Anschluss der unteren Bordüre, Querformat): Abimelech schickt Isaak von dannen. »Dixit Abimelech

rex ad Isaac: Recede a nobis, quoniam potentior nobis factus es valde« (Gen 26,16).

Rechte Bordüre

Tondo: Isaak legt die Brunnen wieder frei. »Discedens Isaac, ut veniret ad torrentem Gerarae, habitaretque ibi, rursum fodit alios puteos quos foderant servi patris eius« (Gen 26,17–18).

Oblonges Achteck mit volutenförmigen Schrägseiten, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Gott erscheint Isaak. »Ascendit Isaac ex illo loco in Bersabeae, ubi apparuit ei Dominus in ipsa nocte dicens: Ego sum Deus Abraham patris tui, noli timere quia ego tecum sum« (Gen 26,23–24).

Tondo, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Isaak opfert dem Herrn. »Itaque aedificavit ibi altare Domino. Et invocato nomine eius extendit tabernaculum, praecepitque servis suis ut foderent puteum« (Gen 26,25).

Oblonges Achteck mit volutenförmigen Schrägseiten, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Abimelech sucht Isaak auf. »Venit ad Isaac de Geraris Abimelech et Ochozath amicus illius. Et Phicol dux militum. Locutus est eis Isaac: Quid venistis ad me« (Gen 26,26–27).

Tondo, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Isaaks Bund mit Abimelech. »Fecit ergo eis convivium. Et post cibum et potum surgentes mane iuraverunt sibi mutuo, dimisitque eos Isaac pacifice« (Gen 26,30–31).

Oblonges Achteck mit volutenförmigen Schrägseiten (Anschluss der unteren Bordüre, Querformat): Isaaks Knechte stoßen auf Wasser. »Ecce venerunt illo die servi Isaac annunciantes ei de puteo quem foderant, atque dicentes: Invenimus aquam« (Gen 26,32).

Untere Bordüre

Maskaron (Satyr) in Tondo. »Laudemus viros gloriosos et parentes nostros in generatione sua. Multam gloriam fecit Dominus magnificentia sua a saeculo« (Sir 44,1–2).

<fol. 5v> Inschriftenbänderole über dem Cantus: »... custodierit praecepta et mandata mea, et ceremonias legesque servaverit« (Gen 26,5; Fortsetzung von fol. 5r).

Hauptminiatur in aufwendigem Rollwerkrahmen mit Inschriftenkartuschen: Isaak segnet Jakob. Titulus in den beiden seitlichen Bänderolen: »Iacob per astutiam matris /praecipit benedictionem Esau«. Bildüberschrift: »Benedicens

Isaac filio suo Iacob, ait: Ecce odor filii mei sicut odor agri pleni, cui benedixit Dominus. Det tibi Deus de rore coeli, et de pinguedine terrae, abundantiam frumenti et vini et olei« (Gen 27,27–28). Bildunterschrift: »Hinc reduces qui nos coelo asserat, atque beatos efficiat« (Epithalamium, Vers 5).

Linke Bordüre

Tondo: Isaak ruft Esau zu sich. »Senuit Isaac, et caligaverunt oculi eius, et videre non poterat. Vocavitque Esau filium suum maiorem« (Gen 27,1).

Oblonges Achteck mit volutenförmigen Schrägseiten, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Esau begibt sich auf die Jagd. »Sumpsit Esau arma sua pharetram et arcum, abiitque in agrum ut iussionem patris impleret« (nach Gen 27,3).

Tondo, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Rebekka weiht Jakob in ihre List ein. »Dixit Rebecca filio suo Iacob: Affer mihi duos hoedos optimos, ut faciam ex eis escas patri tuo« (Gen 27,6+9).

Oblonges Achteck mit volutenförmigen Schrägseiten, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Rebekka bereitet das Gericht zu. »Attulit Iacob hoedos deditque matri. Paravit illa cibos sicut velle noverat patrem illius« (Gen 27,14).

Tondo, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Rebekka verkleidet Jakob. »Vestibus Esau valde bonis quas apud se habebat domi, induit Iacob Rebecca pelliculasque hoedorum circumdedit« (Gen 27,15–16).

Oblonges Achteck mit volutenförmigen Schrägseiten (Anschluss der unteren Bordüre, Querformat): Jakob bringt Isaak die Speise. »Dedit pulmentum mater et panes quos coxerat tradidit ei. Quibus illatis dixit: Pater mi. At ille respondit: Audio« (Gen 27,17–18).

Rechte Bordüre

Tondo: Auch Esau überbringt dem Vater die Speise. »Vix Isaac sermonem impleverat, et egresso Iacob foras, venit Esau coctosque de venatione cibos intulit patri« (Gen 27,30–31).

Oblonges Achteck mit volutenförmigen Schrägseiten, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Rebekka rät Jakob zur Flucht. »Vocat Rebecca filium suum Iacob. Dixit ad eum: Ecce Esau frater tuus minatur ut occidat te. Nunc ergo fili mi audi vocem meam, et consurgens fuge ad Laban« (Gen 27,42–43).

Tondo, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Isaak segnet Jakob. »Vocavit itaque Isaac Iacob, et benedixit eum, praecepitque ei dicens: Noli accipere coniugem de genere Chanaan« (Gen 28,1).

Oblonges Achteck mit volutenförmigen Schrägseiten, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Segnung Jakobs und Abschied von den Eltern. »Deus omnipo-

tens benedicat tibi, et crescere te faciat, atque multiplicet, ut sis in turbas populorum. Et det tibi benedictiones Abrahae et semini tuo post te« (Gen 28,3–4).

Tondo, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Esau heiratet Mahalat. »Duxit Esau uxorem ex filiabus Chanaan, absque iis quas prius habebat. Mahemeth filiam Ismaël, filii Abraham« (Gen 28,9).

Oblonges Achteck mit volutenförmigen Schrägseiten (Anschluss der unteren Bordüre, Querformat): Auf dem Weg nach Haran bereitet Jakob sein Nachtlager. »Cumque venisset Iacob ad quendam locum et vellet in eo requiescere post solis occubitum tulit de lapidibus qui iacebant« (Gen 28,11).

Untere Bordüre

Maskaron (Satyr) in Tondo. »Qui perversi cordis est non invenit bonum, et qui vertit linguam, incidet in malum« (Spr 17,20).

<fol. 6r> Inschriftenbanderole über dem Altus: »Benedixit Deus Iacob dicens: Non vocaberis ultra ...« (nach Gen 35,9–10; Fortsetzung siehe fol. 6r).

Linke Bordüre

Quadratisches Bildfeld: Jakob legt sich schlafen. »Iacob lapidem imponens capiti suo dormivit in eodem loco« (Gen 28,11).

Mandorla, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Jakob schaut die Himmelsleiter. »Vidit Iacob in somnis scalam super terram, et cacumen illius tangens coelum, angelos quoque Dei ascendentes et descendentes per eam« (Gen 28,12).

Quadratisches Bildfeld: Jakob salbt den Stein von Bethel (»Appellavit nomen urbis Bethel«; Gen 28,19). »Surgens Iacob mane, tulit lapidem quem supposuerat capiti suo et erexit in titulum, fundens oleum desuper« (Gen 28,18).

Mandorla, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Jakob gelangt zu einem Brunnen. »Profectus Iacob venit in terram orientalem. Et vidit puteum in agro, tres quoque greges ovium accubantes iuxta eum« (Gen 29,1–2).

Quadratisches Bildfeld: Jakob erkundigt sich bei den Hirten nach Laban. »Dixit Iacob ad pastores: Fratres unde estis? Qui responderunt: De Haram. Quos interrogans: Nunquid ait. Nostis Laban filium Nachor?« (Gen 29,4–5).

Mandorla (Anschluss der unteren Bordüre, Querformat), dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Jakob wälzt den Stein vom Brunnen. »Rachel venit cum ovibus patris sui. Quam cum vidisset Iacob amovit lapidem quo puteus claudabatur« (nach Gen 29,9–10).

Rechte Bordüre

Quadratisches Bildfeld: Jakob umarmt Rahel. »Jacob adaquato grege osculatus est Rachel, et elevata voce flevit, indicavitque ei quod esset frater patris sui, filiusque Rebeccae« (Gen 29,11–12).

Mandorla, dazu Drolieren in den Zwickelflächen: Rahel berichtet ihrem Vater Laban von Jakob. »Intelligens Rachel Iacob esse filium Rebeccae, festinans nunciavit patri suo« (Gen 29,12).

Quadratisches Bildfeld: Laban begrüßt Jakob. »Audiens Laban venisse Iacob filium sororis suae, occurrit obviam ei, complexusque eum, et in oscula ruens« (Gen 29,13).

Mandorla, dazu Drolieren in den Zwickelflächen: Jakob spricht mit Laban. »Duxit Laban Iacob in domum suam, et auditis causis itineris, respondit: Os meum es, et caro mea« (Gen 29,13–14).

Quadratisches Bildfeld: Jakob ist bereit, um Rahel zu dienen. »Diligens Iacob Rachel ait ad Laban: Serviam tibi pro Rachel filia tua minore septem annis, cuius continuo Laban acquievit verbis« (Gen 29,18–19).

Mandorla (Anschluss der unteren Bordüre, Querformat), dazu Drolieren in den Zwickelflächen: Jakob dient um Rahel. »Servivit Iacob pro Rachel septem annis, et videbantur illi pauci dies prae amoris magnitudine« (Gen 29,20).

Untere Bordüre

Maskaron (Satyr) in quadratischem Rahmen. »Mulieris bonae beatus vir, numerus enim annorum illorum duplex. Gratia super gratiam mulier sancta et pudorata« (Sir 26,1+19).

<fol. 6v> Inschriftenbanderole über dem Cantus: »... Iacob, sed Israël erit nomen tuum, et appellavit nomen ...« (Gen 35,10; Fortsetzung von fol. 6r, fortgesetzt auf fol. 7r).

Hauptminiatur in aufwendigem Rollwerkrahmen mit Inschriftenkartuschen: Jakob heiratet Rahel. Bildüberschrift: »Transacta hebdomada Iacob Rachel duxit uxorem cui pater servam Balam tradiderat« (Gen 29,28). Bildunterschrift: »(efficiat) Virtus aequa almo in amore recumbit« (Epithalamium, Vers 6).

Linke Bordüre

Quadratisches Bildfeld: Jakob hält um Rahels Hand an. »Dixit Iacob ad Laban: Da mihi uxorem meam, quia iam tempus impletum est ut ingrediar ad

illam. Qui vocatis multis amicorum turbis ad convivium: fecit nuptias« (Gen 29,21–22).

Oblonges Rechteck mit konkaven, angespitzten Schmalseiten, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Jakobs Beilager mit Lea. »Vespere Liam filiam suam introduxit ad Iacob Laban, dans ancillam filiae, Zelpham nomine, sed facto mane videns Liam Iacob dixit socero« (Gen 29,23–25).

Quadratisches Bildfeld: Jakob beklagt sich bei Laban. »Facto mane videns Iacob Liam. Dixit ad socerum suum: Quid est quod facere voluisti? Nonne pro Rachel servivi tibi?« (Gen 29,25).

Oblonges Rechteck mit konkaven, angespitzten Schmalseiten, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Leas Fruchtbarkeit. »Videns Dominus quod Iacob despiceret Liam, aperuit vulvam eius, sorore sterili permanente. Quae conceptum genuit, nomen filii Ruben« (Gen 29,31–32).

Quadratisches Bildfeld: Rahels Unfruchtbarkeit. »Dixit Rachel marito suo: Da mihi liberos, alioquin moriar. Cui iratus respondit Iacob: Num pro Deo ego sum, qui privavit te fructu ventris tui« (Gen 30,1–2).

Oblonges Rechteck mit konkaven, angespitzten Schmalseiten (Anschluss der unteren Bordüre, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Jakobs Beilager mit Bilha. »Dedit Rachel Iacob ancillae suae Balam in coniugium, quae ingresso ad se viro concepit, et peperit filium« (Gen 30,4–5).

Rechte Bordüre

Quadratisches Bildfeld: Rubens Liebesäpfel. »Dixit Rachel ad Liam: Da mihi partem de mandragoris filii tui. Illa respondit: Parum ne tibi videtur quod praeripueris mihi maritum« (Gen 30,14–15).

Oblonges Rechteck mit konkaven, angespitzten Schmalseiten, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Lea fordert Jakob zum Beilager auf. »Redeunti ad vesperam Iacob de agro, egressa est in occursum eius Lia, et ait: Ad me, inquit, intrabis, quia mercede conduxisti te pro mandragoris filii mei« (Gen 30,16).

Quadratisches Bildfeld: Jakobs Beilager mit Lea. »Dormivit cum Lia Iacob illa nocte. Et exaudivit Deus preces eius, concepitque, peperit filium quintum, appellavitque nomen eius Issachar« (Gen 30,16–18).

Oblonges Rechteck mit konkaven, angespitzten Schmalseiten, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Josephs Geburt. »Recordatus quoque Rachelis Dominus exaudivit eam et aperuit vulvam eius. Quae concepit et peperit filium, et vocavit nomen eius Ioseph« (Gen 30,22–24).

Quadratisches Bildfeld: Jakob bittet Laban um die Entlassung und seinen Lohn. »Nato Ioseph dixit Iacob socero suo: Dimitte me, ut revertar in patriam,

et terram meam. Da mihi uxores et liberos meos pro quibus servivi tibi« (Gen 30,25–26).

Oblonges Achteck mit konkaven, angespitzten Schmalseiten (Anschluss der unteren Bordüre, Querformat), dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Teilung der Herde. »Divisit gregem Iacob, et posuit virgas in canalibus ante oculos arietum. Erant autem alba et nigra quaeque« (nach Gen 30,40–41 + 35).

Untere Bordüre

Maskaron (Satyr) in quadratischem Rahmen. »Domus et divitiae dantur a patribus, a Domino autem proprie uxor prudens« (Spr 19,14).

<fol. 7r> Inschriftenbanderole über dem Altus: »... eius Israel, dixitque ei: Ego Deus omnipotens. Cresce ...« (Gen 35,11; Fortsetzung von fol. 6v, fortgesetzt auf fol. 7v).

Linke Bordüre

Quadratisches Bildfeld: Gott befiehlt Jakob die Heimkehr. »Dixit Deus ad Iacob: Revertere in terram patrum tuorum. Et ad generationem tuam, eroque tecum« (Gen 31,3).

Oblonges Achteck mit konkaven, angespitzten Schmalseiten, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Jakob flieht mit den Seinen. »Surrexit autem Iacob, et impositis liberis suis ac coniugibus abiit. Tulitque omnem substantiam suam et greges« (Gen 31,17–18).

Quadratisches Bildfeld: Laban erfährt von Jakobs Flucht. »Nuntiatum est Laban die tertio, quod fugeret Iacob. Qui assumptis fratribus suis, persecutus est eum septem diebus« (Gen 31,22–23).

Oblonges Achteck mit konkaven, angespitzten Schmalseiten, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Labans Traum. »Vidit Laban in somnis dicentem sibi Dominum: Cave ne quicquam aspere loquaris contra Iacob« (Gen 31,24).

Quadratisches Bildfeld: Laban stellt Jakob zur Rede. »Laban reprehendit Iacob in monte Galaad ibique fixit tentorium. Et dixit ad Iacob: Quare ita egisti, ut clam me abigeres filias« (Gen 31,25–26).

Achteck mit konkaven, angespitzten Schmalseiten in Anschluss der unteren Bordüre, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Laban sucht die gestohlenen Hausgötter. »Cumque Laban querens idola intrasset tentorium Rachelis, illa festinans abscondit idola subter stramenta cameli« (nach Gen 31,33–34).

Rechte Bordüre

Quadratisches Bildfeld: Jakob errichtet ein Steinmal (»Galaad, id [est] Tumulum testis«; Gen 31,48). »Tulit Iacob lapidem, et erexit illum in titulum. Dixitque fratribus suis: Afferte lapides. Qui congregantes fecerunt tumulum« (Gen 31,45–46).

Oblonges Achteck mit konkaven, angespitzten Schmalseiten, dazu Drolieren in den Zwickelflächen: Das Steinmal als Zeichen des Bundes zwischen Jakob und Laban. »Fecerunt tumulum, comederuntque super eum. Quem vocavit Laban Tumulum testis: et Iacob Acervum testimonii« (Gen 31,46–47).

Quadratisches Bildfeld: Laban nimmt von den Seinen Abschied. »Laban de nocte consurgens, osculatus est filios et filias suas, et benedixit illis, reversusque est in locum suum« (Gen 31,55).

Oblonges Achteck mit konkaven, angespitzten Schmalseiten, dazu Drolieren in den Zwickelflächen: Jakob trifft die Engel. »Iacob quoque abiit in itinere. Fueruntque ei obviam angeli Dei. Quos cum vidisset, ait: Castra Dei sunt haec« (Gen 32,1–2).

Quadratisches Bildfeld: Jakob schickt Boten zu Esau. »Mittit Iacob nuntios ante se ad Esau fratrem suum, in terram Seir. Reversique sunt nuncii dicentes: Esau properat cum quadringentis viris« (Gen 32,3+6).

Oblonges Achteck mit konkaven, angespitzten Schmalseiten (Anschluss der unteren Bordüre, Querformat), dazu Drolieren in den Zwickelflächen: Aus Furcht vor Esau teilt Jakob sein Volk. »Timuit Iacob Esau, et perterritus divisit populum qui secum erat, greges quoque oves et boves et camelos« (Gen 32,7).

Untere Bordüre

Maskaron (Satyr) in quadratischem Rahmen. »Melior est victus pauperis sub tegmine [recte: tegimen] asserum, quam epulae splendidae in peregre sine domicilio« (Sir 29,29).

<fol. 7v> Inschriftenbänderole über dem Cantus: »et multiplicare: gentes et populi nationum ex te erunt ...« (Gen 35,11; Fortsetzung von fol. 7r, fortgesetzt auf fol. 8r).

Hauptminiatur mit umlaufender Inschrift: Jakobs Versöhnung mit Esau (Gen 33). »Pectore sollicito germanum convenit Esau Iacob. Et a fratre est gratia parta bona « (vgl. J. Amman und H. Bocksberger, *Neuwe biblische Figuren*, siehe S. 8, Bg. B 3r = fol. 14r;

Digitalisat: daten.digital-sammlungen.de/bsb00083442/image_31).

Linke Bordüre

Quadratisches Bildfeld: Jakobs Kampf mit dem Engel. »Vir luctavit cum Iacob usque mane. Qui cum videret quod eum superare non posset, tetigit nervum femoris eius, et statim emarcuit« (Gen 32,24–25).

Oblonges Achteck mit konkaven, angespitzten Schmalseiten, dazu Drolieren in den Zwickelflächen: In Erwartung Esaus trennt Jakob die Seinen. »Dimisit Iacob filios Liae et Rachel ambarumque famularum, et posuit utranque ancillam et liberos earum in principio« (Gen 33,1–2).

Quadratisches Bildfeld: Jakobs Ankunft in Sukkot. »Iacob venit in Socoth, ubi edificavit domum et tentoria fecit. Appellavit ergo nomen loci illius Socoth, id est tabernacula« (Gen 33,17).

Oblonges Achteck mit konkaven, angespitzten Schmalseiten, dazu Drolieren in den Zwickelflächen: Dina erkundet das Land. »Egressa est autem Dina filia Liae ut videret mulieres regionis illius. Quam cum vidisset Sichem adamavit eam« (Gen 34,1–2).

Quadratisches Bildfeld: Sichems Schandtät an Dina. »Sichem filius Hemor Hevaei princeps terrae illius rapuit Dinam et dormivit cum illa vi opprimens virginem« (Gen 34,2).

Oblonges Achteck mit konkaven, angespitzten Schmalseiten (Anschluss der unteren Bordüre, Querformat), dazu Drolieren in den Zwickelflächen: Sichem erbittet Dina zu seiner Frau. »Pergens Sichem ad Hemor patrem suum. Accipe, inquit, mihi puellam hanc coniugem« (Gen 34,4).

Rechte Bordüre

Quadratisches Bildfeld: Hamor bittet Jakob, Dina seinem Sohn Sichem zur Frau zu geben. »Locutus est Hemor ad Iacob et filios eius: Sichem filii mei adhaesit anima filiae vestrae, date eam illi uxorem« (Gen 34,8).

Oblonges Achteck mit konkaven, angespitzten Schmalseiten, dazu Drolieren in den Zwickelflächen: Jakobs Söhne richten ein Blutbad in der Stadt Sichem an. »Simeon et Levi filii Iacob fratres Dinae gladiis ingressi sunt urbem confidenter, interfecisque omnibus masculis, caeteri filii parvulos et uxores duxerunt captivas« (nach Gen 34,25+27+29).

Quadratisches Bildfeld: Jakob stellt Simeon und Levi zur Rede. »Iacob dixit ad Simeon et Levi: Turbastis me et odiosum me fecistis Chananaeis et Phezeaeis habitatoribus terrae huius« (Gen 34,30).

Oblonges Achteck mit konkaven, angespitzten Schmalseiten, dazu Drolieren in den Zwickelflächen: Gott erscheint Jakob im Traum. »Interea locutus est

Deus ad Iacob: Surge et ascende Bethel, et habita ibi. Facque altare Deo, qui apparuit tibi, quando fugiebas Esau« (Gen 35,1).

Quadratisches Bildfeld: Jakob spricht zu den Seinen. »Iacob convocata omni domo sua ait: Abiicite deos alienos qui in medio vestri sunt, et mundamini, ac mutate vestimenta vestra« (Gen 35,2).

Oblonges Achteck mit konkaven, angespitzten Schmalseiten (Anschluss der unteren Bordüre, Querformat), dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Jakob errichtet einen Altar in Bethel. »Aedificavit Iacob Bethel altare, et appellavit nomen loci illius Domus Dei« (Gen 35,7).

Untere Bordüre

Maskaron (Satyr) in quadratischem Rahmen. »Ornamentum aureum prudenti doctrina et quasi brachiale in brachio dextro. Pes fatui facilis in domum proximi et homo peritus confundetur a persona potentis« (Sir 21,24–25).

<fol. 8r> Inschriftenbanderole über dem Altus: »... reges de lumbis tuis egredientur, terramque quam dedi ...« (Gen 35,11–12; Fortsetzung von fol. 7v, fortgesetzt auf fol. 8v).

Linke Bordüre

Quadratisches Bildfeld: Gott segnet Jakob. »Apparuit Deus iterum Iacob, et benedixit ei dicens: Non vocaberis ultra Iacob, sed Israël, et appellavit eum Israel« (Gen 35,9–10).

Rechteck mit halbkreisförmigen Ausbuchtungen, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Jakob errichtet ein Steinmal in Bethel (»Bethel«). »Erexit Iacob titulum lapideum in loco quo locutus erat ei Deus, libans super eum libamina et effundens oleum, vocansque nomen loci illius Bethel« (Gen 35,14–15).

Quadratisches Bildfeld: Rahel stirbt bei Benjamins Geburt (»nascitur Benjamin«). »Cum parturiret Rachel ob difficultatem periclitari coepit. Dixitque ei obstetrix: Noli timere quia, et hunc habebis filium« (Gen 35,16–17).

Rechteck mit halbkreisförmigen Ausbuchtungen, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Rahels Grabmal (»Monumentum Rachel. Via qua ducit Ephratam, haec est Bethleem«; Gen 35,19–20). »Mortua est etenim in partu Rachel, et sepulta est in via quae ducit Ephratham, haec est Bethleem. Erexitque titulum super sepulchrum eius« (Gen 35,19–20).

Quadratisches Bildfeld: Jakob schlägt seine Zelte auf. »Postquam erexit Iacob titulum super sepulchrum Rachel. Egressus inde fixit tabernaculum trans Turrem gregis« (Gen 35,20–21).

Rechteck mit halbkreisförmigen Ausbuchtungen (Anschluss der unteren Bordüre, Querformat), dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Isaaks Grab zwischen jenen Saras und Abrahams (»Sara / Isaac / Abraham«). »Completi sunt dies Isaac centum octoginta annorum. Consumptusque aetate mortuus est, et appositus est populo suo senex« (Gen 35,28–29).

Rechte Bordüre

Quadratisches Bildfeld: Josef erzählt den Brüdern von seinem Traum. »Accidit ut somnium visum referret fratribus suis Ioseph, quae causa maioris odii seminarium fuit« (Gen 37,5).

Rechteck mit halbkreisförmigen Ausbuchtungen, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Josef sucht seine Brüder. »Missus Ioseph de valle Hebron, venit in Sichem, invenitque eum vir errantem in agro, a quo interrogatus quid quaereret, dixit: Fratres meos quaero« (Gen 37,14–16).

Quadratisches Bildfeld: Die Brüder erblicken Josef. »Cum Ioseph viderent procul fratres eius mutuo loquebantur: Ecce somniator venit, venite occidamus eum« (Gen 37,18–20).

Rechteck mit halbkreisförmigen Ausbuchtungen, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Josef wird in die Zisterne geworfen. »Nudaverunt Ioseph tunica talari fratres eius et polymita, miseruntque eum in Cisternam veterem, quae non habebat aquam« (Gen 37,23–24).

Quadratisches Bildfeld: Verkauf Josefs an ismaelitische Kaufleute. »Praetereuntibus Madianitis negotiatoribus, extrahentes Ioseph fratres eius de Cisterna, vendiderunt eum Ismaëlitis 20 argenteis« (Gen 37,28).

Rechteck mit halbkreisförmigen Ausbuchtungen (Anschluss der unteren Bordüre, Querformat), dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Täuschung Jakobs mit dem blutgetränkten Rock (»fera pessima devoravit eum«; Gen 37,33). »Miserunt fratres Ioseph, qui dicerent ad patrem: Hanc invenimus, vide utrum tunica filii tui sit, an non« (Gen 37,32).

Untere Bordüre

Maskaron (Satyr) in quadratischem Rahmen. »Vana spes et mendacium viro insensato, et somnia extollunt imprudentes« (Sir 34,1).

<fol. 8v> Inschriftenbanderole über dem Cantus: »... Abraham et Isaac dabo tibi et semini tuo post te« (Gen 35,12; Fortsetzung von fol. 8r).

Hauptminiatur mit umlaufender Inschrift: Jakobs Bestattung. »Praecepit Iacob filiis suis dicens: Ego congregor ad populum meum. Sepelite me cum patribus meis in spelunca duplici« (Gen 49,29).

Linke Bordüre

Quadratisches Bildfeld: Josef wird an Potifar verkauft. »Ioseph ductus est in Aegyptum. Emitque eum Putiphar eunuchus Pharaonis princeps exercitus sui, vir Aegyptius« (Gen 39,1).

Rechteck mit halbkreisförmigen Ausbuchtungen, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Josef und Potifars Weib. »Apprehensa lacinia vestimenti Ioseph dixit mulier: Dormi mecum. Qui relicto pallio in manu eius fugit. Et egressus est foras« (Gen 39,12).

Quadratisches Bildfeld: Josef wird durch Potifars Weib beschuldigt. »Retentum pallium mulier ostendit marito revertenti domum, et ait: Ingressus est ad me servus Hebraeus quem adduxistis« (Gen 39,13–14).

Rechteck mit halbkreisförmigen Ausbuchtungen, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Potifar lässt Josef ins Gefängnis werfen. »Iratus Putiphar tradidit Ioseph in carcerem, ubi vincti regis custodiebantur. Et erat ibi clausus. Fuit autem Dominus cum eo« (Gen 39,19–21).

Quadratisches Bildfeld: Traumdeutung des Mundschenken und des Bäckers. »Somnium pincernae et pistoris in vinculis exponit Ioseph, utpote pincerna in locum suum restituitur, alter suspenditur« (Gen 40,5+21).

Rechteck mit halbkreisförmigen Ausbuchtungen (Anschluss der unteren Bordüre, Querformat), dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Der Traum des Pharaos. »Vidit Pharaos somnium. Putabat se stare super fluvium, de quo ascendebant septem boves pulchrae et crassae« (Gen 41,1–2).

Rechte Bordüre

Quadratisches Bildfeld: Der Pharaos schickt nach Traumdeutern. »Misit Pharaos ad omnes coniectores Aegypti, cunctosque sapientes. Et accersitis narravit somnium, nec erat qui interpretaretur« (Gen 41,8).

Rechteck mit halbkreisförmigen Ausbuchtungen (mit Künstlermonogramm »RG«): Josef deutet die Träume des Pharaos, dazu Drollerien in den Zwickelflächen. »Protinus ad regis imperium eductum de carcere Ioseph totonderunt ac veste mutata obtulerunt ei, qui confestim somnia Pharaonis interpretatur« (Gen 41,14).

Quadratisches Bildfeld: Josefs Erhöhung durch den Pharaon. »Constituit Pharaon Ioseph super universam terram Aegypti. Tulitque annulum de manu sua, et dedit eum in manu eius, collo torquem auream circumposuit« (Gen 41,41–42).

Rechteck mit halbkreisförmigen Ausbuchtungen, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Einbringung der Ernte. »Egressus est Ioseph, et circuevit omnes regiones Aegypti. Venitque fertilitas septem annorum: et in manipulos redactae, segetes congregatae sunt in horrea Aegypti« (nach Gen 41,45–48).

Quadratisches Bildfeld: Josefs Brüder begeben sich zum Getreidekauf nach Ägypten. »Descendentes fratres Ioseph decem, ut emerent frumenta in Aegypto. Venerunt ad Ioseph ad cuius nutum frumenta vendebantur« (Gen 42,3+6).

Rechteck mit halbkreisförmigen Ausbuchtungen (Anschluss der unteren Bordüre, Querformat), dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Josefs Brüder beladen ihre Esel mit den Getreidesäcken. »Iussit Ioseph ministris, ut implerent saccos fratrum eius tritico. At illi portantes frumenta in asinis suis, profecti sunt« (Gen 42,25–26).

Untere Bordüre

Maskaron (Satyr) in quadratischem Rahmen. »Amicus fidelis protectio fortis: qui autem invenit illum invenit thesaurum« (Sir 6,14).

<fol. 9r> Inschriftenbanderole über dem Altus: »Genesis Capite XXXV.«

Linke Bordüre

Quadratisches Bildfeld: Josefs Brüder treten vor ihren Vater. »Venerunt ad Iacob patrem suum filii in terram Chanaan, et narraverunt omnia ei quae accidissent sibi« (Gen 42,29).

Rechteck mit dreieckigen Ausbuchtungen, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Jakob willigt ein, dass Benjamin die Brüder begleitet. »Dixit Israel ad filios suos: Si sic necesse est, facite quod vultis. Sumite de optimis fructibus terrae. Sed et fratrem vestrum tollite, et ite ad virum« (Gen 43,11+13).

Quadratisches Bildfeld: Josefs Brüder treten die zweite Reise nach Ägypten an. »Tulerunt filii Iacob munera et pecuniam duplicem, et Benjamin, descenduntque in Aegyptum et steterunt coram Ioseph« (Gen 43,15).

Rechteck mit dreieckigen Ausbuchtungen, dazu Drollerien in den Zwickelflächen: Josefs Brüder werden durch dessen Hausmeister empfangen. »Fecit dispensator sicut fuerat imperatum a Ioseph, et introduxit viros domum, introductisque attulit aquam, et laverunt pedes suos« (Gen 43,17+24).

Quadratisches Bildfeld: Überreichung der Geschenke an Josef. »Ingressus est Ioseph domum suam, obtuleruntque ei munera fratres eius, tenentes in manibus suis. Et adoraverunt proni in terram« (Gen 43,26).

Rechteck mit dreieckigen Ausbuchtungen (Anschluss der unteren Bordüre, Querformat), dazu Drolieren in den Zwickelflächen: Josefs Gastmahl. »Dixit Ioseph: Ponite panes. Quibus appositis, seorsum Ioseph, et seorsum fratribus Aegiptiis quoque qui vescebantur simul seorsum« (Gen 43,31–32).

Rechte Bordüre

Quadratisches Bildfeld: Josef lässt die Getreidesäcke füllen und einen Silberpokal darin verstecken. »Praecipit Ioseph dispensatori, ut impleret saccos eorum frumento. Scyphum autem suum argenteum poneret in sacci iunioris ore« (Gen 44,1–2).

Rechteck mit dreieckigen Ausbuchtungen, dazu Drolieren in den Zwickelflächen: Rückkehr der Brüder nach Auffindung des Pokals. »Invento scypho in sacco Benjamin coacti sunt fratres reverti in oppidum et venientes ad Ioseph omnes pariter coram illo in terram corruerunt« (Gen 44,12–14).

Quadratisches Bildfeld: Josef gibt sich seinen Brüdern zu erkennen. »Elevavit Ioseph vocem cum fletu, et dixit fratribus suis: Ego sum Ioseph, frater vester quem vendidistis in Aegiptum« (Gen 45,2+4).

Rechteck mit dreieckigen Ausbuchtungen, dazu Drolieren in den Zwickelflächen: Jakob erfährt, dass Josef lebt. »Nunciaverunt Iacob filii eius, dicentes: Ioseph (filius tuus) vivit, et ipse dominatur in tota terra Aegipti. Quo audito Iacob, revixit spiritus eius« (nach Gen 45,25–27).

Quadratisches Bildfeld: Jakob begibt sich mit den Seinen nach Ägypten. »Tulerunt Iacob filii eius cum parvulis et uxoribus suis in plaustris, quae miserat Pharaon ad portandum senem« (Gen 46,5).

Rechteck mit dreieckigen Ausbuchtungen (Anschluss der unteren Bordüre, Querformat), dazu Drolieren in den Zwickelflächen: Jakobs Segen über seine Söhne. »Vocavit Iacob filios suos, et ait: Congregamini, ut annunciem quae ventura sunt vobis in diebus novissimis« (Gen 49,1).

Untere Bordüre

Maskaron (Satyr) in quadratischem Rahmen. »Ne glorieis in crastinum, ignorans superventura pariat dies. Laudet te alienus, et non os tuum« (Spr 27,1–2).

Secunda pars

<fol. 9v> Inschriftenbanderolen

Über dem Tenor 2: »Benedicens Dominum Sara dixit: Benedictum est nomen tuum Deus ...« (Tob 3,13; Fortsetzung siehe fol. 10r).

Über dem Bassus: »Tobias ex tribu et civitate Neptali. Cum ...« (Tob 1,1; Fortsetzung siehe fol. 10r).

Linke Bordüre

Randmotiv: Evangelist Matthäus (»Mathaeus Evangelista«).

Maskaron (Frauenkopf) in Tondo. »Honorem habebis matri tuae omnibus diebus vitae tuae, dixit filio suo Tobias« (Tob 4,3).

Randmotiv: Zwei Komödianten.

Großes, die Bordüregrenze sprengendes Rollwerkmedaillon: Geburt des Tobias. »Acceptit uxorem Tobias Annam genuitque ex ea filium« (Tob 1,9). »Legitimo ergo nihil natura invenit amore« (Epithalamium, Vers 7).

Randmotiv: Zwei nackte Atlantenfiguren mit dem wittelsbachischen Wappen. Maskaron (Löwenkopf) in Tondo. »Omnibus diebus vitae tuae in mentem habet [*recte* habe] Deum, et cave ne aliquando peccato consentias« (Tob 4,6).

Randmotiv: Zwei Atlantenfiguren vor Stadtkulisse, der linke auf Reichsapfel posierend.

Rechte Bordüre

Randmotiv: Evangelist Markus (»Marcus«).

Maskaron (Frauenkopf) in Tondo. »Noli avertere faciem tuam ab ullo pau-pere, ita enim fiet: ut nec a te avertatur facies Domini« (Tob 4,7).

Randmotiv: Zwei Schuhplattler.

Großes, die Bordüregrenze sprengendes Rollwerkmedaillon: Tobit ruft seinen Sohn zu sich. »Cum Tobias putaret orationem suam exaudiri, ut mori potuisset, vocavit ad se Tobiam filium suum: Dixitque ei« (Tob 4,1).

Randmotiv: Zwei Figuren mit leerem Wappenschild.

Maskaron (Löwenkopf) in Tondo. »Quomodo potueris: ita esto misericors. Si multum tibi fuerit: abundanter tribue, si exiguum, exiguum impertire« (Tob 4,8–9).

Randmotiv: Zwei männliche Atlantenfiguren.

Untere Bordüre

Maskaron (Satyr) in Tondo. »Non praetermittas praecepta Domini Dei nostri. Et ex substantiam tuam fac eleemosynam« (nach Tob 4,6–7).

Querrechteckiges Bildfeld: Erblindung des Tobit. »Contigit, ut quadam die fatigatus Tobias iactasset se iuxta parietem, et obdormisset, et ex nido hirundinum dormienti illi stercora inciderent super oculos eius, et cecus fieret« (Tob 2,10–11).

Maskaron (Satyr) in Tondo. »Proemium enim bonum tibi thesaurizas in die necessitatis« (Tob 4,9).

<fol. 10r> Inschriftenbänderolen

Über dem Altus: »... patrum nostrorum, qui cum iratus fueris misericordiam facies ...« (Tob 3,13; Fortsetzung von fol. 9v, fortgesetzt auf fol. 10v).

Über dem Tenor 1: »... captus esset in diebus Salmanasar Regis ...« (Tob 1,2; Fortsetzung von fol. 9v, fortgesetzt auf fol. 10v).

Linke Bordüre

Randmotiv: Evangelist Lukas (»Lucas«).

Maskaron (Satyr) in Tondo. »Proemium bonum tibi thesaurizas in die necessitatis, quoniam eleemosina ab omni peccato, et a morte liberat« (Tob 4,10–11).

Randmotiv: Zwei Komödianten.

Großes, die Bordüregrenze sprengendes Rollwerkmedaillon: Tobias stellt dem Vater seinen Reisebegleiter vor. »Tobias missus a patre in Rages ad Gabelum, quaerit socium itineris. Et invento iuvene praecincto, et quasi parato ad ambulandum duxit illum patri suo« (nach Tob 5,14).

Randmotiv: Zwei Putti mit Kartusche, darin die Jahreszahl »1568«.

Maskaron (Satyr) in Tondo. »Fiducia magna erit coram summo Deo, eleemosyna omnibus faciuntibus eam« (Tob 4,12).

Randmotiv: Adam und Eva nach der Vertreibung aus dem Paradies. »Quia audisti vocem uxoris tuae: Maledicta terra in opere tuo« (Gen 3,17).

Rechte Bordüre

Randmotiv: Evangelist Johannes mit Inzipit auf Schreibtafel. »In principio erat verbum et verbum erat apud Deum, et Deus erat verbum. Hoc erat in principio apud Deum« (Joh 1,1–2).

Maskaron (Satyr) in Tondo. »Attende tibi fili mi ab omni fornicatione, et praeter uxorem tuam nunquam patiaris crimen scire« (Tob 4,13).

Randmotiv: Zwei Komödianten.

Großes, die Bordüregrenze sprengendes Medaillon (Raute): Tobias' Kampf mit dem Fisch am Tigris. »Expavescens Tobias piscem clamavit voce magna, dicens: Domine invadet me. Et dixit ei angelus: Apprehende barchium eius, et trahe eum post te« (Tob 6,3–4).

Randmotiv: Zwei Putti mit Trompeten sowie gemeinsamer Kartusche: »Velit Nolit invidia« (vgl. Quintilian, *Declamationes Maiores*, XVIII).

Maskaron (Satyr) in Tondo. »Superbiam nunquam in tuo sensu: aut in tuo verbo dominari permittas, in ipsa enim initium sumpsit omnis perditio« (Tob 4,14).

Randmotiv: Zwei gottesfürchtige Männer. »Custodientibus Dei mandata promittuntur bona: et transgredientibus mala« (nach Lev 26,3+14).

Untere Bordüre

Maskaron (Satyr) in Tondo, dazu Drolieren in den Zwickelflächen. »Quicunque tibi aliquid operatus fuerit, statim ei mercedem restitue« (Tob 4,15).

Querrechteckiges Bildfeld: Begrüßung der Gefährten durch Raguël. »Ingressi sunt Angelus et Tobias ad Raguelem. Et suscepit eos Raguel cum gaudio« (Tob 7,1). »Maius connubii unde ferax fit copula fidi« (Epithalamium, Vers 8).

Maskaron (Satyr) in Tondo, dazu Drolieren in den Zwickelflächen. »Merces mercenarii tui apud te omnino non remaneat« (Tob 4,15).

<fol. 10v> Inschriftenbanderolen

Über dem Tenor 2: »... et in tempore tribulationis peccata dimittis his qui invocant te« (Tob 3,13; Fortsetzung von fol. 10r).

Über dem Bassus: »... Assyriorum in captivitate tamen positus, viam veritatis non deseruit« (Tob 1,2; Fortsetzung von fol. 10r).

Linke Bordüre

Rechteckiges Bildfeld (mit Künstlermonogramm »RG«): Raguël umarmt Tobias unter Tränen. »Cum lachrymis osculatus est Tobiam Raguel, et plorans super collum eius, dixit: Benedictio sit tibi fili mi, quia boni et optimi viri filius es« (Tob 7,6–7).

Maskaron (Satyr) in Tondo. »Quod ab alio oderis fieri tibi, vide ne tu aliquando alteri facias« (Tob 4,16).

Randmotiv: Zwei Komödianten.

Großes, die Bordürengrenze sprengendes Medaillon (Raute): Noch vor dem Gastmahl wirbt Tobias um Saras Hand. »Tobias dixit: Hic ego hodie non manducabo neque bibam, nisi prius petitionem meam confirmes. Et promittes mihi dare Saram filiam tuam« (Tob 7,10). »Vis sacra amicitiae: rata confirmatio amoris« (Epithalamium, Vers 9).

Randmotiv: Zwei Putti mit Trompeten und gemeinsamer Kartusche: »In malis foelix.«

Maskaron (Satyr) in Tondo, dazu Drolerien in den unteren Zwickelflächen. »Panem tuum et vinum tuum super sepulturam iusti constitue: et noli ex eo manducare et bibere cum peccatoribus« (Tob 4,18).

Quadratisches Bildfeld: Unterfertigung des Ehevertrags. »Accepta charta Raguel et Tobias fecerunt conscriptionem coniugii, praesente Angelo« (Tob 7,16).

Rechte Bordüre

Rechteckiges Bildfeld: Zubereitung der Speisen. »Postquam autem locuti sunt praecepit Raguel occidi arietem et parari convivium« (Tob 7,9).

Maskaron (Satyr) in Tondo. »Panem tuum cum esurientibus et egenis comede, et de vestimentis tuis nudos tege« (Tob 4,17).

Randmotiv: Zwei groteske Sängerfiguren, aus geöffnetem Chorbuch singend.

Großes, die Bordürengrenze sprengendes Rollwerkmedaillon: Raguël vermählt Tobias und Sara. »Apprehendens Raguel dexteram filiae suae dextrae Tobiae tradidit, dicens: Deus Abraham, et Deus Isaac et Deus Iacob vobiscum sit« (Tob 7,15). »Solus amans quod amare iuvat foeliciter ardet« (Epithalamium, Vers 10).

Randmotiv: Zwei Putti mit gemeinsamer Kartusche: »Sat bene, si non pessime.«

Maskaron (Satyr) in Tondo, dazu Drolerien in den unteren Zwickelflächen. »Omni tempore benedic Deum, et pete ab eo, ut vias tuas dirigat et omnia consilia tua in eo permaneant« (Tob 4,20).

Quadratisches Bildfeld: Sara wird von ihrer Mutter zum Brautgemach geführt. »Vocavit Raguel ad se Annam uxorem suam, et praecepit ei ut praepararet alterum cubiculum, et introduxit illic Saram filiam suam« (Tob 7,18–19).

Untere Bordüre

Maskaron (Satyr) in Tondo, dazu Drolerien in den Zwickelflächen. »Consilium semper a sapiente perquire« (Tob 4,19).

Querrechteckiges Bildfeld: Festmahl. »Postquam Raguel et Tobias descriptionem Coniugii consummassent: epulati sunt, benedicentes Deum« (Tob 7,17).

Maskaron (Satyr) in Tondo, dazu Drollerien in den Zwickelflächen. »Multa bona habebimus si timuerimus Deum« (Tob 4,23).

<fol. 11r> Inschriftenbanderolen

Über dem Altus: »Sit nomen tuum Deus Israël benedictum in saecula« (Tob 3,23).

Über dem Tenor 1: »... Assyriorum quoque concaptivis fratribus quotidie ...« (Tob 1,3; Fortsetzung von fol. 10v, fortgesetzt auf fol. 11v).

Linke Bordüre

Rollwerkkartusche mit geflügeltem Genius: Allegorie der Vergänglichkeit. Pictura: Nackter, am Boden kauender Knabe präsentiert zwei Totenschädel, Motto: »Mors ultima linia rerum« (vgl. Horaz, *Epistulae* 1,16,79).

Rechteckiges Bildfeld: Raguël führt Tobias in das Brautgemach. »Postquam vero coenaverunt introduxerunt Tobiam ad eam, ipse consilio angelico a demone liberatur. Demonum ab Angelo in deserto religatur« (Tob 8,1–3).

Großes umkränztes, die Bordüregrenze sprengendes Medaillon (Tondo) mit angelagerten Drollerien: Das Gebet von Tobias und Sara. »Dixit Tobias Sarae: Exurge, et deprecemur Deum hodie, et cras. Et secundum cras, quia his tribus noctibus deo iungimur« (Tob 8,4).

Rechteckiges Bildfeld: Tobias übergibt dem Engel den Schuldschein. »Petiit Tobias ut Raphael accepto chirographo proficisceretur ad Gabelum in Rages civitatem Medorum, ibidem pecunias ab eo reciperet et ad nuptias invitaret« (nach Tob 9,1+3).

Rollwerkkartusche mit geflügeltem Genius: Allegorie der Vergänglichkeit. Pictura: Schlafender, gegen einen Totenschädel gelehnter Knabe, Motto: »Disce mori«, zusätzlich »Hodie mihi, cras tibi« (nach Sir 38,23).

Rechte Bordüre

Rollwerkkartusche mit geflügeltem Genius: Allegorie der Vergänglichkeit. Pictura: Auf Totenschädel schlafender nackter Knabe, Motto: »Ego dormio, sed si mane me quaesieris non subsistam« (Hiob 7,21).

Rechteckiges Bildfeld: Tobias und der Engel gehen voraus, um Tobit zu heilen. »Cumque venissent in medio itinere, dixit Angelus Tobiae: Scis quemadmodum reliquisti patrem tuum? Si placet itaque tibi praecedamus et lento gradu insequantur iter nostrum familiae« (Tob 11,1–3).

Großes umkränzt, die Bordüregrenze sprengendes Medaillon (Tondo) mit angelagerten Drollerien: Raguël entlässt Tobias und Sara mitsamt Mitgift. »Tradidit Raguel Tobiae Saram, et dimidiam partem omnis substantiae suae, et gaudentem ac salvum dimisit eum« (Tob 10,10).

Rechteckiges Bildfeld: Tobias wünscht zu seinen Eltern aufzubrechen. »Dixit Raguel ad generum suum: Mane hic, et ego mittam nuncium salutis de te ad Tobiam patrem tuum, sed minime acquievit verbis suis« (Tob 10,8).

Rollwerkkartusche (mit Drollerien): Allegorie der Vergänglichkeit. Pictura: Kleinkind in Wiege, über das sich der Tod beugt, Motto: »nascendo morimur« (vgl. Manilius, *Astronomica* 4,16: »Nascentes morimur finisque ab origine pendet«).

Untere Bordüre

Stark querformatige Einzelszene mit abgerundeten Schmalseiten, eingefasst von zwei Hermen: Tobias' Mutter hält Ausschau nach ihrem Sohn. »Parentes Tobiae dolent longam eius moram, praecipue Anna mater eius, quae nullo modo consolari poterat. Sed quotidie exiliens circumspiciebat, et circuibat vias omnes per quas spes remeandi videbatur, ut procul videret eum venientem« (Tob 10,3+7). »Solus amans quod amare iuvat foeliciter ardet« (Epithalamium, Vers 10).

<fol. 11v> Inschriftenbänderolen

Über dem Tenor 2: »Benedicens Deum Tobias dixit: Benedico te Domine Deus ...« (Tob 11,17; fortgesetzt auf fol. 12r).

Über dem Bassus: »... omnia quae habere poterat impertiit, illi vitulos ...« (nach Tob 1,3+5; Fortsetzung von fol. 11r, fortgesetzt auf fol. 12r).

Linke Bordüre

Rollwerkkartusche mit geflügeltem Genius: Allegorie der Gerechtigkeit (»Iustitia«). Pictura: Ausgestreckter Arm mit gezücktem Schwert.

Rechteckiges Bildfeld: Anna erblickt den heimkehrenden Sohn von Ferne. »Anna autem sedebat secus viam quotidie in supercilio montis, unde respicere poterat de longinquo, et dum ex eodem loco specularetur adventum filii vidit eum« (Tob 11,5–6).

Großes, die Bordüregrenze sprengendes Medaillon (Tondo) in Flechtwerkrahmen mit angelagerten Drollerien: Anna eilt zu Tobit, um ihm von der Heimkehr des Sohnes zu berichten. »Anna agnovit venientem filium suum, currensque nunciavit marito suo, dicens: Ecce venit filius tuus« (Tob 11,6).

Rechteckiges Bildfeld: Auf einen Knaben gestützt, tritt der blinde Tobit vor sein Haus. »Consurgens cecus pater Tobiae coepit offendens pedibus currere, et data manu puero occurrit obviam filio suo« (Tob 11,10).

Rollwerkkartusche (mit Drollerien): Allegorie der Weisheit (»Prudentia«).
Pictura: Isolierte Hand, einen Spiegel haltend.

Rechte Bordüre

Rollwerkkartusche mit geflügeltem Genius: Allegorie des Friedens (»Pax«).
Pictura: Friedenstaube.

Rechteckiges Bildfeld: Ankunft Saras mit dem übrigen Zug. »Ingressa est post septem dies Sara uxor filii Tobiae, et omnis familia, et pecora sana, et cameli, et pecunia multa uxoris« (Tob 11,18).

Großes, die Bordüregrenze sprengendes Medaillon (Tondo) in Flechtwerkrahmen mit angelagerten Drollerien: Lobpreisung Gottes durch Tobit (»Benedixit Deum Tobias«). »Glorificabant Deum, ipse videlicet, et uxor eius, et omnes qui sciebant eum« (Tob 11,16).

Rechteckiges Bildfeld: Die Heilung des alten Tobit. »Sumens Tobias de felle piscis linivit oculos patris suo et coepit albugo ex oculis eius, quasi membrana ovi egredi. Quam Tobias traxit ab oculis, statimque visum recepit« (nach Tob 11,13–15).

Rollwerkkartusche mit geflügeltem Genius: Allegorie der Wahrheit (»Veritas«).
Pictura: Aufgeschlagenes Evangelienbuch mit Inzipit: »In principio erat verbum. Et verbum erat apud deum« (Joh 1,1).

Untere Bordüre

Stark querformatige Einzelszene mit abgerundeten Schmalseiten, eingefasst von zwei Hermen: Beide Eltern umarmen den zurückgekehrten Sohn. »Suscipiens Tobias cecus filium suum osculatus est eum cum uxore sua. Et coeperunt ambo flere prae gaudio. Cumque adorassent Deum, et gratias egissent, consederunt« (Tob 11,11f). »Solutus amans quod amare iuvat foeliciter ardet« (Epithalamium, Vers 10).

<fol. 12r> Inschriftenbanderolen

Über dem Altus: »... Israel, quia tu castigasti me, et tu salvasti me« (Tob 11,17; Fortsetzung von fol. 11v).

Über dem Tenor 1: »... aureos: hic in templo Domini adorabat Dominum Deum Israëk« (nach Tob 1,5–6; Fortsetzung von fol. 11v); dazu Marginalfigur aus der Commedia all'improvviso: Zanni mit Dreschflegel.

Linke Bordüre

Rollwerkkartusche mit geflügeltem Genius: Allegorie der Stärke (»Fortitudo«). Pictura: Säule, umschlungen von zwei Händen, Motto: »Fortitudo mea Deus« (Ps 58,18).

Rechteckiges Bildfeld: Zahlreiche Verwandte gratulieren Tobit. »Venerunt Achior et Nabath consobrini Tobiae, gaudentes ad Tobiam, et congratulantes ei de omnibus bonis, quae circa illum ostenderat Deus« (Tob 11,20).

Großes, die Bordüregrenze sprengendes Medaillon (Tondo) mit angelagerten Vierpässen: Tobit erinnert Tobias an die Entlohnung des Gefährten. »Dixit Tobias filio suo quem ad se vocaverat: Quid possumus dare viro isti sancto, qui venit tecum?« (Tob 12,1). – Zusätzliche Verse in den Vierpässen: »Vocavit ad se Tobias filium suum, dixitque ei: Quid possumus dare viro isti sancto, qui venit tecum? Respondens Tobias, patri suo dixit: Pater, quam mercedem dabimus ei« (Tob 12,1–2).

Rechteckiges Bildfeld: Raphael gibt sich als Engel Gottes zu erkennen. »Cum Tobias et filius eius audissent Raphaellem esse, qui ei comitabatur, turbati sunt, et trementes ceciderunt super terram in faciem suam« (nach Tob 12,15–16).

Rollwerkkartusche mit Drolierie: Allegorie des Glaubens (»Fides«). Pictura: Zwei ineinander greifende Hände, Motto: »In fide et opere iustificatur homo« (Jak 2,24).

Rechte Bordüre

Rollwerkkartusche mit geflügeltem Genius: Allegorie der Hoffnung (»Spes«). Pictura: Kruzifix, gehalten von einer isolierten Hand, Motto: »Venite omnes ad me, qui laboratis, et onerati estis« (Mt 11,28).

Rechteckiges Bildfeld: Tobias verlässt Ninive mit den Seinen. »Tobias post mortem matris abscessit ex Ninive cum uxore sua, et filiis, et filiorum filiis, et reversus est ad soceros suos, invenitque eos incolumes« (Tob 14,14–15).

Großes, die Bordüregrenze sprengendes Medaillon (Tondo) mit angelagerten Vierpässen: Tobits Begräbnis vor den Toren Ninives. »Completi itaque annis centum duobus, sepultus est honorifice in Ninive Tobias« (Tob 14,2). – Zusätzliche Verse in den Vierpässen: »Consummati sunt sermones Tobiae. Et postquam illuminatus est Tobias, vixit annis quadraginta duobus et vidit filios nepotum suorum. Quinquaginta namque et sex annorum lumen oculorum amisit, 60.^{rius} (= sexagenarius) recepit« (Tob 14,1+3).

Rechteckiges Bildfeld: Auf dem Totenbett ruft Tobit seine Verwandten zu sich und prophezeit die Zerstörung Ninives. »In hora mortis Tobiae vocavit ad

se Tobiam iuniorem, et septem iuvenes filios suos nepotes suos, dixitque eis: Prope erit interitus Ninive« (Tob 14,5–6).

Rollwerkkartusche mit Drolerie: Allegorie der Geduld (»Patientia«). Pictura: Mann im Pranger, auf den vier vogelartige Kreaturen einhacken.

Untere Bordüre

Querformatiges Bildfeld mit abgerundeten Schmalseiten: Tobit und Tobias werfen sich zu Boden und lobpreisen Gott (»Raphael ab aspectu eorum ablatus est«; Tob 12,21). »Prostrati Tobias et eius filius per horas tres in faciem, benedixerunt Deum, et exurgentes narraverunt omnia mirabilia eius« (Tob 12,21–22).

Herme als Zwischenelement.

Querformatiges Bildfeld mit abgerundeten Schmalseiten: Tobits Lobgesang (Benedixit et confitetur Tobias senior Domino«; Tob 13,1). »Aperiens Tobias senior os suum, benedixit Dominum et dixit: Magnus es Domine in aeternum« (Tob 13,1–2).

Tertia pars

<fol. 12v> Inschriftenbanderole über dem Cantus 2: »Res mira ignoti quod et illaqueentur amore« (Epithalamium, Vers 11).

Linke Bordüre

Rollwerkkartusche mit geflügeltem Genius: Weltenlauf (Bildüberschrift: »Cursus mundi«) und Allegorie des Krieges (Bildunterschrift: »ex Discordia fit Bellum«). Pictura: Zwei gekreuzte Schwerter, Motto: »Si Deus pro nobis: Quis contra nos« (Röm 8,31), zusätzlich Vers der kleinen Doxologie: »Sicut erat in principio«.

Rechteckiges Bildfeld: Ahasvers Festmahl. »Tertio anno imperii sui fecit Assuerus grande convivium cunctis principibus, et pueris suis, fortissimis Persarum et Medorum inclytis« (Est 1,3).

Trapezförmiges Zwischenelement (mit Drolerien): »Res mira, ignoti quod et illaqueentur amore« (Epithalamium, Vers 11).

Rechteckiges Bildfeld: Esther tritt vor Ahasver. »Ducta est Esther ad cubiculum Regis Assueri, et adamavit eam rex plus quam omnes mulieres, habuitque gratiam et misericordiam coram eo« (Est 2,16–17).

Trapezförmiges Zwischenelement (mit Drolerien): »Emicat accensis per famam mentibus ardor« (Epithalamium, Vers 12).

Rechteckiges Bildfeld: Fest zu Ehren Esthers. »Iussit rex convivium prae-
parari per magnificum cunctis principibus et servis suis pro coniunctione et
nuptiis Esther« (Est 2,18).

Rollwerkkartusche mit Drolerie: Weltenlauf (Bildüberschrift: »Hoc die«)
und Allegorie des Neides (Bildunterschrift: »ex proprio commodo fit invidia«).
Pictura: Kelch mit zwei Schlangen, Motto: »Nolit velit invidia« (vgl. Euricius
Cordus [Heinrich Ritze], *Epigrammata* [1520], hrsg. von Karl Krause, Berlin
1892 [Lateinische Litteraturdenkmäler des XV. und XVI. Jahrhunderts, 5],
S. 69f.), zusätzlich Vers der kleinen Doxologie (Fortsetzung): »et in soeculo hoc«.

Rechte Bordüre

Rollwerkkartusche mit geflügeltem Genius: Weltenlauf (Bildüberschrift:
»tempus praesens«) und Allegorie der Zwietracht (Bildunterschrift: »ex invidia
fit Discordia«). Pictura: Zwei an einem Strick zerrende Hände, Motto: »Dis-
cordia magna dilabuntur« (vgl. Sallust, *De bello Iugurthino* X,6), zusätzlich Vers
der kleinen Doxologie (Fortsetzung): »et nunc et semper«.

Rechteckiges Bildfeld: Haman wird erhängt. »Sensus est Aman in patibulo
quod paraverat Mardochoaeo. Et regis ira quievit, sicque omnes iudaei liberan-
tur« (Est 7,10).

Trapezförmiges Zwischenelement (mit Drolerien): »Amplexus taedet
longum expectare iugales« (Epithalamium, Vers 15).

Rechteckiges Bildfeld: Esther klagt Haman an. »Esther accusat Aman coram
rege in convivio, rex vero Aman supplicio dedit, et reginae omnem gratiam et
benevolentiam ostendit« (nach Est 7,1–6).

Trapezförmiges Zwischenelement (mit Drolerien): »Errans, alta trahit suspiria
pectore ab imo« (Epithalamium, Vers 14).

Rechteckiges Bildfeld: Esther tritt vor den König. »Esther intrans ad regem
tristi animo, petiit ut ipse et Aman ad convivium veniant, qui accersire iubet
Aman, ut Esther obediat voluntati« (nach Est 5,1+4–5).

Rollwerkkartusche mit Drolerie: Weltenlauf (Bildüberschrift: »hac hora«)
und Allegorie auf den Besitz (Bildunterschrift: »ex avaritia fit Proprium com-
modum«). Pictura: Hand mit Geldbeutel, Motto: »Avaro tam deest quod habet,
quam quod non habet« (vgl. Publilius Syrus, *Sententiae* 694), zusätzlich Vers
der kleinen Doxologie (Schluss): »usque in soecula soeculorum«.

Untere Bordüre

Hochformatiges Bildfeld mit abgeschrägten Schmalseiten: Die zwei Käm-
merer des Königs werden erhängt (»Bagathan et Thares suspensi«). »Bagathan

et Thares duo eunuchi regis, voluerunt occidere regem, sed per Mardochoeum accusati suspenduntur« (Est 2,21–23).

Herme als Zwischenelement: »Nocte silente magis dum mutua flamma per artus« (Epithalamium, Vers 13).

Hochformatiges Bildfeld mit abgeschrägten Schmalseiten Bildfeld: Esthers Gebet. »Mandat Esther Iudeis, ut orent pro ea, et ieiunent tribus diebus et noctibus sic quam illa etiam« (nach Est 4,15–16).

<fol. 13r> Inschriftenbanderole über dem Altus: »Emicat accensis per famam mentibus ardor« (Epithalamium, Vers 12).

Linke Bordüre

Maskaron (blind, langbärtig) in Oktogon, dazu Drolieren in den Zwickelflächen. »Beatus homo qui est pavidus; qui vero mentis est durae, corruet in malum« (Spr 28,14).

Rechteckiges Bildfeld: Esther erhält Hamans Haus. »Die illo dedit rex Assuerus Esther reginae domum Aman adversarii Iudaeorum. Et Mardochoeus ingressus est ante faciem regis« (Est 8,1).

Trapezförmiges Zwischenelement (mit Drolieren): »Esther pristinam Iudais securitatem impetrat« (nach Est 8).

Rechteckiges Bildfeld: Mordechai erhält Hamans Ring. »Confessa est Esther quod Mardochoeus esset patruus suus. Tulitque rex annulum quem ab Aman recipi iusserat, et tradidit Mardochoe« (Est 8,1–2).

Trapezförmiges Zwischenelement (mit Drolieren): »Esther procidit ad pedes regis, flevitque et locuta est ad eum« (Est 8,3).

Rechteckiges Bildfeld: Esther erfleht Ahasvers Hilfe für die Juden. »Oravit Esther ut malitiam Aman Agagiae, et machinationes eius pessimas, quas excogitaverat contra Iudaeos, iuberet irritas fieri« (Est 8,3).

Maskaron (schreiend, mit emporstehenden Locken) in Oktogon. »Hominem qui calumniatur animae sanguinem si usque ad lacum fugerit, nemo sustinet« (Spr 28,17).

Rechte Bordüre

Maskaron (blind, langbärtig) in Oktogon, dazu Drolieren in den Zwickelflächen. »Qui ambulat simpliciter, salvus erit: Qui perversis graditur viis, concidet semel« (Spr 28,18).

Rechteckiges Bildfeld: Errettung der Juden durch Erlass. »Accitis scribis et librariis regis, vicesima tertia illius mensis qui vocabatur Sibam scriptae sunt epistulae, ut Mardocheus voluerat« (Est 8,9).

Trapezförmiges Zwischenelement (mit Drollerien): »Deposuit superbiam, et exaltavit humilitatem« (nach Lk 1,52; Magnificat).

Rechteckiges Bildfeld: Mordechai verlässt den König. »Mardocheus de Palatio et de conspectu regis egrediens, fulgebat vestibus regis hyachithinis, coronam auream portans in capite« (Est 8,15).

Trapezförmiges Zwischenelement (mit Drollerien): »Iudaei hostibus caesis, diem solemnem Phurim ducunt« (nach Est 9).

Rechteckiges Bildfeld: Die Juden vernichten ihre Feinde. »Percusserunt Iudaei inimicos suos plaga magna, et occiderunt eos, reddentes eis quod sibi paraverant facere. Quingentos enim viros interfecerunt« (Est 9,5–6).

Maskaron (schreiend, mit emporstehenden Locken) in Oktogon. »Qui decipit iustos in via mala, in interitu suo corrueat, et simplices possidebunt bona eius« (Spr 28,10).

Untere Bordüre

Rollwerkkartusche mit Inschriftentafel, dahinter Figur des weinenden Philosophen Heraklit: »Desine tot miserae fletus impendere vita / Heraclite tuis heu inimice genis. // Ne si fors largo lacrymarum flumine rerum / Principium extinguas cuncta repente cadant.«

Globus mit Narrenkappe, darüber Inschriftenbanderole: »Nec tu Heracliti lachrymas, nec funde cachinnos Democriti tolere, abstineasque decet«, darunter Kartusche: »Tempus ridendi, Tempus flendi« (Koh 3,4).

Rollwerkkartusche mit Inschriftentafel, dahinter Figur des lachenden Philosophen Demokrit: »Mortalis tibi stultitiam Democrite vitae / Ut vacet assiduis risibus excipere, // Intermitte tamen saltem ut brevis hora supersit, / Qua concurrentes dinumeres atomos.«

<fol. 13v> Inschriftenbanderole über dem Cantus 2: »Nocte silente magis dum mutua flamma per artus« (Epithalamium, Vers 13).

Linke Bordüre

Maskaron (blind, langbärtig) in Oktogon, dazu Drollerien in den Zwickelflächen. »Sit vena tua benedicta, et laetare cum muliere adulescentiae tuae; cerva charissima« (Spr 5,18–19).

Rechteckiges Bildfeld: Joachim nimmt Susanna zur Frau. »Erat vir habitans in Babylone et nomen eius Ioachim, et accepit uxorem nomine Susannam filiam Helciae, pulchram nimis et timentem Deum« (Dan 13,1–2).

Trapezförmiges Zwischenelement (mit Drolierien): »Erudita erat Susanna secundum legem Moisi« (nach Dan 13,3).

Rechteckiges Bildfeld: Joachims Wohlstand. »Ioachim erat dives valde, et erat ei pomarium vicinum domui suae. Et ad ipsum confluebant Iudaei, eo quod esset honorabilior omnium« (Dan 13,4).

Trapezförmiges Zwischenelement (mit Drolierien): »Seniores duo frequentabant domum Ioachim« (Dan 13,6).

Rechteckiges Bildfeld: Susanna geht in den Garten. »Ingrediebatur Susanna, et deambulabat in pomario viri sui. Et videbant eam senes quotidie ingredientem, et exaserunt in concupiscentiam eius« (Dan 13,7–8).

Maskaron (schreiend, mit emporstehenden Locken) in Oktogon. »Multi potentes oppressi sunt valde, et gloriosi traditi sunt in manus alterorum« (Sir 11,6).

Rechte Bordüre

Maskaron (blind, langbärtig) in Oktogon, dazu Drolierien in den Zwickelflächen. »Non contristabit iustum quicquid ei acciderit, impii autem replebuntur malo« (Spr 12,21).

Rechteckiges Bildfeld: Susanna wird von den Alten bedrängt. »Ingressa est Susanna pomarium ut se lavaret, ecce duo senes qui se ibidem abscondebant surrexerunt et accurrerunt ad eam in concupiscentia magna« (nach Dan 13,15–16+19–20).

Trapezförmiges Zwischenelement (mit Drolierien): »Exclamavit voce magna Susanna« (Dan 13,24).

Rechteckiges Bildfeld: Neugierige Diener eilen zur Hintertür des Gartens. »Cum ergo audissent clamorem famuli domus in pomerio, irruerunt per posticum, ut viderent quidnam esset« (Dan 13,26).

Trapezförmiges Zwischenelement (mit Drolierien). »Iniqui senes iusserunt ut discooperaretur Susanna« (nach Dan 13,32).

Rechteckiges Bildfeld: Verleumdung Susannas und Todesurteil (»Susanna iniuste damnatur«). »Consurgentes duo presbyteri in medio populi, posuerunt manus suas super caput Susannae, accusantes eam adulterii, condemnaueruntque eam ad mortem« (nach Dan 13,34–41).

Maskaron (schreiend, mit emporstehenden Locken) in Oktogon. »Testis fidelis non mentietur, profert autem mendacium dolosus testis« (Spr 14,5).

Untere Bordüre

Rollwerkkartusche mit Inschriftentafel (links): »Illicito castum Susannae pectus amore / Tentatur, thalami servat at illa fidem ...« (Fortsetzung und Quellenachweis siehe rechts).

Medaillon (Tondo) mit Drolieren: »Dixit Dominus: Quia egressa est iniquitas de Babylone a senioribus, qui videbantur regere populum« (Dan 13,5).

Rollwerkkartusche mit Inschriftentafel (rechts): »... Insons damnatur, Daniel sed liberat illam, / Et cadit in molles poena cruenta senes« (vgl. J. Amman und H. Bocksberger, *Neuwe biblische Figuren*, siehe S. 8, Bg. M 3r = fol. 88r; Digitalisat: daten.digital-sammlungen.de/bsb00083442/image_181; Übersetzung siehe an entsprechender Stelle auf fol. 14r).

<fol. 14r> Inschriftenbanderole über dem Altus: »Errans, alta trahit suspiria pectore ab imo« (Epithalamium, Vers 14).

Linke Bordüre

Maskaron (Stierkopf) in Oktogon, dazu Drolieren in den Zwickelflächen. »Verba impiorum insidiantur sanguini. Os iustorum liberabit eos« (Spr 12,6).

Rechteckiges Bildfeld: Daniel widerruft das Urteil. »Daniel puer cuius Dominus spiritum sanctum suscitaverat exclamavit: Revertimini ad iudicium, quia falsum testimonium locuti sunt adversum eam« (Dan 13,45–46+49).

Trapezförmiges Zwischenelement (mit Drolieren): »Dixit Daniel ad populum« (Dan 13,51).

Rechteckiges Bildfeld: Daniel trennt die Alten. »Separate inquit Daniel Senes ab invicem procul, et diiudicabo eos. Cum ergo divisi essent alter ab altero vocavit unum de eis« (Dan 13,51–52).

Trapezförmiges Zwischenelement (mit Drolieren): »Senes condemnantur. Susanna autem liberatur« (nach Dan 13,62).

Rechteckiges Bildfeld: Daniel verhört die Alten einzeln. »Postquam primus mentitus esset dicens Susannam vidisse sub schino, iussit venire alium qui etiam mentitus est, dicens eam vidisse sub prino« (nach Dan 13,54+58).

Maskaron (Bockskopf) in Oktogon, dazu Drolieren in den Zwickelflächen. »Liberat animas testis fidelis, et profert mendacia versipellis« (Spr 14,25).

Rechte Bordüre

Maskaron (Stierkopf) in Oktogon, dazu Drolieren in den Zwickelflächen. »Propter peccata labiorum, ruina proximat malo, effugit autem iustus de angustia« (Spr 12,13).

Rechteckiges Bildfeld: Das Volk verdammt die Alten. »Consurrexerunt coetus adversum duos presbyteros: conviccat enim eos Daniel ex ore suo falsum dixisse testimonium« (Dan 13,61).

Trapezförmiges Zwischenelement (mit Drollerien): »Presbyteri duo a coetu interficiuntur« (nach Dan 13,62).

Rechteckiges Bildfeld: Tod der beiden Alten durch Steinigung. »Fecerunt eis sicut male egerant adversum proximum (ut facerent) secundum legem Moysi, et interfecerunt eos« (Dan 13,61–62).

Trapezförmiges Zwischenelement (mit Drollerien): »Salvatus est sanguis innoxius in die illa« (Dan 13,62).

Rechteckiges Bildfeld: Susanna und ihre Familie danken Gott. »Helcias et uxor eius laudaverunt Deum pro filia sua Susanna cum Ioachim marito eius, et cognatis omnibus: quia non esset inventa in ea res turpis« (Dan 13,63).

Maskaron (Bockskopf) in Oktogon, dazu Drollerien in den Zwickelflächen. »Maeror in corde viri humiliabit illum, et sermone bono laetificabitur« (Spr 12,25).

Untere Bordüre

Rollwerkkartusche mit Inschriftentafel (links): »Sie wöllen schenden das edle Weib / Doch bhelts [= behält es] in Keuschheit iren Leib ...« (Fortsetzung siehe die rechte Kartusche).

Medaillon (Tondo) mit Drollerien: »Ornamentum, Decus, Exemplar. Et Speculum omnium mulierum Susanna.«

Rollwerkkartusche mit Inschriftentafel (rechts): »... Sie wirt verdampt, kompt Daniel / Und trifft das rechte Urtheil schnell« (Übersetzung der auf fol. 13v zitierten lateinischen Verse; Quellennachweis siehe dort).

<fol. 14v> Inschriftenbanderole über dem Cantus 2: »Amplexus taedet longum expectare iugales« (Epithalamium, Vers 15). »Sc:[riptum] A° 1568«.

Linke Bordüre

Maskaron (Stierkopf) in Oktogon, dazu Drollerien in den Zwickelflächen. »Vir iracundus provocat rixas. Qui patiens est, mitigat suscitatas« (Spr 15,18).

Rechteckiges Bildfeld: König Nebukadnezar entsendet Holofernes. »Vocavit Nabuchodonosor rex Holofernem principem militiae suae, et dixit ei: Egrederere adversum omne regnum occidentis« (Jud 2,4–5).

Trapezförmiges Zwischenelement (mit Drollerien): »Reges se ultro Holoferni dedunt« (nach Jud 3,1–2).

Rechteckiges Bildfeld: Die Gesandten unterwerfen sich Nebukadnezar. »Miserunt ad Holofernem legatos suos universarum urbium ac provinciarum reges ac principes cupientes inservire et subditi esse Nabuchodonosor« (Jud 3,1–3).

Trapezförmiges Zwischenelement (mit Drollerien): »Filiis Israel Holofernem timent« (nach Jud 4,1).

Rechteckiges Bildfeld: Furcht der Israeliten vor Holofernes. »Audientes filii Israel, qui habitabant in terra Iuda quod Holofernes veniret, timuerunt valde a facie eius« (Jud 4,1).

Maskaron (Bockskopf) in Oktagon, dazu Drollerien in den Zwickelflächen. »Neminem diligit Deus, nisi eum qui cum sapientia inhabitat« (Weish 7,28).

Rechte Bordüre

Maskaron (Stierkopf) in Oktagon, dazu Drollerien in den Zwickelflächen. »Melior est unus timens Deum, quam mille filii impii« (Sir 16,3).

Rechteckiges Bildfeld: Holofernes befiehlt gegen Betulia vorzugehen. »Holofernes autem altera die praecepit exercitibus suis ut ascenderent contra Bethuliam, adversus filios Israel« (nach Jud 7,1+3).

Trapezförmiges Zwischenelement (mit Drollerien): »Holofernes siti cruciat Israëlitas« (nach Jud 7,6–17).

Rechteckiges Bildfeld: Das Volk versammelt sich bei Usija und fordert sich zu ergeben. »Exurgens Ozias, infusus lacrymis, dixit: Aeque animo estote fratres et hos quinque dies expectemus a Domino misericordiam« (Jud 7,21–22).

Trapezförmiges Zwischenelement (mit Drollerien): »Vacillantes corroborat Iudith« (nach Jud 8).

Rechteckiges Bildfeld: Judith unterbreitet den Israeliten ihren Plan. »Dixit Iudith vidua presbiteris: Stabitis vos ad portam nocte ista, et ego exeam cum Abra mea: et orate, ut sicut dixistis nobis misericordiam ostendat Deus« (Jud 8,32–33).

Maskaron (Bockskopf) in Oktagon, dazu Drollerien in den Zwickelflächen. »Melior est sapientia, quam arma bellica, et qui in uno peccaverit, multa bona perdet« (Koh 9,18).

Untere Bordüre

Rollwerkkartusche mit Inschriftentafel (links): »Foemineo vehemens Holofernes concidit ictu: / Sic deus exiguis perdere magna solet ...« (Fortsetzung und Quellennachweis siehe rechts).

Medaillon (Tondo) mit Drollerien. »Mulier sensata et tacita non est immutatio eruditae animae« (Sir 26,18).

Rollwerkkartusche mit Inschriftentafel (rechts): »... Et caput in patriam spe laeta fertur in urbem, / Laetantur, laudes accipit illa suas« (vgl. J. Amman und H. Bocksberger, *Neuwe biblische Figuren*, siehe S. 8, Bg. M [1]r = fol. 84r; Digitalisat: daten.digital-sammlungen.de/bsb00083442/image_173; Übersetzung siehe an entsprechender Stelle auf fol. 15r).

<fol. 15r> Inschriftentafel über dem Altus. »Fortitudo et decor indumentum eius, et ridebit in die novissimo« (Spr 31,25).

Linke Bordüre

Aufwendig verziertes Eckmedaillon (Inschriftentondo) mit Drolerien: »Accinxit fortitudine lumbos suos ...« (Spr 31,17; Fortsetzung siehe das Medaillon oben rechts). – Zusätzliche Inschrift im Ornamentrahmen: »Mulierem fortem quis inveniet procul, et de ultimis finibus precum eius. Confidit in ea cor viri sui, et spoliis non indigebit. Reddet ei bonum et non malum omnibus diebus vitae suae« (Spr 31,10–12).

Rechteckiges Bildfeld: Judiths Gebet. »Judith ingressa est oratorium suum: et induens se cilicio, posuit cinerem super caput suum, et prosternens se Domino clamavit ad Dominum« (Jud 9,1).

Trapezförmiges Zwischenelement: »Surrexit Judith de loco, in quo iacuerat prostram ad Dominum. Judith exuit se vestimentis viduitatis et induit se vestimentis iucunditatis suae« (nach Jud 10,1–3).

Rechteckiges Bildfeld: Judith verlässt die Stadt. »Oratione absoluta, Judith exornat se, exit portas civitatis cum ancilla sua Abra, orans Dominum ut Holofernem vincere queat« (nach Jud 10,10).

Trapezförmiges Zwischenelement: »Querit Holofernes Judith ausam fugae« (nach Jud 10,11–13).

Rechteckiges Bildfeld: Judith wird in Holofernes' Zelt geführt. »Exploratores duxerunt Judith ad tabernaculum Holofernis, annuntiantes eam. Cumque intrasset statim captus est in oculis suis Holofernes« (Jud 10,16–17).

Aufwendig verziertes Eckmedaillon (Inschriftentondo): »Manum suam misit ad fortia ...« (Spr 31,19; Fortsetzung siehe das Medaillon unten rechts). – Zusätzliche Inschrift im Ornamentrahmen: »Qui omnibus virtutibus instructi et ornati, tum sapientes, tum viri boni dicuntur apud omnes« (vgl. Cicero, *Tusculanae disputationes* V,10,28).

Rechte Bordüre

Aufwendig verziertes Eckmedaillon (Inchriftentondo) mit Drollerien: »... et roboravit brachium suum« (Spr 31,17; Fortsetzung aus linker Bordüre). – Zusätzliche Inschrift im Ornamentrahmen: »Stragulatam vestem fecit sibi, byssus et purpura indumentum eius. Os suum aperuit sapientiae, et lex clementiae in lingua eius« (Spr 31,22+26).

Rechteckiges Bildfeld: Gastmahl des Holofernes. »Quarto die Holofernes fecit coenam servis suis, et dixit ad Vagao eunuchum: Vade et suade Hebraeam illam, ut sponte consentiat habitare mecum« (Jud 10,16–17).

Trapezförmiges Zwischenelement: »Judith auxilio divino Holofernem obruncat« (nach Jud 13,9–10).

Rechteckiges Bildfeld: Judith steckt Holofernes' Kopf in einen Sack. »Apprehendit Judith comam capitis Holofernis et percussit bis in cervicem eius, et abscedit caput eius« (Jud 13,9–10).

Trapezförmiges Zwischenelement: »Holoferne mortuo, Assirii fugam capiunt« (nach Jud 15,1–2).

Rechteckiges Bildfeld: Sieg der Israeliten über die Assyrer. »Holoferne decollato Assirii non adunati, in fugam ibant praecipites, filii autem Israel uno agmine persequentes, debilitabant omnes quos invenire potuissent« (Jud 15,4).

Aufwendig verziertes Eckmedaillon (Inchriftentondo): »Digiti eius apprehenderunt fustum« (Spr 31,19; Fortsetzung aus linker Bordüre). – Zusätzliche Inschrift im Ornamentrahmen: »Sapientis animus nihil facit invitus, nihil coactus. Sed est tollerans [!] rerum humanarum« (vgl. Cicero, *Paradoxa Stoicorum*, V.34).

Untere Bordüre

Inchriftentafel (links): »Judith gieng nein [= hinein], den Herrn rieff an / Erwürgt von stund den grossen Man [= Holofernes] ...« (Fortsetzung und Quellennachweis siehe rechts).

Ovales Medaillon: »VIM VIRTUS VINCIT. Anno 1568.«

Inchriftentafel (rechts): »... Brachten den Kopff zur Statt hineyen / Mit freuden hieß Gott danckbar seyn« (vgl. J. Amman und H. Bocksberger, *Neuwe biblische Figuren*, siehe S. 8, Bg. M [1]r = fol. 84r;

Digitalisat: daten.digital-sammlungen.de/bsb00083442/image_173;

Übersetzung der auf fol. 14v zitierten lateinischen Verse).

