

troja 2008/2009

Die Habsburger und die Niederlande
Musik und Politik um 1500

Jahrbuch für Renaissancemusik

Band 8 2008/2009

Herausgegeben von Jürgen Heidrich,
Klaus Pietschmann und Nicole Schwindt

Die Habsburger und die Niederlande

Musik und Politik um 1500

Herausgegeben
von
Jürgen Heidrich



Bärenreiter
Kassel · Basel · London · New York · Praha

Die Drucklegung des Bandes wurde dankenswerterweise von der Gerda Henkel Stiftung unterstützt.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über www.d-nb.de abrufbar.

Besuchen Sie uns im Internet:
www.baerenreiter.com

© 2010 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Umschlaggestaltung: Daniel Jungblut, Köln (unter Verwendung
eines Ölbildes von Peter Paul Rubens, Allegorie auf Kaiser Karl V.
als Weltenherrscher, um 1604, mit freundlicher Genehmigung der
Residenzgalerie Salzburg).
Gesetzt aus der Galliard
Satz: Robert Memering
Druck und Bindung: Druckhaus »Thomas Müntzer«, Bad Langensalza
ISBN 978-3-7618-2210-4

Inhalt

Einführung

Die Habsburger und die Niederlande
Musik und Politik um 1500 9 Jürgen Heidrich

Herrschaftsanspruch und Kunstvermittlung

Musikalische Identitäten:
Hofkapelle und Kunstpolitik Maximilians um 1500 15 Laurenz Lütteken

Habsburgische Kulturpolitik im Spiegel des
Liedrepertoires: französisch – flämisch – deutsch 27 Nicole Schwindt

Kompositorische Reflexionen

Zwischen musikalischer Tradition und
Widmung: Polyphone Herrschermessen für
Angehörige des Hauses Habsburg 71 Andrea Pietro
Ammendola

»Ave mundi spes Maria« –
Symbolik, Konstruktion und Ausdruck in einer
Dedikationsmotette des 16. Jahrhunderts 89 Wolfgang
Fuhrmann

Politisierte Vokalpolyphonie am Hof
Maximilians I. im Kontext von Diplomatie und
Zeremoniell: Heinrich Isaacs »Optime pastor« 129 Klaus Pietschmann

»Mediatrix nostra« – »Unsere Vermittlerin«:
Marianische Topoi in Pierre de la Rues Messen
für Margarete von Österreich 143 Christiane
Wiesenfeldt

Freie Beiträge

Das Messenwerk Ludwig Dasers(1526–1589):
Überlegungen zur Neubewertung der
Ordinarienvertonungen eines vergessenen
Münchener Hofkapellmeisters 161 Daniel Glowotz

Zum Problem der Vertonung farcenhafter
Texte im 15. Jahrhundert, dargestellt an dem
Rondeau »Ce qu'on fait a quatimini«
von Gilles Joye 177 Klaus
Hortschansky

Personenregister 185

Einführung

Jürgen Heidrich

Die Habsburger und die Niederlande Musik und Politik um 1500

Einführung

Im Jahre 2009 jährte sich der Geburtstag Kaiser Maximilians I. von Habsburg (1459–1519) zum 550. Male. In der emphatischen Benennung als »letzter Ritter«, der einerseits noch das Ideal des untergegangenen burgundischen Rittertums repräsentierte, andererseits aber auch unzweifelhaft Züge des renaissancehaften modernen Herrschertypus offenbarte, ist bereits jene Ambivalenz angedeutet, die Maximilian zu einer auch musikgeschichtlich überaus interessanten Gestalt macht, weil sie dessen Position in der Umbruchzeit zwischen Spätmittelalter und früher Neuzeit markiert. Und die so bezeichnete Ambivalenz spiegelt sich auch im Verhältnis Maximilians zu den Niederlanden wider. Nach dem dramatischen Untergang Burgunds in der Schlacht bei Nancy 1477 und der Vermählung Maximilians mit Maria von Burgund, der Tochter Karls des Kühnen, waren zwar formal auch die Niederlande an das Haus Habsburg gefallen: Doch bestanden von Anfang an latente, mitunter offenen ausgeprägten, naturgemäß durch je unterschiedliche Machtinteressen geschürte niederländisch-habsburgische Konflikte; diese gipfelten darin, dass Maximilian von der Bürgerschaft Brügges im Jahre 1488 gefangen genommen und ihm der Verzicht auf die Vormundschaft zu Gunsten der Staaten Flanderns abgepresst wurde.

Zweifelloso verbindet sich mit Maximilians Wirken ein erster Höhepunkt nicht nur der im engeren Sinne dynastischen Musikpflege im Hause Habsburg, sondern – in Gestalt der prominenten Hofkapelle – auch der mitteleuropäischen musikalischen Zentrenbildung schlechthin. Und so eröffnet die hier nur skizzierte, in der Person Maximilians verkörperte mentalitätsgeschichtliche Polarisierung etliche Ansätze für diverse stil-, lokal-, frömmigkeits- und kompositionsgeschichtliche Grundsatzfragen: Die mannigfaltigen frühneuzeitlichen Phänomene der Verflechtung von Musik und Politik sind in ihren Facetten längst noch nicht hinreichend untersucht.

Ein erster Ansatz betrifft etwa Formen der Aneignung des am maximilianischen Hofe breit gepflegten musikalisch-liturgischen Rituals zum Zwecke politischer Selbstdarstellung. Zu beleuchten und interpretieren wären insbesondere Überlieferungs- bzw. Gebrauchszusammenhänge und institutionelle

Einbindung, sowie die Kontextualisierung mit Blick auf reichspolitische Vorgänge. Von besonderer Aussagekraft ist dabei die großangelegte medienwirksame, den Herrscherstatus bekräftigende Inszenierung im Spannungsfeld von Mobilität und Repräsentation: Dass solchen oft spektakulären, mitunter offenbar aus einer gewissen Konkurrenzsituation heraus entstandenen, gleichsam ritualhaften Darbietungen ein dezidiertes symbolisches Kommunikationspotenzial innewohnt, dürfte unbestritten sein. Erinnert sei nur an das Zusammentreffen der burgundischen Kapelle Philipps des Schönen mit der maximilianischen Hofkapelle im Oktober 1503: Anlässlich eines Trauergottesdienstes für Hermes von Mailand erklangen, offenbar damit eine musikalische Repräsentanz (und Balance) der beiden dynastischen Linien gewährleistet sei, sowohl eine Messe des burgundischen Hofkomponisten Pierre de la Rue als auch eine solche des in maximilianischen Diensten stehenden Heinrich Isaac.

Ein zweiter Ansatz gilt der Organisationsform der kaiserlichen Hofkapelle, die als bedeutendste ihrer Art galt und demzufolge gleichermaßen Attraktion für (italien-)reisende franko-flämische Komponisten wie institutionelles Vorbild für vergleichbare Ensembles war. Zu untersuchen und zu differenzieren wäre: Welches künstlerische Potenzial war dieser ›Schmelztiegel‹ aus niederländischen, burgundischen, französischen, deutschen und italienischen Einflüsse imstande zu generieren? Welche Phänomene von Assimilation und Synthese stellten sich ein? In welcher Weise wirkte die maximilianische Institution autoritätsstiftend? Inwiefern wurden spezifische Patronagesysteme entwickelt und auf vergleichbare Institutionen übertragen?

Schließlich ist das Repertoire selbst noch nicht hinreichend erforscht. Um nur ein Beispiel zu nennen: Trotz elementarer älterer Vorarbeiten ist die Untersuchung stilistischer und liturgischer Parameter des vom maximilianischen Hofkomponisten Heinrich Isaac geschaffenen *Choralis Constantinus* nach wie vor ein Desiderat; im weiteren Sinne kann diese Aussage ebenso für das Motettenschaffen am kaiserlichen Hof im Ganzen gelten, wie auch für die weltliche Musikpflege, wobei die vergleichende Perspektive zum einen nach den Niederlanden, zum anderen nach Italien zu weiten wäre.

Die im vorliegenden Band versammelten Referate versuchen, bei aller Fokussierung naturgemäß auf die musikalische Dimension, der komplexen Thematik gerecht zu werden. In der Abfolge der Beiträge wird, durchaus beabsichtigt, der beständige Wechsel von großräumiger Perspektive und differenzierter Fallstudie angestrebt, wird also gewissermaßen abwechselnd der Blick durch Tele- und Mikroskop gesucht. Laurenz Lütteken geht zunächst den grundsätzlichen mannigfaltigen Verflechtungen von Politik, Di-

plomatie, Zeremoniell und Musik nach, indem er musikalische Identitäten im Kontext der Kunstpolitik Maximilians akzentuiert. Andrea Pietro Amendola exemplifiziert demgegenüber, gleichsam als gattungsspezifische Tiefenstudie, die habsburgischen Verhältnisse anhand der Herrschermessen.

Völlig anderes Terrain betreten die beiden folgenden Referate, die freilich durch besondere mariologische Akzente verklammert sind: Wolfgang Fuhrmann nimmt eine anonyme, zu Dedikationszwecken konzipierte Marienmotette in den Blick, und Christiane Wiesenfeldt widmet sich der spezifischen Marienfrömmigkeit der habsburgischen Statthalterin der Niederlande, Margarete von Österreich, im Rahmen des Messenschaffens Pierre de la Rues. Heinrich Isaacs Motette »Optime pastor« als Paradigma für politisierte Vokalpolyphonie im Kontext von Diplomatie und Zeremoniell steht sodann im Zentrum der Studie von Klaus Pietschmann. Und konsequenterweise wird zum Abschluss nochmals ein Perspektivenwechsel vollzogen: Nicole Schwindt beleuchtet weltliche Genres, vor allem das Lied, in seiner ambivalenten Stellung zwischen internationaler Geltung und individueller, habsburgisch-kulturpolitischer Relevanz.

Zwei freie Beiträge schließlich runden das Jahrbuch ab: Daniel Glowotz stellt Überlegungen zur Neubewertung des Messenwerks von Ludwig Daser an, und Klaus Hortschansky untersucht das Phänomen farcenhafter Texte im 15. Jahrhundert am Beispiel des Rondeaux »Ce qu'on fait a quatimini« von Gilles Joye.

*

Seit 2001 fanden am Institut für Alte Musik der Staatlichen Hochschule für Musik Trossingen unter der Federführung von Nicole Schwindt jährliche Symposien zur Renaissancemusikforschung statt, deren Ergebnisse in *TroJa. Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik* (Bärenreiter-Verlag Kassel) publiziert wurden. Eine zentrale Intention dieser Veranstaltungs- und Veröffentlichungsreihe war es, der Forschung auf dem Feld der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts eine Plattform zu geben, die nicht zuletzt durch ihre Regelmäßigkeit Aufmerksamkeit erfährt. Impulse gingen von systematisch konzipierten Themenstellungen aus, die repräsentative, aktuelle und verschiedenartige Fragen aufwerfen. Über diese inhaltliche Idee hinaus war es auch immer Ziel, zur Kontinuität der traditionell bedeutenden und zeitweise quantitativ gefährdet scheinenden deutschsprachigen Renaissancemusikforschung beizutragen; dazu gehört auch der fortgesetzte Dialog mit internationalen Fachvertretern. Mit dieser Intention war die Veranstaltungsreihe auf eine durch-

weg positive Resonanz in der Fachwelt gestoßen. Der Erfolg des im deutschsprachigen Raum einzigartigen Unternehmens ließ es sinnvoll erscheinen, den Rahmen für das Gesamtunternehmen im Sinne einer breit angelegten internationalen Kooperation räumlich, institutionell und personell zu erweitern. Mit der Planung des Jahres 2009 gingen Konzeption und Durchführung in die Hände eines Dreiergremiums über, im Sinne einer beständigen themenbezogenen Vernetzung dreier für die musikalische Renaissanceforschung einschlägig ausgewiesener Hochschulen bzw. ihrer musikwissenschaftlichen Institute: Fortan soll die Verantwortlichkeit für die jeweils aktuellen Tagungen samt der Drucklegung (Herausgeberschaft) des Jahrbuchs unter den drei Hauptorganisatoren Nicole Schwindt (Musikhochschule Trossingen, Institut für Alte Musik), Laurenz Lütteken (Universität Zürich) und Jürgen Heidrich (Universität Münster) jährlich wechseln. Ort der Veranstaltungen soll bis auf weiteres Münster sein; soweit dies die thematische Diversifizierung befördert, ist indes ausdrücklich die Option offengehalten, jeweils externe Ko-Organisatoren hinzuzuziehen. Im Sinne der Fortführung einer eingeführten und bewährten ›Marke‹ haben sich die Initiatoren sodann entschlossen, das Label *troja. Kolloquium und Jahrbuch für Renaissancemusik* weiterzuführen und dem Bärenreiter-Verlag die Drucklegung des Tagungsbandes auch zukünftig anzuvertrauen.

Vor diesem Hintergrund fand das erste Münsteraner Symposium *Die Habsburger und die Niederlande – Musik und Politik um 1500* im Jahre 2009 unter Beteiligung verschiedener Kooperationspartner statt, denen sämtlich für gewährte Unterstützung herzlicher Dank gebührt: Zum einen hat die Gerda Henkel Stiftung das Kolloquium in großzügiger Weise finanziell gefördert, zum anderen hat das Zentrum für Niederlande-Studien der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster seine vorzüglich geeigneten historischen Räumlichkeiten im Krameramtshaus zur Verfügung gestellt und der Tagung auf diese Weise einen würdigen Rahmen verliehen; logistische Hilfestellung schließlich lieferte der Münsteraner Sonderforschungsbereich 496 »Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme vom Mittelalter bis zur Französischen Revolution«. Insofern ist das Generalthema des vorliegenden Bandes auch eine Reverenz an so akzentuierte geisteswissenschaftliche Münsteraner Lehr- und Forschungsschwerpunkte.

Herrscheranspruch und Kunstvermittlung

Die Seiten 15 – 26 mit dem Beitrag

**Musikalische Identitäten: Hofkapelle und Kunstpolitik
Maximilians um 1500**

von Laurenz Lütteken

können aus Urheberrechtsgründen nicht im Volltext zur
Verfügung gestellt werden.

Nicole Schwindt

Habsburgische Kulturpolitik im Spiegel des Liedrepertoires: französisch – flämisch – deutsch

Im Jahr 1540 gab Sigmund Salminger, seit 1526 mit Unterbrechungen in Augsburg wohnhaft, im dortigen Verlag Melchior Kriessteins eine umfangreiche Musiksammlung heraus, die *Selectissimae necnon familiarissimae cantiones*,¹ der er mit folgendem Zusatz einen Mehrwert zu verleihen suchte: die Werke seien »nit in ainerlay sonder latinischer, frantzösischer, wälscher, hochteutscher und niderländischer Sprach, vil Nationen dardurch zu dienen«. Man ist geneigt, sofort an eine raffinierte merkantile Strategie zu denken, nämlich dass der polyglotte Inhalt den Absatzmarkt vergrößern solle. So mancher Käufer dürfte dann aber enttäuscht gewesen sein, denn neben 55 lateinischen Motetten und Messsätzen finden sich zwar tatsächlich 25 französische Chansons und immerhin 19 deutsche Lieder, aber nur vier italienische und nicht mehr als zwei flämische Stücke. Die Angehörigen dieser beiden Sprachen sollten wohl kaum ernsthaft versorgt werden. Dass Salminger dennoch eine so vollmundige Ankündigung wagte, dürfte eher der Tatsache zu verdanken sein, dass er sich in einen zu dieser Zeit nicht mehr ganz neuen, aber immer noch aktuellen kulturpolitischen Diskurs einschaltete, der dann auch rechtfertigte, mehr zu versprechen als eingehalten wurde.

Maximilian und Sprachen

Der angesprochene Diskurs ist die Frage des Nationalen: der staatlichen Nationsbildung im Allgemeinen und der kulturellen Nationsbildung im Besonderen. Gerade im Zusammenhang mit der Person Maximilians und seinem Platz innerhalb einer ganz besonderen historischen Konfiguration war der Diskurs ein zentraler bzw. er trat hier in besonderer Schärfe hervor. Denn die beherrschende Idee von Maximilians Politik war die des Kaisertums und der Kaiserwürde in einem Gebilde, das seit 1470 mit dem Titel »Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation« belegt wurde. Dass dieser Name offiziell – in einem Reichstagsabschied – erstmals 1512 verwendet wurde, ist einerseits bezeichnend für die Zähigkeit des Prozesses, in dem eine politische Konstruktion zum sprachlichen Faktum wird, andererseits ist

1 RISM 1540⁷, komplettes Exemplar in A-Wn, S.A. 78.F.32, Faksimile Köln 2000.

es bezeichnend für die Beharrlichkeit, mit dem dieser Prozess in Maximilians direktem Umfeld verfolgt und vorangetrieben wurde. Zwar zielte Maximilians allenthalben gestreute Nationsrhetorik vor allem darauf, die Reichsstände emotional zu affizieren und als Mitglieder einer »Nation« zu einen, um damit ihre finanziellen Bewilligungen im Kampf gegen die diversen wechselnden Erbfeinde zu motivieren, doch muss man konstatieren, dass über diese gezielte politische Funktion von königlicher bzw. kaiserlicher Seite hinaus der Nationsdiskurs in großer Breite ins Rollen gekommen war. Der Beitrag der Humanisten – aus anderer Quelle gespeist, andere Ziele verfolgend – sei nur am Rande erwähnt. Luthers berühmter Aufruf *An den christlichen Adel deutscher Nation* mag für das Jahr 1520 einen Punkt der terminologischen Konsolidierung markieren.

Konsolidiert hatte sich hier aber auch ein Prozess, der die staatspolitische Nationsbildung mit der Sprache identifiziert hatte – und im Bodensatz des Diskurses dann auch alltägliche Phrasen wie Salmingers Formulierung produzierte. Gehörten in der kirchlichen Konzilsdiktation ganz selbstverständlich etwa auch die Ungarisch Sprechenden zur »natio Germanica«, polarisierte Maximilian in einem seiner ersten selbstständigen Akte nach dem Tod seines Vaters 1493 »das gemein heilig reiche und Dewtsch nation« auf der einen Seite zu »zweien außlendischen uncristenlichen und frömden *gezung*«² (gemeint sind Türken und Ungarn, die eben nicht »deutscher Zunge« waren) auf der anderen Seite. Dass Maximilian diesem Identifikationsfaktor der »deutschen Gezung« auch sichtbare Gestalt verleihen musste – und »sichtbar« meinte für Maximilian soviel wie »medial« bzw. »medial aufbereitet« oder noch genauer: »in Form von medial aufbereiteter Symbolik« – geht aus seinen Buchprojekten mit der verbalen und bildlichen Inszenierung seiner Vita und Historia hervor.

Seine erst allmählich eintretende Sensibilisierung für die Bedeutung der Volks- oder eben Nationalsprache wird daran erkennbar, dass Maximilian zwar schon seit 1490, dem Zeitpunkt seiner Rückkehr aus den Niederlanden, eine Autobiographie plante und auch bereits seinen Sekretären zu diktieren begann, allerdings in Latein.³ Definitive Gestalt nahm das Vor-

2 Zit. nach Caspar Hirschi, *Wettkampf der Nationen. Konstruktionen einer deutschen Ebrgemeinschaft an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit*, Göttingen 2005, S. 159. Siehe dort insgesamt das aufschlussreiche Kapitel 2.2.4 »Politisierung des Sprachraums und Nationalisierung der Politik«, S. 157–174.

3 Jan-Dirk Müller, »Literatur und Kunst unter Maximilian I.«, in: *Kaiser Maximilian I. Bewahrer und Reformier*, hrsg. von Georg Schmidt-von Rhein, Ramstein 2002, S. 141–150: 146: »in einem, wie es heißt, »Reutterlatein«, dem schlechten Gebrauchslatein eines mit Truppen unterschiedlicher Nationalität operierenden Heerführers«.

haben nach zwischenzeitlichen Projektphasen dann erst mit den romanhaften Epen *Weißkunig* und *Theuerdank* über zwei Jahrzehnte später an, nun deziert auf Deutsch und in gedruckter Form (auch wenn es wie im Fall des *Weißkunig* nicht zur abschließenden Drucklegung kam). Zu seinen zahlreichen und differenzierten Buchprojekten, mit denen er ein enzyklopädisches System der Welterfassung aus seiner Perspektive anstrebte und deren Pläne er in mehreren so genannten »Gedenkbüchern«, also Merkheften, festhielt bzw. von seinem Sekretär Marx Treitzsaurwein notieren ließ, zählte auch ein »Musika puech«.

Viertes Gedenkbuch (1508–1515): *Memoriale*⁴

... fol. 126a. Cronic.	Valckhnerpuech.
Testament iij.	Das Wappenpuech.
Weykunig.	Das puech der XXiiij glauben.
Kunig Wundrer.	Das Haspelpuech.
Ternndannck.	Trumpfwappen.
Freydalb.	Erenport.
Geyaidtpuech.	Das Grabpuech.
Kuchel puech.	Swartz kunnst puech.
Stalmeister puech.	Zauber puech.
Kellerpuech.	fol. 127a. Cronick.
Puelpuech.	Der kaiserpuech.
Puch der lust Gärten vnd	Oesterreich puech.
der Siben Ruem gärten.	Heiligen kallennder.
Vischerey Puech.	Gestäch puech.
fol. 126b. Haushalterey puech.	Der Fürstenpuech.
Musika puech.	Phaben Spiegel.
Artolerey Puech.	Der Newen Kunstpuech.
New Pett puech.	fol. 127b. ...

Dort stand es nach den großen biographischen Werken wie dem *Weißkunig*, *Theuerdank* oder *Freidal* an der Schwelle von den Hofökonomie-Werken zu den Artes-Werken und war zwischen Jagdbuch, Gartenbuch, Hofhalterebuch und Artillerie, Wappenkunde etc. angesiedelt. Leider blieb auch die Idee einer expliziten maximilianischen *Musica* unrealisiert, dass die Musik zum Gesamtkonzept seiner komplexen deutschen »gedechtnus«-Kultur zählte, ist indes damit dokumentiert.

4 Zit. nach Theodor Gottlieb, *Die Ambraser Handschriften. Beitrag zur Geschichte der Wiener Hofbibliothek*, Bd. 1: *Büchersammlung Kaiser Maximilians I. Mit einer Einleitung über älteren Bücherbesitz im Hause Habsburg*, Leipzig 1900, Reprint Amsterdam 1968, S. 63f. (Hervorhebung nicht original.) Die Handschrift mit der alten Signatur Kunsthist. Hofmuseum XX.a.11 befindet sich heute in A–Wn, Ser.n. 2626.

Die Aufwertung der deutschen Sprache in Maximilians Umfeld war keine Selbstverständlichkeit. Die humanistische Fraktion in seinem literarischen und kulturellen Gesichtskreis war zweifellos keine Unterstützung der national-sprachlichen Intentionen. Konrad Celtis etwa, 1497 von Maximilian an die Wiener Universität berufen, 1501 zum poeta laureatus gekrönt, klagt – seiner Germania-Projekte ungeachtet –, er könne mit seiner Geliebten Ursula nur »Germanis ... carmina verbis« (»nur Gedichte in deutscher Sprache«) austauschen.⁵ Die Wertschätzung für die Muttersprache auch als Vehikel offizieller Kommunikation und Repräsentation muss an anderer Stelle der Hof-Wirklichkeit gesucht werden. Nachdem Paul Hofhaimer 1515 in Wien in den Adelsstand erhoben worden war, galt es ihm als eine besondere Auszeichnung, dass »di kayserliche Majestät ... ytz zu Ynsprugk in ansehung meiner emphanngen ritterlichen eer ... auch mir im Thewtsch den titel geben [hat], das man mir schreyben und mich nennen sol her Paulsen Hof(haymer) kayserlicher Majestät obristen Organisten«.⁶

Andererseits gehört es zur spezifischen kulturpolitischen Konstellation im Leben Maximilians, dass die Auseinandersetzung (auch identifikatorische Auseinandersetzung) mit anderen kulturellen (auch sprachkulturellen) Verhältnissen vielfältig und essentiell war. Dabei brauchen noch nicht einmal alle per Eheschließung in sein Haus eingebrachten »nationes« und »Zungen« – die italienische, die spanische, zuletzt die ungarische Linie – berücksichtigt zu werden. Doch das Französische und das Flämische als Basissprachen Burgunds hatten für Maximilian, seine Lebenswelt und die Lebenspraxis seiner Hofhaltung grundsätzliche Bedeutung, nicht zuletzt als Träger kultureller Werte. Denn was wir durchaus gewohnt sind, als quasi natürliche Bedingung für höfischen Kulturtransfer in der Frühen Neuzeit wahrzunehmen, die Einheiratung und Umsiedlung einer fürstlichen jungen Frau in einen anderen Kulturraum, die dann zur Agentin des ein- oder auch gegenseitigen Transfers werden kann, begegnet uns bei Maximilian in der eher seltenen umgekehrten Richtung. Hier zog ein 18-jähriger Fürst ins Land

- 5 Konrad Celtis, *Quattuor libri amorum secundum quattuor latera Germaniae* (»Amores«, Nürnberg 1502), hrsg. von Felicitas Pindter, Leipzig 1934, S. 64f., zit. nach Günter Hess, *Deutsch-lateinische Narrenzunft. Studien zum Verhältnis von Volkssprache und Latinität in der satirischen Literatur des 16. Jahrhunderts*, München 1971 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 41), S. 36. Siehe auch David Price, »Desiring the Barbarian: Latin, German and Women in the Poetry of Conrad Celtis«, in: *German Quarterly* 65 (1992), S. 159–167.
- 6 Brief aus Augsburg an Joachim Vadian in Wien vom 6. Nov. 1515, zit. nach »Vadianische Briefsammlung I. 1508–1518«, hrsg. von Emil Arbenz, in: Historischer Verein in St. Gallen, *Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte* 24 (1891), Nr. 57, S. 143.

seiner zukünftigen Gattin, um dort, und nicht in seinen eigenen Stammländern, an der Regierung zu partizipieren, sie gegebenenfalls zu übernehmen. Es verwundert kaum, dass es Maximilian ein Anliegen war, diese sensible Situation in einer ganz speziell als Brautwerbungs-Aventiure gefärbten Geschichtserzählung in seiner Autobiographie zu verarbeiten. Wie wichtig ihm die teilhaberische Kompetenz im Französischen war, geht aus seiner Erwähnung im *Weißkunig* hervor, wo er und Maria von Burgund kurz nach der Vermählung in einem Garten sitzend dargestellt werden und das entsprechende Kommentarkapitel lautet: »Wie der jung weyß kunig und die jung kunigin yedes des andern sein sprach lernet«. ⁷ Es war nicht nur die mit persönlichen Gefühlen verbundene Sprache, die er da erwarb, sondern nicht zuletzt die offizielle Sprache des burgundischen Hofes, in der die politischen Transaktionen und Verwaltungsgeschäfte in den frankophonen wie gleichermaßen in den flämischsprachigen Regionen erfolgten: »Nun erfordert die groß notturft, das der jung weiß kunig seiner gemahel sprach, nemlichen die burgundische [sic] sprach, pald lernet, damit er seiner gemahel land desterpaß regiren mocht ... und aus sölicher ursach het der jung kunig zu seiner gemahl sprach sondern vleiss und lernet dieselb sprach in kurzer zeit und kunt dieselb sprach als wol reden, versteen und schreiben, als were er ain geborner von derselben sprach gewest.« ⁸

Auch als Maximilian ab 1490 einen vor-neuzeitlichen Wanderhof größtenteils auf deutschsprachigem Boden mit residenzhaften Hauptstationen in Innsbruck, Augsburg sowie Wien unterhielt und Deutsch die Umgangssprache bei Hofe war, blieb Französisch für Maximilian das Mittel für die Kommunikation mit seinen Kindern, insbesondere mit seiner am französischen Königshof erzogenen Tochter Margarete, wie es der umfangreiche Briefwechsel bezeugt. ⁹ Flämisch bzw. genauer: Brabantisch ¹⁰ sprach Margarete eher schlecht, ¹¹ obwohl sie von zahlreichen Muttersprachlern

7 *Kaiser Maximilians I. Weisskunig*, Faksimile, hrsg. von Heinrich Theodor Musper, Stuttgart 1956, Textbd., S. 245 (Kap. 64): ».... und als sy also ain zeit bey ainander woneten, hueben sy an, ains das ander sein sprach zu lernen«.

8 Ebda.

9 *Correspondance de l'empereur Maximilien Ier et de Marguérite d'Autriche, sa fille, gouvernante des Pays-Bas de 1507 à 1519*, hrsg. von André Joseph Ghislain Le Glay, Paris 1839.

10 Die heute als Mittelniederländisch bezeichnete Sprachstufe differenziert sich vor allem in die drei Dialektregionen des Flämischen (Gent, Brügge), Brabantischen (’s-Hertogenbosch, Antwerpen, Mecheln, Brüssel) und Limburgischen (Maastricht, Limburg).

11 Martin Picker, *The Chanson Albums of Marguerite of Austria. MSS 228 and 11239 of the Bibliothèque Royale de Belgique, Brussels. A critical edition and commentary*, Berkeley 1965, S. 13, nach Eleonor E. Tremayne, *The First Governess of the Netherlands: Margaret of Austria*, New York 1908, S. 125.

umgeben war. Maximilian hingegen hatte es in seiner burgundischen Zeit intensiv erlernt, wie wiederum aus dem *Weißkunig* hervorgeht. Zur Illustration seiner polyglotten Fähigkeiten, die ihn befähigten, mit seinen Soldaten in sieben Sprachen zu kommunizieren (Kap. 69), gab es zwar auch jeweils Kapitelchen, die davon handeln, »Wie der jung weyß kunig englisch«, »hispanisch« und »welsch lernet« (Kap. 66–68), doch sie laufen jeweils nur darauf hinaus, dass er diese Sprachen gut verstand und schrieb. Aber Kapitel 65 handelt ausführlich vom Erlernen der »flemisch sprach« in der anhaltenden Unterredung mit einer alten Fürstin. Er lernte sie von ihr »mit sonderm vleiss, dann wann der jung weiß kunig mit ir redet, het sy sonder frewd darab, und lernet dieselb sprach, das er die kunt reden wie sein aigne sprach.«¹² Mit welcher Hingabe er sie für sich praktizierte, bekunden die nachgetragenen flämischen Gebete in seinem damals stark benutzten persönlichen Gebetbuch.¹³

›Große Politik‹ ließ sich auf Reichsebene ohne Niederländisch-Kenntnisse nur schwer bewerkstelligen. Matthäus Lang – als einer der Chefdiplomaten Maximilians beispielsweise 1508 maßgeblich am Zustandekommen des Cambraier Damenfriedens beteiligt – hielt sich häufig in Frankreich sowie am habsburgisch-burgundischen Hof auf; auch er war beider Sprachen mächtig.

So enge Beziehungen zwischen Lang und Maximilian bestanden, waren die beiden Staatsmänner durchaus nicht immer eines Sinnes. Ohne dass dies seine prinzipielle Loyalität in Frage gestellt hätte, vertrat Lang nicht nur eine Politik, die auf einen Ausgleich mit der französischen Krone zielte, während Maximilian die Abgrenzung betreiben musste, um ein politisches Gegenbild zur deutschen Nation zu konstruieren;¹⁴ vielmehr stand Lang bereits zu Zeiten, als sich Maximilian von seinem Enkel Karl aufgrund von dessen pro-französischen Tendenzen 1515 entfremdete, auf Seiten des zukünftigen Kaisers.

12 Kaiser Maximilians I. Weisskunig (wie Anm. 7), S. 246.

13 A–Wn, Cod. 1907 (Brügge, ca. 1486/87), siehe *Das ältere Gebetbuch Maximilians I.*, Faksimile, hrsg. von Wolfgang Hilger, Graz 1973 (Codices selecti phototypice impressi, 39), fol. 23^{r-v}, 42^{r-v}, 46^r, 54^{r-v}, 63^v–65^v, 80^v, 81^v, 83^v–87^v.

14 Vgl. C. Hirschi, Wettkampf (wie Anm. 2).

Plus ultra

An der Schnittstelle zwischen Maximilian, Karl und Matthäus Lang sind zwei anonym überlieferte französische Liedkompositionen lokalisierbar, die jeweils mit dem Text »Plus oultre« anheben. Dieses Motto hatte Luigi Marliano, der in Diensten Margaretes, Maximilians und zuletzt Karls stand, für seinen Schützling ersonnen. Am 26. Oktober 1516 wurde es in Sainte-Gudule in Brüssel bei der ersten Versammlung des Ordens vom Goldenen Vlies, die unter Karls Leitung als Ordenssouverän stattfand, feierlich und in musikalischer Umrahmung präsentiert, wie der Brüsseler Rederijker Jan de Baertmaker alias Smeken in seinem narrativen Reimgedicht erwähnt: »Daer na den Datum der feesten melodiues / Ende doen de nieu Deuse ghepresen.«¹⁵ (»Dann war der Zeitpunkt der musikalischen Feiern gekommen, als die neue Devise gewürdigt wurde.«) Nachdem Karl das Motto auf den Segeln des Schiffs, mit dem er im September 1517 nach Spanien aufbrach, hatte anbringen lassen, wurde es dort vier Monate später zu »Plus ultra« latinisiert.¹⁶ In Deutschland übersetzte man den Leitsatz als »Noch Weiter« und nutzte ihn für propagandistische Holzschnitte, die vor allem von Augsburg ihren Ausgang nahmen, um den zukünftigen Kaiser nach seiner Wahl zum römisch-deutschen König am 28. Juni 1519 in deutschen Landen bekannt zu machen (siehe Abbildung 1).¹⁷

Aus der Einrichtung des Rondeautextes geht eindeutig hervor, dass dieser in Karls direktem Umfeld entstanden ist, ob noch zu Lebzeiten Maximilians oder unmittelbar nach seinem Tod im Januar 1519, bleibt ungewiss.

15 *Jan Smeken's Gedicht op de feesten ter eere van het Gulden Vlies te Brussel in 1516*, hrsg. von Gilbert Degroote, Antwerpen 1946, S. 13, Z. 224f. Zuvor waren die musikalischen Voraussetzungen für den Festakt geklärt worden: »Hier na quam de capelle vanden coninck / De heeren de sangers de musichienen« (S. 7, Z. 121f.).

16 Earl Rosenthal, »'Plus ultra', »Non plus ultra«, and the columnar device of Emperor Charles V«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34 (1971), S. 204–228; ders., »The invention of the columnar device of Emperor Charles V at the court of Burgundy in Flanders in 1516«, in: ebd. 36 (1973), S. 198–230.

17 Von drei ganz ähnlichen Druckgraphiken enthalten zwei das eingedeutschte Motto. Vgl. zu Einzelheiten Rainer Wohlfeil, »Grafische Bildnisse Karls V. im Dienste von Darstellung und Propaganda«, in: *Karl V. 1500–1558. Neue Perspektiven seiner Herrschaft in Europa und Übersee*, hrsg. von Alfred Kohler, Barbara Haider und Christine Ottner, Wien 2002 (Zentraleuropa-Studien, 6), S. 21–56, insbes. S. 28–33 und S. 50f., Abbildung 3–5; siehe auch E. Rosenthal, Plus ultra (wie Anm. 16), Tafel 40, Abbildung d und e.



Von gotere gemaden wir Karoll Römischer König zu Hispanien Kastilien Leon Aragon Cailien Granaten Mar ole Navarra Cauarien der Sibien Insel Madeira Sardinien Gallien Valencia Donque Monaco Coliden d'orica Theusa lem Oran Malacab In africa sunden Dalmacien Croacien ca. König Erzhertog zu Osterreich Herzog zu Burgund zu Loerich zu Brabant zu Seck zu Landen zu Brain zu Lymburg zu Lügelburg Und zu Geldern Landgrawe im Elffis Fürst zu Schwaben Pfälz zur zu Habsburg und zu Henigaw gefürst Graf zu Burgund zu Flandern zu Tyrrol zu Bache Ionik Kasselien zu Berg zu Archoys zu Holand zu Seland zu Pbirde zu Kyburg zu Namur vund zu Bfephen Marggrawe tes heyligen Römischen Keyche der Leno vnd zu Burgaw her zu Irjland auff der windischen margt zu macheln zu Portenaw vnd zu Saluz ic.

Abbildung 1: Karl V., Holzschnitt des Petrarca-Meisters (früher Hans Weiditz zugeschrieben), Einblattdruck, Augsburg 1519 (?), in: Max Geisberg und Walter L. Strauss, The German Single-Leaf Woodcut 1500–1550, Bd. 4, New York 1974, S. 1491, Nr. G.1528

Plus oultre pretens parvenir
Et venir ou mon eur tiendra
Mon cueur son propos maintiendra
Adviengne ce q[u]’en doit venir.
Par vertuz Je voeil subvenir
e[n] paix ou guerre Qui vouldra
Plus oultre
Jay empris Mesure tenir
En toute choze quand viendra
Tant vault q[ue] fait [est] mieulx viendra
Pour ung jamais les obtenir
Plus oultre pretens parvenir.

Weit hinaus (über das gewöhnliche Maß) will ich gelangen
und dorthin kommen, wo meine Stunde schlägt.
Mein Herz wird Wort halten,
komme daher, was wolle.

Mit (aller) Kraft will ich dienen
im Frieden wie im Krieg, wer immer (das von mir) wünscht.

Weit hinaus

Ich habe mir vorgenommen, Maß zu halten
in allen Dingen, was immer auch passiert.
Um so mehr gilt die Tat,
auch wenn man (das Ziel) nie erreichen wird.

Weit hinaus will ich kommen.

Nachdem der Refrain Karls Vorsatz thematisiert, wird er in den folgenden Teilen nach Art eines dynastischen Devisen-Stammbaums mit Sprüchen seiner regierenden Vorgänger Charles le Téméraire, Maximilian, Philipp und Margarete verknüpft. In der ersten Halbstrophe erscheint der Wahlspruch Philipps des Schönen *Qui vouldra* (oder *Qui volet*, eigentlich im Sinne von »Wer wollen wird« bzw. »Komm wem gelüftet, ich bin gerüstet«¹⁸), hier allerdings syntaktisch und inhaltlich modifiziert. Der Beginn der zweiten Vollstrophe ist von der antithetischen Kombination der Symbola seiner burgundischen und habsburgischen Ahnen (der wagemutigen Maxime *Je l’ay emprins* im Sinne von »Ich hab’s gewagt«¹⁹ seines Urgroßvaters Karl und dem mäßigen Motto seines Großvaters Maximilian *Tene Mensuram* bzw. *Halt Mas*

18 Max Löbe, *Wahlsprüche. Devisen und Sinnsprüche deutscher Fürstengeschlechter des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Leipzig 1883, S. 126.

19 Aus metrischen Gründen zur Wahrung des achtsilbigen Verses unter Verzicht auf das grammatische Objekt »l’«.

in allen Dingen) beherrscht. Das Ende der Vollstrophe lässt den Anfang von Margaretes zumindest partiell selbstgedichteter Ballade *Pour ung jamais* anklängen, das Pierre de la Rue als dreistimmige Chanson gesetzt hatte.²⁰ Nur als Reminiszenz war am Ende der ersten Strophe die Losung der letzten Gattin Karls des Kühnen, der in Regierungsgeschäften aktiven Margarete von York, aufgeschienen (*Bien en adviegne*, »Möge Gutes davon kommen«).

So sehr der Hang ximilians und seiner Tochter zum Nachzeichnen genealogischer Linien durchscheint, ist es dennoch auffällig, dass Margarete nicht durch ihr Lebensmotto *Fortune infortune fort une*²¹ repräsentiert ist, sondern durch ein Zitat aus ihrer literarischen Aktivität. Das stellte nicht nur eine Verbindung zu ›ihrem‹ Komponisten Rue her, sondern erhielt die Traditionen der musikalisch-poetischen Produktion aufrecht, indem die von an Molinet geübte Praxis der Chansonzitate weitergeführt wird. Molinets Schüler an Lemaire de Belges, Margaretes Hofdichter, rückt so als möglicher Gedichtautor ins Blickfeld. Die Vertrautheit des Verfassers mit der Tradition der Rhétoriciens zeigt sich nicht zuletzt im bewusst ökonomischen Umgang mit homonymen Reimworten. Als wie gewichtig die poetische Anspielung auf Margaretes Vorlage empfunden wurde, geht aus der kompositorischen Umsetzung der Textstelle in der ersten hier zu betrachtenden Vertonung hervor (siehe Notenbeispiel 1).

Die musikalische Passage, in der die Textworte »Pour ung jamais« erklingen, wenn die zweite Vollstrophe gesungen wird (T. 61ff., in Analogie zur Schlusszeile des Refrains), ist von großer Prägnanz. Wie gemeißelt durchschreiten die vier Stimmen in Semibreven, nach Art einer Congeries synkopisch intensiviert, eine nach der anderen jeweils eine vollständige Oktave

20 Mit den Zuweisungen »fraw margrethen lied« im Pernner-Kodex (D–Rp, C 120, S. 84). Ein früheres Gedichtstadium repräsentiert die möglicherweise autographe Version in der ca. 1510–1520 entstandenen Textsammlung B–Br, 10572, fol. 21^v, die neben dem Titel »Chanson faite par semadams« noch ein anderes Incipit (»Cest pour james«), einen kürzeren Text und eher Rondeaustruktur aufweist. Vgl. *Albums poétiques de Marguerite d’Autriche*, hrsg. von Marcel Françon, Cambridge, Mass. 1934, S. 240 und 131.

21 Die lateinische Version »Fortis fortuna infortunat fortiter unam« unter der französischen im Fußsteg der ersten Seite von A–Wn, Cod. 2584 klärt die Deutung der ambivalenten französischen Wortfügung (»Das (mächtige) Schicksal macht eine sehr unglücklich«). Wahrscheinlich wurde das Motto bereits 1504 geprägt, spätestens 1511 erscheint es als Initialzeile eines zweistrophigen Gedichts Julien Fossetiers in seiner *Chronique margaritique* (B–Br, 10509, fol. 12^v), Wiedergabe des Textes in Dagmar Eichberger, *Leben mit Kunst. Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande*, Turnhout 2002 (Burgundica, 5), S. 28. Zum Wiener Manuskript vgl. Mary Beth Winn, »Marguerite of Austria and her ›Complaintes‹«, in: *Les arts profanes du Moyen Age* 7 (1998), S. 152–169.

Ligatur nur in 18810

Text nur in 9814 Plus outre

10

C4-Schlüssel in 18810

pretens parvenir pretens

C4-Schlüssel in 18810

pre- tens parvenir

pre- tens parvenir

pretens parvenir

pretens parvenir

parvenir Et

Et

Et venir ou mon eur tiendra

Et venir ou mon eur tien-

20

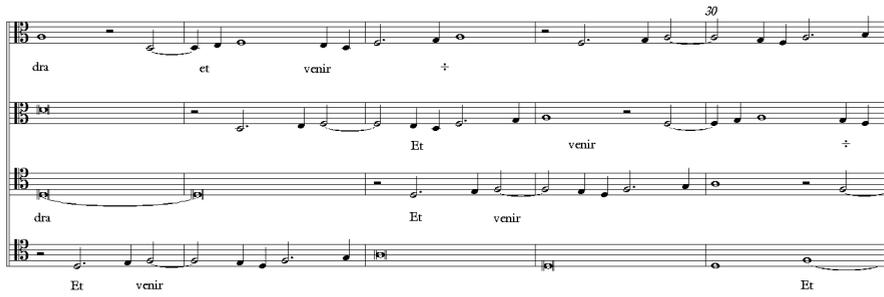
venir et venir ou mon eur tien-

venir ou mon eur tiendra

Et venir ou mon eur tien-

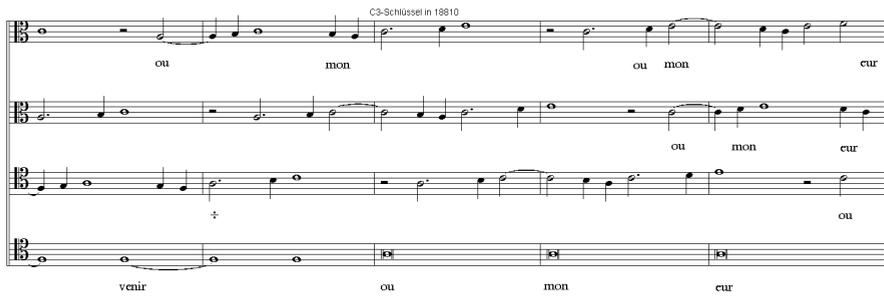
dra

Notenbeispiel 1 (Anfang): anonym, »Plus outre pretens parvenir« (nach der Haupt- quelle A–Wn, 9814 und den Nebenquellen D–Mu, 328–331 sowie A–Wn, 18810)



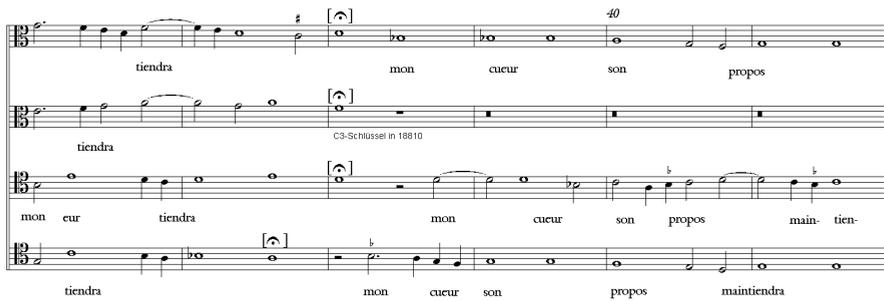
dra et venir †
Et venir †
dra Et venir
Et venir Et

30



ou mon ou mon eur
ou mon eur
† ou
venir ou mon eur

C3-Schlüssel in 18810



tiendra mon coeur son propos
tiendra
mon eur tiendra mon coeur son propos main- tien-
tiendra mon coeur son propos maintiendra

40

C3-Schlüssel in 18810



maintiendra
Mon coeur son propos maintiendra son
dra Mon coeur
mon coeur son propos maintiendra

C4-Schlüssel in 18810

Notenbeispiel 1 (Fortsetzung)

Habsburgische Kulturpolitik im Spiegel des Liedrepertoires

50

C3-Schlüssel in 18810

9814, 329 h

9814, 329 h

Ligatur in D-Mu

60

(nachträglich) nur in 9814

70

Ligatur in D-Mu

Mon coeur son propos maintiendra

propos maintiendra

son propos maintiendra ad- viengne

Advienne

Advienne ce q[u] en doibt

Advienne ce q[u] en doibt

ce q[u] en doibt venir

ce q[u] en doibt

venir

venir

Advien- gne ce q[u]

Advienne ce q[u] en doibt venir ce q[u] en doibt

ve- nir Advienne ce q[u] en doibt venir ce q[u] en doibt

Advienne ce q[u] en doibt venir

en doibt venir

venir ce q[u] en doibt venir

venir ce q[u] en doibt venir

Notenbeispiel 1 (Ende)

nach unten, Margaretes Maxime der Standhaftigkeit in Trauer in ein musikalisch sprechendes Bild fassend. Es ist kaum daran zu zweifeln, dass dem unbekanntem Komponisten La Rues Chanson »Pour ung jamais« präsent war. Sicher nicht zufällig erscheint die Textanspielung auf Margarete von Österreich an gleicher Position, nämlich in der vierten Zeile des Quatrains, wie die Assonanz an den Spruch, den Margarete von York wählte. Die beiden in Mecheln wohnhaften Fürstinnen waren Karls Taufpatinnen.

Die konstruktive Beziehung der musikalisch realisierten Devisen geht noch weiter. Denn mit dem klanglich hervorgehobenen Verweis auf Margarete wird das Gegenstück zur zuvor erklungenen, nicht minder eindrücklich gestalteten Devise Philipps platziert. Von der Gedichtposition her ist der Text »Qui voudra« auf dieselbe Musik wie »eur tiendra« vorzutragen. Das aber ist nicht nur beim ersten Mal als Fauxbourdon gestaltet (T. 24f., vorbereitet durch die Sextparallelen in T. 18f.), sondern bildet beim zweiten Mal das Ende der langgezogenen, ergreifenden Sequenz, die nach einem spannungsvollen Aufstieg ab T. 26 – den Tonraum von *d* bis *a'* mit einem aufwärts gerichteten Quintgang-Soggetto durchmessend – in T. 36–38 ihren Zielpunkt erreicht. Ist das Geschwisterpaar Philipp und Margarete, das immerhin durch seine beiden spanischen Heiraten die dynastische Voraussetzung für Karls »weltumspannende« Ambitionen schuf, somit jeweils mit weit ausgreifenden kompositorischen Gesten assoziiert, zeichnet sich der Abschnitt, auf den in der Gegenstrophe der Text »Mesure tenir En toute choze« und somit Maximilians Sinnspruch gesungen wird (»... parvenir pretens et venir ou mon ...«, T. 6ff.), gerade durch eine in allen Parametern »gemäßigte« Physiognomie aus.

Die Rondeaustruktur zeichnet beziehungsreich vor, dass jeder Leitsatz der Ahnen zu Karls Motto zurückführt. Ganz im Sinne des *Plus ultra* wird im Rahmen der Anfangstakte eine für den ersten Modus zwar traditionskonform konstitutive, aber dennoch hörpsychologisch als Weitung des Tonraums wirksame Septime exponiert, zumal sie schon bald zur ähnlich fungierenden Oktave weitergeführt wird, bevor die sichere Quinte das Soggetto abrundet. Diese Motivgestalt formuliert völlig konzis und »mottohaft« innerhalb der ersten acht Takte musikalisch eine perfekte Synthese aus beherrzter Expansion und maßvoller Beschränkung, die in der ersten Zeile der Gegenstrophe dann die gegensätzlichen Prinzipien des Burgunders Charles le Téméraire und des Habsburgers Maximilian tragen wird (»Jay empris Mesure tenir«). Das mag als politische Vision des Dichters und des Komponisten verstanden werden, die dem angehenden Herrscher die doppelte Tugend des Wagemuts in Schranken ins Stammbuch geschrieben haben.

Das Format dieser »Staatsverlautbarung« ist zwar ein intimes. Es handelt sich noch nicht einmal um eine Motette, sondern lediglich um eine kleine Chanson, und doch stellt sie den im Hause Habsburg bis dahin und auch später verbreiteten worttextlichen und visuellen Kunstmedien, mit denen dynastisch-genealogische Ansprüche geltend gemacht werden,²² das akustische Medium an die Seite.

Neben dem Liedzitat »Pour ung jamais« verweist auch die Quellen-situation deutlich auf eine Provenienz vom Brüsseler bzw. Mechelner Hof. Dies bezieht sich zumindest auf den Text. Drei der wohl mindestens sechs ehemals existenten Vertonungen haben sich erhalten. Zwei der chronologisch spätesten Sätze dokumentieren Karls offenbar länger währende Ästimation der musikalischen Umsetzung seines Mottos. Dabei handelt es sich zum einen um eine Komposition des spätestens 1526 in Karls *Capilla flamenca* aufgenommenen und zahlreiche Reisen mit unternehmenden Komponisten Nicolas Gombert. Dessen Chanson »Plus oultre« ist allerdings als offenbar fünfstimmiger Vokalsatz verschollen und nur noch in einer 1552 gedruckten Fassung für Lautenduett erhalten.²³ Zum anderen bezeugt der Brief eines Sängers, dass Costanzo Festa als Mitglied der päpstlichen Kapelle 1536 einen entsprechenden lateinischen Text als Motette setzte, als der Kaiser mit seiner Kapelle in Rom weilte.²⁴ Dieser Transfer auf vielleicht privatmusikalischer Stufe ist umso bemerkenswerter, als die Begegnung der beiden musikalischen Institutionen auf offizieller Ebene »offensichtlich zu keinerlei Repertoireaustausch führte.«²⁵

22 Vgl. D. Eichberger, *Leben*, ebda., insbes. Kap. I.1: »Heraldische Zeichensprache«, S. 22–28, und Kap. III: »Kunst im Dienste dynastischer Interessen«, S. 143–166, sowie Larry Silver, *Marketing Maximilian. The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*, Princeton 2008, insbes. Kap. 2: »Family Ties: Genealogy as Ideology for Emperor Maximilian I«, S. 41–76.

23 *Hortus Musarum in quo tanquam flosculi quidam selectissimorum carminum collecti sunt*, Löwen: Pierre Phalèse 1552 (RISM 1552²⁹, Brown 1552₁₁), Reprint Brüssel 1974, Tl. 2, Nr. 94; Übertragung abgedruckt in: René Bernard Lenaerts, *Die Kunst der Niederländer*, Köln 1962 (Das Musikwerk, 22), S. 75f.

24 Antonio Cappello (Rom) an Herzog Ercole II. d'Este (Ferrara), 25. April 1536: »M[esser] Costa[n]tio Festa, compositore et cantore qui della cappella, S[anti]ta di N[ostro] S[ignore] à questi giorni passati compose à sua M[aesta] un mottetto sopra q[ue]l suo motto di plus ultra.« (Modena, Archivio di Stato, Archivio per Materia, Musica e Musicisti, Busta 2; zit. nach Lewis Lockwood, »Music and Religion in the High Renaissance and the Reformation«, in: *The Pursuit of Holiness in Late Medieval and Renaissance Religion*, hrsg. von Charles Trinkaus, Leiden 1974 [Studies in Medieval and Reformation Thought, 10], S. 496–502: 498f.).

25 Klaus Pietschmann, *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform. Die päpstliche Kapelle und ihr Repertoire unter Papst Paul III. (1534–1549)*, Città del Vaticano 2007 (Capellae Apostolicae Sixtinaeque collectanea acta monumenta, 11), S. 242.

Daneben gibt es aus dem deutschen Repertoirebereich zwei Hinweise auf mehrstimmige Vertonungen, die allerdings nicht näher zu identifizieren sind. Das 1544 angefertigte umfangreiche Musikalieninventar der Neuburger Kapelle von Pfalzgraf Ottheinrich weist zwei diesbezügliche Einträge auf: im zweiten Teil unter Motetten vornehmlich aus der Feder Josquins ein »plus ultra. 6 uocum« (fol. 63^v) und im vierten Teil, der Lieder überwiegend Ludwig Senffs und des Hauskomponisten Gregor Peschin sowie eine Handvoll Chansons verzeichnet, ein »plus Oultre. 5. uocum« (fol. 127^r).²⁶ Immerhin war Peschin vor seiner Anstellung bei Ottheinrich in den Jahren 1527 bis 1539 Mitglied der fürsterzbischöflichen Hofkapelle Matthäus Langs in Salzburg; darauf könnte seine Kenntnis des Textes samt musikalischer Realisierungen zurückgehen. Um was es sich auch immer bei diesen beiden Werken handelt und von wem sie stammen, beleuchten sie ein anhaltendes Interesse an der Vertonung von Karls Devise, speziell wohl in Langs Umgebung.

Auf jeden Fall älter als Gomberts Satz dürfte die in Notenbeispiel 1 wiedergegebene, mit allergrößter Wahrscheinlichkeit aus Margaretes Komponistenumfeld herrührende Vertonung sein. Die älteste Überlieferung dieses Satzes – zugleich die einzige Quelle, die den Text wiedergibt – bildet das Motetten-Konvolut A–Wn, Cod. 9814 (fol. 132–152) aus dem Skriptorium Petrus Alamires am habsburgisch-burgundischen Hof.²⁷ Der Musiker, Schreiber und Diplomat Alamire, der auch während Karls iberischer Aufenthalte in seinen Diensten und in Margaretes Radius blieb, war von der Regentin 1519 in politischer Mission im Zusammenhang mit dem Wahlkampf vor Karls Königswahl unter anderem nach Augsburg zur Unterstützerteilnehmerpartei der Fugger geschickt worden. Dass eine unverhohlenen politisch intendierte Chanson Bestandteil der ungewöhnlichen, in ihrer Bestimmung unklaren 21 losen Stimmbblätter ist, die sich mit anderen, gebundenen Alamire-Musikalien im Besitz Raymund Fuggers befanden, kann innerhalb dieser Konstellation nicht ernstlich befremden. Viel wahrscheinlicher als eine eher schwer vorstellbare Sendung von wenigen separaten Aufführungsmaterialien aus Mecheln nach Augsburg ist das Szenario, dass diese bei Alamires Besuch der Handelsfamilie

26 Jutta Lambrecht, *Das ›Heidelberger Kapellinventar‹ von 1544 (Codex Pal. Germ. 318). Edition und Kommentar*, Heidelberg 1987 (Heidelberger Bibliotheksschriften, 26), Bd. 1, S. 162 und 289.

27 Siehe die Beschreibung in *The Treasury of Petrus Alamire. Music and Art in Flemish Court Manuscripts 1500–1535*, hrsg. von Herbert Kellmann, Löwen 1999, S. 146. Die Chanson befindet sich auf den Seiten fol. 144^r, 145^r, 146^{r-v} und 147^r.

als Musizierunterlagen gebraucht wurden. Was liegt näher als eine (auch) klingende Werbekampagne für den neuen Herrscher im Hause Fugger?

Dass die Mechelner Komposition, die mit ihrem dichtgefügteten Gesamtstimmumfang von *c* bis *a'* für einen Vortrag in rein männlicher Runde prädestiniert scheint, in der Stadt auch weiterhin Bedeutung behielt – 1526 sollte Kaiser Karl V. Raymund Fugger zum Kaiserlichen Rat ernennen – geht aus den beiden Konkordanzquellen hervor. Das betreffende »Plus oultre« erscheint, indes nur mit Textmarken, zwei weitere Male in den beiden weltlichen Stimmbuchsätzen D–Mu, 328–331, und A–Wn, 18810, die »der Herren fugger organist« Bernhart Rem in den 1520er Jahren und durchaus inspiriert von den Layout-Gepflogenheiten Alamires anfertigte.²⁸

Eine dritte erhaltene Vertonung findet sich im zweiten Teil des Kodex Pernner (D–Rp, C 120), einer handschriftlichen Sammlung, die nach Rainer Birkendorfs plausibler Herleitung²⁹ 1520/21 in Augsburg hergestellt wurde, nachdem der erste Teil bereits 1518/19 als musikalische Materialsammlung für die kaiserliche Kapelle entstanden war. Der jüngere Teil weist nach einer Reihe von Motetten als erstes volkssprachliches Stück auf S. 198f. eine textlose Chanson mit der programmatischen Textmarke »Plus aultre« auf (siehe Notenbeispiel 2). Es ist eher unwahrscheinlich, dass dieses Textincipit auf den Beginn einer Chanson verweist, bei der es um etwas »ganz anderes« ging; viel eher handelt es sich um eine Verballhornung von »Plus oultre«, ein Vortrag, der im deutschen Sprachgebiet viele Parallelen kennt. Den Rondeautext aus A–Wn, Cod. 9814 zu unterlegen, ist nicht völlig unmöglich, aber mit Ungereimtheiten verbunden, weswegen im Notenbeispiel nur Vorschläge angebracht sind, in welchen Kompositionsabschnitten welche Texteinheiten in Übereinstimmung mit der Rondeauforn vorkommen könnten. So passt die mehrfache thematische und kadenzelle Unterteilung des ersten

28 A–Wn, 18810, Faksimile, hrsg. von Matthias Schneider, Peer 1987, D: fol. 19^{r-v}, Ct: 16^{r-v}, T: 16^v–17^r, B: 17^{r-v}; D–Mu, 328 (T): 113^v–114^v, D (329): 62^r–63^r, A (330): 38^r–39^r, B (331): 51^v–52^r. Zur Identifizierung Rems als Schreiber der beiden Handschriften siehe Joshua Rifkin, »Jean Michel and ›Lucas Wagenrieder‹. Some New Findings«, in: *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 55 (1995), S. 113–152, und David Fallows, »The Copyist Formerly Known as Wagenrieder: Bernhart Rem and his Circle«, in: *Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext. Bericht über das internationale Symposium ... München ... 2004*, hrsg. von Theodor Göllner, Bernhold Schmid und Severin Putz, München 2006 (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, N.F. 128), S. 212–223.

29 Rainer Birkendorf, *Der Codex Pernner. Quellenkundliche Studien zu einer Musikhandschrift des frühen 16. Jahrhunderts* (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Sammlung Proske, Ms. C 120), 3 Bde., Augsburg 1994 (Collectanea musicologica, 6).

Plus oultre pretens parvenir

Et venir ou mon eur tien'dra

Notenbeispiel 2 (Anfang): anonym, »Plus aultre« (nach Kodex Pernner, D-Rp C 120)

37

46

Mon coeur son propos maintiendra

Mon coeur son propos maintiendra

55

Mon coeur son propos maintiendra

64

Adviengne ce qu'en doits veuir

Adviengne ce qu'en doits veuir

Adviengne

Adviengne

Detailed description: This is a musical score for a song, presented in four systems. Each system contains four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The music is written in a historical style, likely 16th or 17th century. The lyrics are in French. The first system (measures 37-45) shows the beginning of the piece. The second system (measures 46-54) features the lyrics 'Mon coeur son propos maintiendra'. The third system (measures 55-63) continues the same lyrics. The fourth system (measures 64-72) features the lyrics 'Adviengne ce qu'en doits veuir'. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Notenbeispiel 2 (Fortsetzung)

73

ce qu'en doibt venir

ce qu'en doibt venir

82

97

Purke erglantz

Notenbeispiel 2 (Ende)

Abschnitts (bis T. 11/12, 16/17, 32) zwar zur Gewichtigkeit der Devisenaussage, stört aber die Chansonproportionen; die Gedrängtheit der Soggetti in T. 32–49 korrespondiert nur leidlich mit den acht Silben des zweiten Verses, und die letzte Zeile kann selbst am Ende nur um den Preis unterlegt werden, dass die burgundische Formel $\circ \cdot \bullet \bullet \bullet$ auseinandergerissen wird. Bereits Honey Meconi vermutete, als sie Birkendorfs Spekulation, es könne sich um ein Werk Pierre de la Rues handeln,³⁰ aus personalstilistischen

30 R. Birkendorf, ebda., Bd. 1, S. 74, 152, 162, 177, 232f., 244 und insbes. S. 233, Bd. 3, S. 89.

Gründen zurückwies, eine textlose Komposition dahinter.³¹ Die motettischen Dimensionen, die Binnenbicinien und die prominente, wenngleich eher locker praktizierte Sequenzkanonik deuten auf einen Komponisten, der sich an Sätzen Josquins schulte, obwohl manche kontrapunktische Härte auffällt. Nicht zufällig scheint die Gestaltung der zweiten Textzeile in gewissem Sinne analog zu der oben besprochenen Vertonung zu sein. Auch hier schraubt sich ein Motiv sequenzierend und imitativ nach oben. Desgleichen mag der andere Satz für die Wahl des untransponierten d-dorischen Modus vorbildhaft gewirkt haben.

Die Bedeutung der Fugger für die Wahlen von Habsburgischen Kaisern ist wohl bekannt, auch Karls Wahl 1519 ist engstens mit dieser Familie verknüpft. Dass sich ›seine‹ Chanson ausschließlich in Quellen findet, die (wie Wien 9814, Wien 18810 und München 328–331) in unmittelbarer Verbindung zu den Fuggern stehen, belegt die Loyalität – nun die Loyalität zum neuen Kaiser. Doch auch der Kodex Pernner stellt in seinem zweiten Teil eine Reaktion auf diese Atmosphäre dar. Dass er noch immer in einem Zusammenhang mit der maximilianischen Hofmusik steht, geht aus der kodikologischen Kombination mit dem ersten Teil hervor, der für die zwischen Innsbruck und Augsburg pendelnde Kapelle geschrieben worden war und den Stand von 1518 dokumentiert.

In wem der spiritus rector des zweiten Teils des Kodex zu suchen ist, kann nur in Form verschiedener Hypothesen angegangen werden. In Frage kommt Kardinal Matthäus Lang, dessen persönliche Musikliebe bekannt ist³² und der vor Karls Wahl als Leiter der fürstlich-habsburgischen Wahlkommission von Frühjahr bis Anfang Juni 1519 in Augsburg weilte, als er von seiner Nachfolge als Fürsterzbischof von Salzburg erfuhr. Die ungeohnt prächtige Hofhaltung mit eigener Kapelle, die er dort ein Vierteljahr später installieren sollte, veranlasste ihn gegebenenfalls, die Sammlung im Blick auf diese Zeit mit Material, das aktuell in Augsburg verfügbar war, in Auftrag zu geben.³³ In Frage kommt auch der weitere Umkreis der Familie Fugger, vertreten durch den Organisten der Fuggerkapelle St. Anna im Jahre 1520, Paul Hofhaimer. Als Adressat rückt seine Person deshalb in den Fokus,

31 Honey Meconi, *Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court*, Oxford 2003, S. 164–167.

32 Zu Langs musikalischer Neigung siehe Johann Sallaberger, *Kardinal Matthäus Lang von Willenburg (1468–1540). Staatsmann und Kirchenfürst im Zeitalter von Renaissance, Reformation und Bauernkriegen*, Salzburg 1997, S. 472. Vgl. auch dort S. 176 zu Langs Beziehung zu Raymund Fugger, in dessen Begleitung er bereits 1511 in Mantua war.

33 R. Birkendorf, *Der Codex Pernner* (wie Anm. 29), S. 183.

weil seine Kompositionen im Kodex auffälligerweise ausgespart sind.³⁴ Aber mit Hofhaimer kommen im Grunde auch die anderen Mitglieder der ehemaligen maximilianischen Kapelle, unter ihnen Ludwig Senfl, als Kandidaten in Frage. Sie hielten sich nach dem Tod des Kaisers und gerade in der kritischen Zeit, in der sich die Nachfolge entschied, größtenteils in Augsburg auf, nicht zuletzt in der Hoffnung, von Karl in dessen Kapelle übernommen zu werden.

Es ist gut denkbar, dass in dieser Situation, als im Frühsommer 1519 in Augsburg Karls Wahl vorangetrieben wurde, Flugblätter wie das in Abbildung 1 wiedergegebene kursierten und das eventuell von Alamire mitgebrachte französische »Plus outre« in pro-karolischen Kreisen erklang, vor Ort zur gleichsam offiziellen burgundischen Version eine deutsche Variante geschaffen wurde. Sie wäre dann ein bemerkenswertes Zeugnis positiver konkurrierender musikalischer Loyalitätspraxis. Politische Lieder in Vernakularsprachen erfüllen nämlich im Vergleich zum eher repräsentativen Habitus einer lateinischen Staatsmotette – auch wenn diese im inoffiziellen Rahmen erklingt – eine wichtige Funktion: Sie verknüpfen die diskursive Botschaft mit einer emotionalen Vertiefung in privater Sphäre, sie verankern im Lied subjektiv, was in der Motette objektiv zur Schau getragen wird.

›Wanderlieder‹

Aufschlussreich ist es ferner, die Repertoire-Konzepte des ersten (spät-maximilianischen) und des zweiten (nach-maximilianischen, quasi karolischen) Teils des Pernner-Kodex zu kontrastieren. Eine statistische Betrachtung mag zur Veranschaulichung genügen: Die ersten rund 170 Seiten enthalten acht Chansons, die ebenfalls rund 170 Seiten des zweiten Teils hingegen 25. Diese bilden nun aber ein auffällig ›museales‹ Korpus. Sofern der Kodex in der zweiten Jahreshälfte von 1521 angelegt wurde, war kein einziger der Komponisten noch am Leben, vielmehr waren sie unlängst, vor Jahren oder bereits um die Jahrhundertwende verstorben (Josquin Desprez 1521, La Rue 1518, Loyset Compère 1518, Heinrich Isaac 1517, Antoine Brumel nach 1515, Johannes Prioris um 1514, Johannes Ghiselin zwischen 1507 und 1511, Alexander Agricola 1506, Jacob Obrecht 1505, Matthaeus Pipelare nach 1500, Philippe Basiron 1491).³⁵ Innerhalb eines solchen

34 R. Birkendorf, Art. »Pernner-Codex«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausg., Sachteil, Bd. 7, Kassel und Stuttgart 1997, Sp. 1544f.: 1545.

35 Im Vergleich dazu waren die wenigen Namen von Chanson-Komponisten des ersten Teil 1518 noch nicht mit Toten zu identifizieren (La Rue, Josquin, Ninot le Petit, Leo X.).

›Friedhofs‹ verwundert es nicht, dass nicht nur überhaupt ältere Kompositionen vertreten sind, sondern in besonderem Maße solche einer vergangenen Musikvorstellung: zahlreiche Repräsentanten des Prinzips, das wir heute »Art-song reworking« nennen (›Fortuna desperata«, ›J'ay pris amours«, allein eine sechsfache Folge mit Vertretern der ›Fors seulement«-Familie), und in diesem Umfeld eben auch Trauben jener einst omnipräsenten flämischen Lieder, die durch ganz Europa wanderten: ›Ein vroulic wesen« und ›In mijnen sin«. Hier wird ganz offensichtlich einer vergangenen Musikart ein Denkmal gesetzt (obwohl das äußerliche Erscheinungsbild des Kodex kaum zum Monument taugt) oder es wird eine Musikpraxis nachgeholt, die – aus welchen Gründen, sei zurückgestellt – bislang unterbelichtet war.

Während der Pernner-Kodex auf eine bewusste Platzierung bestimmter Chansons und niederländischer Lieder schließen lässt, folgen die von Bernhart Rem in den 1520er Jahren angefertigten Liedsammlungen (D–Mu, 328–331 und A–Wn, 18810) einer anderen Intention, die von Programmatik weit entfernt ist. Vielmehr stellen sie eine Art Schwamm dar, in dem das weltliche Repertoire, das in Augsburg zu dieser Zeit nicht nur verfügbar, sondern auch verwendbar war,³⁶ aufgesaugt ist – ungefiltert, wertfrei und ohne institutionelle oder identifikatorische Funktion. Das Repertoire dieser zwei Sammlungen speist sich zwar aus pragmatischen Gründen größtenteils aus Beständen der maximilianischen Hofmusik, doch wäre es gefährlich, von diesen beiden Liedsammlungen aus umstandslos Rückschlüsse auf die weltliche Musikpraxis am maximilianischen Hof zu ziehen. Genauer: Die französischen und flämischen Elemente dürften in die nach-maximilianische Zeit und ihr politisches Klima fallen.

Dies soll am Fall einer Liedbearbeitung illustriert werden, die sich in mehreren Etappen vollzog und dabei alle drei Sprachen verkettet (siehe dazu die Übersicht in Tabelle 1 am Ende des Kapitels).

Die hier zu skizzierende Geschichte nimmt ihren dokumentierbaren Ausgangspunkt irgendwann vor 1500 in der Umgebung des französischen Hofes, wo das Singen einstimmiger Chansons quellenmäßig greifbar wird. Im monophonen Chansonier einer laut Besitzvermerk ›souverayne dame« findet sich auch die Ballade ›En douleur et tristesse« (siehe Notenbeispiel 3).³⁷ Die Kopfzeile formuliert den Dreiklang über *d* aus, mit verziertem

36 Zum unfertigen, eher Rohmaterial zum Musizieren enthaltenden Zustand der Quelle D–Mu, 328–331 siehe Honey Meconi, ›The Ghost of Perfection. Some Thoughts on the Munich Partbooks«, in: *The Sounds and Sights of Performance in Early Music. Essays in Honour of Timothy McGee*, hrsg. von Maureen Epp und Brian E. Power, Farnham 2009, S. 85–101.

Terzgang auf die cadence féminine des Wortes »tristesse«; der Terzton *f*’ ist zugleich Ziel des Stollens.



Notenbeispiel 3: Anfang der einstimmigen Melodie »En douleur et tristesse« (nach F-Pn, f. fr. 12744)

Auch Margarete von Österreich hatte Zugang zu diesem Lied, das ihr vielleicht noch aus ihrer Erziehungszeit am französischen Königshof bekannt war. In ihrem ersten Chansonnier jedenfalls, der noch vor der und wohl im Hinblick auf ihre Eheschließung mit Philibert von Savoyen 1501 angefertigt wurde, findet es sich, nun bereits in vierstimmiger Bearbeitung (im Folgenden Satz A genannt, siehe Notenbeispiel 4).³⁸ Die polyphone Behandlung transformiert auch die Melodie im Sinne einer spätburgundischen Chanson: rhythmisch aktiviert und den melodischen Bogen stärker wölbend, nicht zuletzt, um den imitativen Satz mit dem Finalston zu beginnen. Als Indiz nicht irrelevant, verändert sich die Textphonetik: von »en douleur *et* tristesse« zu »en *d*oleur *en* tristesse«.

Nach Margaretes Rückkunft ins zweisprachige Mecheln wurden zwei Neubearbeitungen der Melodie hergestellt: eine dreistimmige Version auf einen niederländischen Text »Ric god wie sal ic claghen«, der im ziemlich paritätisch französische und flämische Lieder mischenden Chansonnier des Hieronymus Lauweryn van Watervliet zu finden ist (im Folgenden Satz B, siehe Notenbeispiel 5),³⁹ und eine fünfstimmige, nach aktueller Manier zwei Stimmen kanonisch führende Fassung des französischen Textes – und zwar Margaretes »En *d*oleur *en* tristesse« – von Noel Bauldeweyn (im Folgenden Satz C, siehe Notenbeispiel 6).

37 F-Pn, f. fr. 12744, fol. 61; Wiedergabe in: M. Picker, *Chanson Albums* (wie Anm. 11), S. 505, und in: Isabel Kraft, *Einstimmigkeit um 1500. Der Chansonnier Paris, BnF ffr. 12744*, Stuttgart 2009 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 64), Begleit-CD, II.A 91.

38 B-Br, 11239, Nr. 21, fol. 29^v–31^r; Faksimile, hrsg. von Martin Picker, Peer 1988, Edition in: M. Picker, *Chanson Albums* (wie Anm. 11), S. 458–460, und in: *Theatrical Chansons of the Fifteenth and Early Sixteenth Century*, hrsg. von Howard Mayer Brown, Cambridge, Mass. 1963, Nr. 18, S. 51–54.

39 GB-Lbl, Add. 35087, Nr. 56, fol. 62^v–64^r; Faksimile, hrsg. von William McMurtry, Peer 1989. Das Manuskript enthält 14 lateinische Motetten (Josquins »Ce pauvre mendiant/ Pauper sum ego« wird nur mit dem lateinischen Text wiedergegeben), 38 französische Chansons, 25 flämische sowie zwei italienische Lieder.

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of four staves each. The first system covers the first line of lyrics, and the second system covers the second line. The lyrics are: "En doleur en tristesse se languiray je tous jours. Se je pers ma maistresse ma dame par amours. mamour luy ay donnee James ne loubliray En parle qui en veulle Touiours Je laymeray." The score includes vocal lines and piano accompaniment with various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Notenbeispiel 4: anonym, »En doleur en tristesse«, Anfang (nach B–Br, 11239) = Satz A

En doleur en tristesse
languiray Je toujours
se Je pers ma maistresse
Ma dame par amours.
(Residuum:)

mamour luy ay donnee
James ne loubliray
En parle qui en veulle
Touiours Je laymeray.
(Zwei weitere Strophen folgen.)

Mit Schmerz, voll Traurigkeit
werde ich immer schmachten,
dass ich meine Herrin verliere,
meine Dame aus Liebe.

Meine Liebe habe ich ihr gegeben,
nie werde ich sie vergessen,
rede darüber wer will,
immer werde ich sie lieben.

Notenbeispiel 5: anonym, »Ric god wie sal ic clagen«, Anfang (nach GB–Lbl, Add. 35087) = Satz B

In beiden Sätzen tauchen erstmals die fünf Melodieabschnitte (a–e) auf, die auch in späteren Bearbeitungen zu den konstitutiven Bausteinen gehören, und von denen nur die ersten beiden aus den französischen Vorgängerversionen abgeleitet sind (siehe Notenbeispiel 7).

Wie konkret die beiden Liedsätze B und C mit Margarete verbunden sind, ist nicht zu sagen, doch die biographischen Daten zurren die Bande eng. Lauweryn war Generalschatzmeister der Niederlande, sein Manuskript entstand zwischen 1505 und 1507, 1507 erwarb Maximilian Lauweryns Haus in Mecheln als Wohnsitz für die nun aus Savoyen als Witwe heimkehrende Margarete, Bauldeweyn war 1509 bis 1512 Kapellmeister an der Mechelner Kathedrale. Auch wenn die unmissverständlichste Quelle für Bauldeweyns Autorschaft der späte, unter seinem Namen erfolgende Abdruck in Tielman Susatos sechstem Chansonbuch ist, das 1545 in Antwerpen erschien,⁴⁰ dürfte seine Entstehung auf Mechelner Terrain nicht in Frage stehen, zumal Bauldeweyn selbst eine fünfstimmige *Missa* »*En douleur en tristesse*« schrieb.

Mit der dreistimmigen Bearbeitung gehen entscheidende Veränderungen einher: textlich der Sprachwandel zu einem flämischen Liebesgedicht (praktisch identischen Inhalts),

40 *Le sixiesme livre contenant trente & vne chansons nouvelles a cinq et a six parties*, Antwerpen: T. Susato 1545 (RISM 1545¹⁴), Faksimile Brüssel 1970 (Corpus of Early Music in facsimile, 1.7).

Ric god wie zal ic claghen
 dat heymelic lyden myn
 Myn boel heeft my begheven/verriagen
 sceyden is myn herte pyn
 zo vaer jc over die heyde
 myn hert is my doerwont

Großer Gott, wem soll ichs klagen,
 mein heimliches Leid,
 Meine Geliebte hat mich verlassen,
 die Trennung macht mir große Pein,
 So muss ich herumstreunen,
 Mein Herz ist mir verwundet.

musikalisch die satztechnische Transformation vom Diskant-Kantilenensatz in einen Tenor-Kernweisensatz, dessen Hauptmelodie von einer höheren und einer tieferen Stimme umrankt und zeilenweise vorimitiert wird. Dreistimmigkeit und Transposition nach g-Dorisch sind weniger relevant, wesentlich ist die melodische Umformulierung, bei der ganz besonders der anfängliche Verzicht auf den Terzfall für die (nun in der germanischen Sprachfamilie als klingende Kadenz zu bezeichnende) Beendigung der ersten Textzeile ins Ohr fällt.

Semibrevis, ohne Pause (A-Wn, 18810; D-Mu, 329; Schö-Ap; Newsidler)

(Schö-Ap.) Ach gott wem soll ichs kla - gen, das heym - lich lei - den mein/

(Susato.) En dou - leur et tris - tes se
 (Schö-Ap.) Ach gott wem soll ichs kla - gen
 Fuga in eodem (Susato)

(Schö-Ap.) Ach Got wem

(Schö-Ap.) Ach gott wem soll ichs kla - gen/ dz heym - lich lei - den. mein/ mein buß

(Schö-Ap.) Ach gott wem soll ichs kla - gen/ das heym - lich lei - den mein/ mein

Notenbeispiel 6: Noel Bauldeweyn, »En douleur en tristesse« / »Ach gott wem soll ichs klagen«, Anfang (nach A-Wn, Mus. Hs. 18746 und Susato 1545¹⁴) = Satz C

a b

c d e

Notenbeispiel 7: Melodiebausteine a–e in der Version von »Ric god wie sal ic clagen«

Es gehört zu den unerwarteten Durchbrechungen angestammter Richtungen des Kulturtransfers, dass Bauldeweys französische Chanson vom flämischen Liedtenor inspiriert ist und dessen thematische Gestalt mit der prägnanten Umformulierung der ersten Phrase, die nun mit einer Tonrepetition auf dem Quintton endet, übernimmt. Diese Überblendung von Gattungsprofilen machte die Melodie in ihren diversen textlichen wie musikalischen Inkarnationen anschlussfähig für eine Rezeption im deutsch-habsburgischen Umfeld.

In der Tat ist Bauldeweys Chanson als frühester Beleg in einem Manuskript greifbar, das über weite Strecken von Petrus Alamire im Jahr 1523 geschrieben wurde (A-Wn, Mus. Hs. 18746). Verstreute Einträge deuten darauf hin, dass es in Margaretes Umfeld, wahrscheinlich von einer ihrer Hofdamen, in Gebrauch genommen wurde.⁴¹ Später sollte es von Raymund Fugger erworben werden und so vorerst nach Augsburg gelangen. Der heute in Wien aufbewahrte Stimmbuchsatz überliefert die Chanson zwar anonym, aber mit der zweifelsfrei Mechelner Provenienz signalisierenden Textmarke »En doleur en tristesse«.⁴²

Dass der pragmatisch vorgehende Bernhart Rem diesen Satz C im zweiten Jahrfünft der 1520er Jahre in seine beiden handschriftlichen Sammlungen aufnahm,⁴³ erstaunt kaum, trug er doch vieles in Augsburg Verfügbare aus maximilianischer und nach-maximilianischer Zeit zusammen. Seine Angabe des Komponisten »Noel Balduin« in den Wiener Stimmbüchern entspricht den Tatsachen, allerdings versah er beide Eintragungen nur mit Textmarken, die bezeugen, dass der Tonsatz in Augsburg mit einem anderen Text assoziiert wurde: »Ach got wem soll ichs clagen«. Das aber ist die weitgehend wörtliche Übersetzung der flämischen Verse. Auch kann man davon ausgehen, dass Rem die Noten nicht aus dem Alamire-Manuskript abschrieb, das Raymund Fugger ihm zur Verfügung gestellt hätte, denn er folgt einem konsistent deutschen Überlieferungsstrang, der sich insbesondere durch den daktylischen Beginn (♩ ♪) und den punktierten Rhythmus in Takt 8 der Bassstimme zu erkennen gibt, während die frankoflämische Fassung in allen Stadien ebenso konsequent »auftaktig« beginnt und in der

41 Beispielsweise heißt es auf fol. 52 des Diskant-Stimmbuchs: »Clare van Diest heft hier ghewest«. Zur Person und den Beziehungen der Familie zum Mechelner Hof wie auch zu Details der Handschrift siehe die Angaben von Eric Jas in *The Treasury of Petrus Alamire. Music and Art in Flemish Court Manuscripts 1500–1535*, hrsg. von Herbert Kellman, Gent 1999, S. 161f.

42 Nr. 6, fol. 11^v–12^r (D), 11^v (A), 10^v–11^r (T 1), 11^v–12^r (T 2), 11^r–11^v (B). Das Manuskript weist grundsätzlich keine Autorzuschreibungen und keine Texte auf.

43 A-Wn, 18810 (wie Anm. 28), Nr. 4, und D-Mu, 328–331 (wie Anm. 28), Nr. 69.

achten Mensur die Brevis in gleichmäßige Minimen unterteilt. Eine leicht abweichende Version von Bauldeweyns Chanson war also bereits höchstwahrscheinlich in Augsburg in Umlauf, bevor Raymund Fugger das von Margaretes Hofdame benutzte Manuskript erwarb, ja, wahrscheinlich schon, bevor die Stimmbücher 1523 geschrieben wurden. Denn die Melodie lässt sich in Augsburg – allerdings in anderer polyphoner Einkleidung – schon früher nachweisen. Rem hätte sich beim Abschreiben des Bauldeweynschen Satzes dann angesichts des prägnanten Soggettos daran erinnert und das entsprechende deutsche Textincipit eigenmächtig hinzugesetzt oder die Chanson kursierte in Augsburg, wurde aber nicht mit französischem, sondern deutschem Text gesungen.

Als Belege für die angeregte produktive Auseinandersetzung mit der französischen bzw. flämischen Vorlage in Süddeutschland haben sich drei weitere, jeweils vierstimmige Lieder erhalten, die mit dem Text »Ach Gott wem soll ichs klagen« in Verbindung gebracht wurden und in denen die wandernde Melodie aufscheint. Zwei davon sind erstmals in Lieddrucken von etwa 1535 aus der Frankfurter Offizin Christian Egenolffs greifbar. Die in der Übersicht Satz F genannte ausladende Vertonung mit dekolorierten, aber mehrfach wiederholten und durch weitere Elemente tropierten Melodiebausteinen im Tenor reklamiert eine spätere Handschrift für Matthias Greiter.⁴⁴

Keine zeitgenössische Autorzuschreibung erfuhr die Komposition, die Egenolff in seinen 1535 erschienenen *Reutterliedlin*⁴⁵ wiedergab (siehe Abbildung 2 zu Satz E). Auch die Kernweise dieses Satzes rekuriert auf die flämischen und französischen Melodiekomponenten, aber im Gegensatz zu Greiters Resultat komprimiert sie den Ablauf, und sie weist den Terzfall als Abschluss der ersten Phrase auf, was die Nähe zur ursprünglichen Chanson Bauldeweyns verrät.

44 Ausgabe: Mathias Greiter, *Sämtliche weltliche Lieder zu vier und fünf Stimmen*, hrsg. von Hans-Christian Müller, Wolfenbüttel 1962 (Das Chorwerk, 87), Nr. 7, S. 9–11. Melodiebausteine: a, b, x, b; a, b, x, b; c, c, d, e, e.

45 *Gassenhaverlin und Reutterliedlin. Zu Franckenfurt am Meyn, bei Christian Egenolf 1535. Faksimile-Neuausgabe des ältesten Frankfurter deutschen Liederbuch-Druckes*, hrsg. von Hans Joachim Moser, Augsburg 1927.



Abbildung 2: anonym, »Ach Gott wem sol ichs klagen«, Tenor aus Christian Egenolffs *Reutterliedlin* (Frankfurt a.M. 1535), Nr. 18 = Satz E, in: Gassenhawerlin (wie Anm. 45)

Ein letztes Anzeichen für die Kenntnis der französisch-flämischen Melodie in Augsburg bzw. an Maximilians Hof vermittelt ein kleiner Liedsatz, der in einer Handschrift überliefert ist, die etwa 1518 im Kontext mit dem Augsburger Reichstag in der unmittelbaren Umgebung Ludwig Senffs zusammengestellt wurde: D-Mbs, Mus. ms. 3155. Das Manuskript blieb im Hauptteil ein Torso, wurde aber von Senffs Sänger- und Schreiberkollegen Lucas Wagenrieder – möglicherweise im Zusammenhang mit der Übersiedlung der beiden Musiker von Augsburg an den Münchner Hof im Jahre 1523 – fortgesetzt. Exakt an der Schnittstelle der Handschriftenteile befindet sich das Lied, von dem der Hauptschreiber, eine bisher unidentifizierte Hand, nur die Noten und ein Monogramm »SG« eingetragen hat.⁴⁶ Als Wagenrieder mit seiner Fortsetzung der Sammlung begann, trug er zu diesem letzten bereits vorhandenen Lied einen Text nach:

Ach gott wem soll ich klagen, das heimlich Leydenn mein. Mein bul ist mir verja[get] ach got wo mag er sein, [...]

Zweifellos veranlasste ihn dazu der auffällig gleiche – wenn auch auf einer anderen Tonstufe stehende – Beginn der Melodie im Tenor (siehe Notenbeispiel 8). Schon bald scheint er gemerkt zu haben, dass über die Initialzeile hinaus weder eine Ähnlichkeit besteht noch eine komplette Textzuordnung möglich wäre und hat die Eintragung nach vier Zeilen abgebrochen. (Vielleicht ist ihm sein Irrtum zu Beginn des Abgesangs aufgefallen, da dieser wie ein weiteres musikalisches Zitat, nämlich von »Ich stund an einem Morgen«, wirkt.) Doch das Versehen wäre ihm nicht unterlaufen, wenn das Lied nicht zirkuliert hätte, und zwar mit seinem deutschen Text »Ach Gott, wem soll ich

46 Nr. 79, fol. 85^v (Discantus, Altus, Bassus) und fol. 86^r (Tenor, Text). Die Buchstaben des Monogramms sind ineinander verschlungen, das S steht seitenverkehrt.

klagen«, der übrigens in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in zahlreichen mehr oder weniger voneinander abweichenden Varianten in Umlauf war.⁴⁷

The image displays a musical score for the song 'Ach gott wem sol ich clagen'. It is arranged in four systems, each containing four staves. The top staff is the vocal line, and the three lower staves represent the instrumental accompaniment. The score is written in a historical notation style, featuring a treble clef and a common time signature (C). The music consists of a series of notes and rests, with some measures containing accidentals (sharps and naturals). The score is divided into three systems, with measure numbers 9, 16, and 23 indicated at the beginning of each system. The notation includes various note values (minims, crotchets, quavers) and rests, with some notes beamed together. The overall structure is that of a single melodic line with a multi-part accompaniment.

Notenbeispiel 8: anonym, »Ach gott wem sol ich clagen« (nach D-Mbs, Mus. ms. 3155) = Satz D

Liefert Wagenrieders Missverständnis im Zusammenhang mit Satz D einen Anhaltspunkt für die Kenntnis des flämisch-französischen Liedes in Augsburg, der von Bernhart Rems beiden Notaten der Bauldeweynschen Chanson mit deutscher Textmarke verstärkt wird, bleibt zuletzt die Fehlschreibung einzubeziehen, die in der Offizin von Peter Schöffler und Mathias

47 Eine mit drei achtzeiligen Strophen sehr umfangreiche Lesart liefert die mutmaßlich aus der Bibliothek Pfalzgraf Ottheinrichs stammende Texthandschrift D-HEu, Cod. pal. germ. 343, fol. 20^v-21^r (?Heidelberg, nach 1547).

Apiarius dazu führte, in den Druck *Fünff vnd sechzig teütscher Lieder* (Straßburg, um 1533 bis 1536) Bauldeweyns Komposition aufzunehmen, sie in allen fünf Stimmbüchern mit dem deutschen Text zu unterlegen, sie nun aber mit der Autorangabe »W. Grefinger« zu versehen.⁴⁸

Dass ausgerechnet Grefinger sinnvollerweise mit einem an Maximilians Hof (und weiterhin in Augsburg) bekannten Satz »Ach Gott wem soll ich klagen« assoziiert wurde, ist plausibel. Denn der universitär gebildete Grefinger gehörte als Organist an St. Stefan in Wien zum (nicht institutionell, aber kulturell) engsten Kreis der Musiker in Maximilians Umfeld. Bereits 1512 war er als Liedkomponist in Augsburg vertreten, wie der Druck Arnts von Aich belegt,⁴⁹ vor allem aber sendet Hofhaimer ihm und Senfl nach seiner Rückkehr aus Wien im Jahr 1515 aus Augsburg Wappen, dazu Grefinger noch ganz besondere, geheime Dinge in einer versiegelten Schachtel.⁵⁰ Dass Grefinger zum maximilianischen Liedrepertoire beigetragen hat, kann als gesichert gelten, dass *er* es war, der die Mechelner Vorlagen in eine sprachlich und satztechnisch deutsche Version brachte, muss zumindest als Option gelten. Man könnte den bei Egenolff wiedergegebenen Satz E darunter vermuten, denn der Frankfurter Drucker ist bekannt dafür, ihm verfügbare ältere Quellen über weite Strecken schlichtweg reproduziert zu haben.

Wenn es sich so abspielte, fand es irgendwann zwischen etwa 1512 und 1518 statt. Das aber war die Zeit, als Maximilians Programm einer reichs-deutschen Nationskultur ihre expansivste Phase durchlief. In diesem kulturellen Klima war es folgerichtig, im ganz wörtlichen Sinn »frankoflämische« Vorgaben deutsch zu akkulturieren, sei es lediglich durch Übersetzung bzw. Kontrafaktur oder sei es darüber hinaus durch eine neue musikalische Bearbeitung der Melodie im Stil eines vierstimmigen deutschen Tenorliedes. Nach dem Tod des Kaisers 1519 entfiel der ideologische Druck, konnten

48 RISM [1536]⁸; Faksimile Stuttgart 2005, Nr. 54.

49 Das Lied »Ich stell leicht ab« in diesem Liederbuch (RISM [1519]⁵), einem 1514/15 hergestellten Kölner Nachdruck eines verschollenen Augsburger Drucks vermutlich Johann Froschauers von ca. 1510–1512, ist wie alle Nummern anonym. Die Attribution ist über die Autornennung »Wolffg. Grefinger« beim entsprechenden Satz in Georg Forsters erstem Liederbuch (*Ein außzug guter alter vnd newer Teütscher liedlein einer rechten teütschen art*, Nürnberg 1539, RISM 1539²⁷, Nr. 18) möglich.

50 Siehe Hofhaimers Brief an Vadian (wie Anm. 6): »Unnd schik euch hyemit in aynem ror verpetschafft ... Dabei ligen zway wappen; das ayn mit dem lateinischen titel wellet dem Ludwico Sennfel geben, das ander mit dem teutschen titel wellet dem Wolfgango organisten geben« (S. 143), [Postscriptum:] »Item in der scatel werd ir auch fynden, das verpetschafft ist; gehört dem Wolfgang, organisten zu Sand Steffan; das wellet ausz ewren aygen handden im selbs antwurten« (S. 144).

sich auch wieder verdeckt flämische und unverdeckt französische Hervorbringungen unter deutsche Liedrepertoire mischen.

Maximilians Haltung zur deutschen Musik im Allgemeinen, zum deutschen Lied im Besonderen, zur Rolle, die es an seinem Hof spielte, ist nur bruchstückhaft dokumentierbar. Kontextfaktoren lassen aber erkennen, dass seine Hofhaltung, die wie alle Wanderhöfe einen hohen Identifikationsbedarf nach innen hatte, stark auf das alltäglich und somit auch musikalisch erklingende Medium der deutschen Sprache baute. Deutlichstes Zeichen dafür ist das schiere Quantum an mehrstimmigen deutschen Liedern, das für die Zeit ab den 1490er Jahren nachweisbar ist und zu großen Teilen quellenmethodisch in seiner Nähe lokalisiert werden kann. Ein solcher ganz signifikanter Produktionszuwachs ist kaum dem Zufall oder den allgemeinen Zeitläuften zuzuschreiben. Vielmehr indiziert es eine gezielte Begünstigung, die den Eindruck einer kulturpolitischen Maßnahme vermittelt. Dass dabei französisches und flämisches Liedgut stark zurückgedrängt wurde, erscheint konsequent. Die wenigen Chansons, die sich in den anderen, in Verbindung mit Maximilians Kapelle stehenden Manuskripten finden, also im ersten Teil des Pernner-Kodex und im Augsburger Manuskript 142a,⁵¹ sind an zwei Händen abzuzählen. Die Augsburger Handschrift verbannt sie sogar in zwei separate Faszikel. Zweifellos kamen die Materialien aus Mecheln, und dass in beiden Fällen Josquins »Plus nulz regretz« darunter ist, dessen von Jean Lemaire de Belges geschaffener Text den 1508 zwischen Margarete und England geschlossenen Vertrag von Calais und damit ein politisches Ereignis feiert, das zur Festigung der habsburgischen Dynastie beitrug, machte die Chanson für Maximilian sicher schmackhaft.

51 D-As, 2°142a, vermutlich aus der maximilianischen Kapelle, ca. 1513/14.

Tabelle 1: Übersicht der Melodien und Liedsätze »En douleur« – »Ric god wie sal« – »Ach Gott wem soll ich klagen«

Sigel	Textumfang	Textierung	Stimmen	Quelle	zur Quelle	Autorangabe	Länge (Brevis-Mensuren)	Nachweis	Ausgaben (Auswahl)
Vorlage	En douleur et tristesse	3 Strophen zu 8 Versen mit 6/7 Silben	1	F-Pn, f. fr. 12744, fol. 61	frz. Hof, ~1500 (Besitzerin: »souverayne dame«)	-	ll:6 12 (= 24)	• Bonda RGWZ 12 • Kraft 91	• Brown 1963, 54 (3 Textstr.) • Picker 1965, 505 (Musik, 1 Textstr.) • Kraft, CD-ROM, II.A 91 (Musik, 1 Textstr.)
A	En douleur et tristesse	1 Strophe	4	B-Br, 11239, fol. 29'-31'	Savoyen, vor 1501 (Besitzerin: Margarete von Österreich)	-	55	• Bonda RGWZ 41 • Kraft 91.a	• Brown 1963, Nr. 18, 51-53 • Picker 1965, Nr. 21, 458-460
B	[R]ic god wie sal ic elaghen (r ddb)	1 Strophe	3	GB-Lbl, Add. 35087, fol. 62'-64'	Mecheln, 1505-07 (Besitzer: Hieronymus Lauwerijn van Watervliet)	-	48	• Bonda RGWZ 31 • Kraft 91.h	

C	En douleur en tristesse (\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow)	Textmarken	5	A-Wn, 18746, Nr. 6	Brüssel/Mecheln: Alamire, 1523 (Besitzer: Raymund Fugger)	-	44	• Bonda RGWZ 51 • Kraft 91,d	• Monumenta Musicae Belgicae, 9 (1963), Anhang • Brown 1963, Nr. 19, 55-58	
	En douleur et tristesse (\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow)	1 Strophe (in T 1)	5 (4 notiert)	<i>Le sixieme livre contenant trent et une chansons</i> , Antwerpen: T. Susato, fol. 6	1545 RISM 1545 ¹⁴	Noel Baulduuyn				
	Ach got wem soll ichs klagen (\downarrow \downarrow \downarrow)	Textmarken		Augsburg: Bernhart Rem						
	Ach Got wem sol ichs klagen (\downarrow \downarrow \downarrow)	1 Strophe	5	<i>Fünff vnd sechzig teütscher Lieder</i> , Straßburg: P. Schöffler & M. Aparius Nr. 54	~ 1524 (Besitzer: Raymund Fugger)	Noel Balduin				• DTO, 72 (1930), 25f. • Moser 1967, Nr. 54, 163-168
			5	A-Wn, 18810, Nr. 4						
			5 (4 notiert)	D-Mu, 328-331, Nr. 69	vor 1527 (Besitzer: Hieronymus Welsler)	-				
			5		~ 1533-36 RISM [1536] ⁸	W. Grefinger				

Signel	Textanfäng	Textierung	Stimmen	Quelle	zur Quelle	Autorangabe	Länge (Brevismensuren)	Nachweis	Ausgaben (Auswahl)
D	Ach gott wem soll ich klagen (H oo)	4 Zeilen	4	D-Mbs, Mus. ms. 3155, Nr. 79, fol. 85 ^v -86 ^r	Augsburg/kaiserl. Hof, ~ 1518	»S G«	ll:10 12 (= 32)	• Bonda deest • Kraft deest	
E	Ach Gott wem soll ichs klagen (, o o o, B: o o o)	1 Strophe	4	<i>Reutenliedlin</i> , Frankfurt: Egenolff, Nr. 18 <i>Gassenbauer und Reutenliedlin</i> , Frankfurt: Egenolff, Nr. 67	1535 RISM 1535 ¹¹ nach 1544 RISM [c. 1535] ¹³	-	30	• Bonda deest • Kraft 91.g	
F	Ach Gott wem soll ichs klagen (o o o)	1 Strophe	4	[56 Lieder], Frankfurt: Egenolff (T deest), Nr. 17 D-Rp, A.R. 940/41, Nr. 252	?1535 RISM [c. 1535] ¹⁵ ~1555-60	-	50	• Bonda RGWZ 42 • Kraft deest	Chorwerk 87, Nr. 7, 9- 11

Abkürzungen:

- Bonda: Jan Willem Bonda, *De meerstemmige Nederlandse liederen van de vijftiende en zestiende eeuw*, Hilversum 1996, Kap. 4: »Liedfamilies«
 Brown 1963: *Theatrical Chansons of the Fifteenth and Early Sixteenth Century*, hrsg. von Howard Mayer Brown, Cambridge, Mass. 1963
 DTO: Denkmäler der Tonkunst in Österreich
 Kraft: Isabel Kraft, *Einsamigkeit um 1500. Der Chansonier Paris. BnF.f.fr. 12744*, Wiesbaden 2009, 2. Tl.: »Katalog verwandter Überlieferungen«
 Moser 1967: *65 deutsche Lieder für vier- bis fünfstimmigen gemischten Chor a cappella nach dem Liederbuch von Peter Schöffer und Mathias Apiarius (Biener Straßbüchlein spätestens 1536)*, hrsg. von Hans Joachim Moser, Wiesbaden 1967
 Picker 1965: Martin Picker, *The Chanson Albums of Marguerite of Austria. MSS 228 and 11239 of the Bibliothèque Royale de Belgique, Brussels. A critical edition and commentary*, Berkeley 1965

Augsburger Liederdruck: »Germania sonora«?

Noch spärlicher als in den kapellnahen Manuskripten ist die Ausbeute an nicht-deutschen Liedern in zwei der drei bekannten Augsburger Drucken. Das vermutlich zwischen 1510 und 1512 entstandene, heute verschollene Liederbuch, das Arnt von Aich 1514/15 in Köln nachdrucken sollte (RISM [1519]⁵), weist einen mit Textmarke versehenen Chansonsatz auf (Pipelares ubiquitäres »Fors seulement«) sowie eine deutsche Neutextierung des flämischen »Een vroulic wesen«, das hier zu einem »fröhlichen« Wesen mutiert ist. Dieses ebenfalls weit verbreitete, fast international zu nennende Lied findet dann auch Eingang in Erhart Öglins zweiten Liederdruck von ca. 1513 (RISM [1513]³). Ist diese starke Zurückhaltung bereits bemerkenswert, gilt es die komplette Abstinenz von französischen und flämischen Liedern in derjenigen Quelle zu konstatieren und zu kommentieren, die man mit einiger Glaubhaftigkeit in einen konzeptionellen Zusammenhang mit Maximilians Buchunternehmungen stellen kann: den Musikaliendruck, den Erhart Öglin 1512 in Augsburg publizierte (RISM 1512¹). Ihn im Grad seiner Offizialität in die Nähe der bekannten literarischen und visuellen *gedechtnus*-Projekte zu rücken,⁵² erlauben bereits zwei äußerliche Faktoren. Erstens hat mit Öglin Maximilians – neben Johann Schönsperger einziger – offizieller Hofbuchdrucker die Ausgabe veranstaltet. Zweitens weisen die vier Stimmbücher im Unterschied zu allen anderen Liederbuchdrucken des frühen 16. Jahrhunderts Titelvignetten auf.

Dieser erhöhte illustrative Aufwand erfüllt jedoch nicht nur eine dekorative Funktion; vielmehr bergen die vier Holzschnitte ein chiffriertes ikonographisches Programm, das von Hans Burgkmair gestaltet und mit seiner Initiale »HB« signiert wurde (siehe Abbildung 3), mithin von einem Bildkünstler, der neben Albrecht Dürer und Jörg Breu maßgeblich in die großen maximilianischen Projekte eingebunden war. Spätestens seit Burgkmair 1506/07 nach Celtis' Programm den allegorischen Reichsadler sowie dessen so genanntes *Sterbebild* in Holz geschnitten hatte, war auch er Teil eines verzweigten Netzwerks in Celtis' Fußspuren rühriger humanistischer Freunde, zu dem ebenso

52 Zu neuerdings von der Forschung neben Bild- und Schriftdokumenten auch berücksichtigten architektonischen Zeugnissen, die Maximilians historisch-nationales Kulturmodell repräsentieren, siehe Matthias Müller, »Historienmalerei und Schlossbaukunst als visuelle Medien fürstlicher Erinnerungskultur um 1500«, in: *Mittelalterliche Fürstenhöfe und ihre Erinnerungskulturen*, hrsg. von Carola Fey, Steffen Krieb und Werner Rösener, Göttingen 2007 (Formen der Erinnerung, 27), S. 221–248, insbes. S. 223f.

Konrad Peutinger, Maximilians unentbehrlicher ›Presseattaché‹ und Gründer der *Sodalitas litteraria Augustana*, gehörte. Zum weiteren Kreis rechnete auch Erhart Öglin.⁵³



Abbildung 3: Hans Burgkmairs Titelblatt-Holzschnitte zu den Stimmbüchern in Erhart Öglins erstem Liederbuch (Augsburg 1512), in: Oeglin, Liederbuch (wie Anm. 57)

Burgkmairs Bildgeschichte ist zweigeteilt. Dem Liebes-Topos wird der Kunst-Topos zur Seite gestellt, was einer Konstellation entspricht, die seit Celtis' *Amores* zu den programmatischen Kunstkonzepten des maximilianischen Humanismus zählt, der seinerseits eng mit dem Nationsdiskurs verknüpft ist⁵⁴ und neben den *Amores* auch Celtis' (unvollendet gebliebene)

53 Hans-Peter Künast, »Getruckt zu Augspurg«. *Buchdruck und Buchhandel in Augsburg zwischen 1468 und 1555*, Tübingen 1997 (Studia Augustana, 8), S. 99 und 237.

54 Vgl. die Kapitelüberschrift »Die Widmungsvorrede der *Amores*. Kontexte der Dichtung zwischen Landeskunde und erotischem Weltentwurf«, in: Jörg Robert, *Konrad Celtis und das Projekt der deutschen Dichtung. Studien zur humanistischen Konstitution von Poetik, Philosophie, Nation und Ich*, Tübingen 2003 (Frühe Neuzeit, 76), S. 154.

Germania illustrata hervorbrachte. Zu lesen ist das Bildprogramm in der Reihenfolge der traditionellen musikalischen Stimmbuch-Hierarchie, wie sie auch Öglin im Kolophon vorgibt: »Aus sonderer ku[n]stlicher art/ vnd mit höchstem fleiss seind diß gesangk büecher/ mit Tenor Discant Bass vn[d] Alt Corgiert worden«. Der Gerüstsatz aus Tenor und Diskant steht für die Liebe, verkörpert durch einesteils Venus bzw. Aphrodite, die auf Burgkmairs Darstellung als ›Schaumgeborene‹ und Fruchtbarkeitsallegorese dem Meer entsteigt, und andernteils durch ihren Sohn Amor bzw. Cupido, der in der nächsten Station seine infizierenden Liebespfeile verschießt, während er auf der Weltkugel balanciert, die er damit beherrscht.

Apoll mit seinen Attributen Jagdpfeile, Lorbeerkranz und Leier (bzw. ersatzweise Harfe), die auf die von Amor angezettelte Daphne-Geschichte und die Sublimation der Liebe durch Poesie verweisen, thront auf dem Parnass, der hier auf einen Laubenthron als pastorales Pendant zum herrschaftlichen Thronessel mit Baldachin reduziert ist, und fungiert in der Rolle des Apollon Musagetes als Lehrer der Künste, als Quelle der dichterischen und musischen Inspiration. Die Allegorie hatte spätestens Toposqualität, seit Celtis Maximilian in den Rang eines zweiten Apoll erhoben und ihn zum Musenvater mit nationalem Auftrag ausgerufen hatte: »Musarum pater hic Maximilianus agit / Qui dudum almanas concoepit ferre sub oras / Pegasides nymphas Pieridumque choros.«⁵⁵ (»Hier wirkt Maximilian, der Vater der Musen, der seit einer Weile vorhat, die Pegasusnympfen und die Musenchöre in die deutschen Gegenden zu bringen.«)

Die Funktion des Empfangens und Vermittelns von Denken und Wissen in seiner göttlichsten, künstlerischen Form, die in der Mythologie sowohl den Musen als auch dem antiken Sänger übertragen war, setzt sich im letzten Bild fort, in welchem Apoll das Saiteninstrument weitergibt: sei es an den Musensohn Orpheus, an Homer oder eben an den großen, die Begründung eines Weltreichs besingenden Vergil. In der *Aeneis* stellt sich auch – den Kreis schließend – Venus in den Dienst des Aeneas, der eine historisch-politische Bestimmung innerhalb der Schaffung des augusteischen Weltfriedens hat. In diesem Kontext ist auch der geflügelte Merkur als zentrale allegorische Figur zu verstehen, dem nicht nur musikalische Qualitäten zu eigen sind, weil er den Menschen einst Lyra und Syrinx gebracht hat, auch regelmäßig als Apolls Begleiter auftritt, sondern als Hermes orator in der Emblematis der Renaissance als Symbol der Redegewandtheit und Weisheit gilt, weshalb Burgkmair ihn schon in einem früheren Holzschnitt den Insignien von

55 K. Celtis, *Amores* (wie Anm. 5), S. 154.

Celtis' Wiener *Collegium poetorum* beigesellt hatte. Andererseits steht auch Amor im Ruf, der Vater der Eloquenz zu sein. Und nicht zuletzt gilt der Caduceus, der Merkurstab, seit der Antike als Friedenssymbol, als Zeichen von Concordia und Pax, der sich mit der Lyra als Zeichen der Harmonia verbindet. Liebe, Poesie, Musik, Eintracht, Beredsamkeit und weltpolitischer Friede vereinen sich zu einer ikonographischen Gesamtidée.

Dass dieses Buch auf flämische oder französische ›Kontaminationen‹ verzichtet (nicht aber auf lateinische Bestandteile), verwundert wenig. Mit 42 hochkarätigen Sätzen ist es ein Manifest deutscher Liedkultur, wie sie nicht nur den musikalischen Umgangston am Hof Maximilians wiedergibt, sondern diese Praxis auch auf vergleichbarer Ranghöhe mit anderen Buchprojekten der Welt vor Augen führen konnte. Ob damit das Teil-Projekt »Musika puech« erledigt war, ist schwer zu sagen; es ist zumindest auffällig, dass es im Gedenkbuch von 1513 keinen Plan für ein solches mehr gibt.

Der Ruhm der deutschen Kultur sollte sich auch verbreiten – so wie im Altus-Titelbild Apoll die Leier an den antiken Sänger weitergibt. Vergil kommt in Öglins Musikbuch tatsächlich zu Wort: in der Vertonung der Passage, die den Rumor beschreibt »Fama, malum qua non aliud velocius ullum«⁵⁶ aus der *Aeneis* (IV, 174–177). Dieses als Tonsatz anonyme Carmen latinum, das vorletzte Stück der Drucksammlung, weist insofern eine Eigentümlichkeit auf, als der Bassus die Silbenquantitäten des Versmetrums exakt in Tondauern realisiert.⁵⁷ Das Werk ist dadurch im Kontext der humanistischen Sprachvertonung lokalisierbar, die in Maximilians bzw. in Celtis' Umfeld seit den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts speziell in Form von Odenkompositionen blühte⁵⁸ und zu denen unter anderem Grefinger mit seinen

56 In der Paraphrase Helmuth Osthoff's (»Vergils Aeneis in der Musik von Josquin des Prez bis Orlando di Lasso«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 11, 1954, S. 85–102: 94): »Es ist der Anfang jenes großartig geschauten Bildes der Gottheit Fama, die ›schneller als [sonst] jedes (andere) Übel«, ›anfangs klein und scheu«, dann riesengroß emporwachsend und das Haupt in den Wolken verbergend den Liebesbund Didos mit Aeneas den lybischen Städten zuraunt.«

57 Erhart Oeglin's *Liederbuch zu vier Stimmen. Augsburg 1512. Neue Partitur-Ausgabe*, hrsg. von Robert Eitner und Julius Joseph Maier, Berlin 1880 (Publikationen Älterer Praktischer und Theoretischer Musikwerke, 9), S. 81–83.

58 Bereits Isaac orientierte sich in seiner Motette »Quis dabit pacem«, die nach der Vermutung von Reinhard Strohm (*The Rise of European Music 1380–1500*, Cambridge 1993, S. 638) vielleicht schon für Herzog Sigismund von Tirol komponiert wurde, an einer silbengemäßen Deklamation. Gründlich wurde die Odenkomposition von Petrus Tritonius auf Anregung seines Lehrers Celtis in Ingolstadt betrieben. Der Notendruck in Öglins Offizin (*Melopoiaie*, Augsburg 1507, RISM 1507¹) stellt dafür nur die erste greifbare Dokumentation dar. Zum Umfeld vgl. Lore Benz, »Celtis, Horaz und die Musik«, in: *Horaz und Celtis*, hrsg. von Ulrike Auhagen, Eckard Lefèvre und Eckart Schäfer, Tübingen 2000, S. 13–24.

1515 gedruckt vorliegenden vierstimmigen Prudentius-Oden Wesentliches beigetragen hat.⁵⁹ Dass sich die motettenartige Vergil-Vertonung deutscher Provenienz auch in Margaretes zweitem Chansonier findet,⁶⁰ demonstriert die grundsätzlich umkehrbare Transferrichtung. Und dass unterdessen wohl auch angenommen werden kann, dass Josquin, als er dieselbe Textpassage vertonte – auffälligerweise mit dem gleichen Soggetto, aber ohne Silbenquantitäten zu berücksichtigen und als Basis einer imitativen Elaboration – die aus deutschen Landen stammende Vorlage aufgriff (und nicht umgekehrt),⁶¹ scheint die kurzzeitige Wirksamkeit der kulturpolitischen Anstrengungen Maximilians zu bestätigen. Das musste freilich im Medium der lateinischen Sprache geschehen, doch der Vorgang ist flankiert von Maßnahmen, die in besonderer Weise der nationalsprachlichen Musikkultur Entfaltung gewährleistete – nicht aus Gründen einer individuellen Sprachabneigung oder -inkompetenz, sondern aus Überzeugung, wenn nicht Sendungsbewusstsein. Dazu gehört auch die substantielle Transformation von französischen oder flämischen Liedvorlagen in deutsche Liedsätze. Nach Maximilians Tod werden wieder Originale rezipiert (und gegebenenfalls kontrafiziert): Die Anspannung eines in kulturpolitischer Programmatik geführten Diskurses war gewichen.

59 *Aurelii Prudentii Cathemerinon: hoc est: Diurnarum rerum opus varium, et cum linguae elegantia, tum sententiarum gravitate, frequenti lectione dignissimum. Cuius singulis Odis singulas harmonias quatuor vocum, nusquam antea impressas, Hieronymus Vietor Calcographus, singulari diligentia emendatus, in studiosorum communem utilitatem adiecit: componente aliquando eas, Domino Wölfgango Graefinger Pannone, Sacerdote Musices peritissimo. Cum Rudolphi Agricolae Rheti, ad Reuerendum Dominum Sebastianum Sperantium, Decretorum Doctorem et Praepositum Brixiensem, Caesareaeque Maiestatis atque Reuerendissimi Domini Cardinalis Gurcensis a Secretis, Praefatione*, Wien: Hieronymus Vietor 1515. Der Widmungsempfänger Dr. Sebastian Sprenz, Celtis' Nachfolger als Poetikdozent an der Universität Ingolstadt, war zur Zeit des Wiener Fürstenkongresses 1515 ein enger Mitarbeiter von Matthäus Lang.

60 B–Br, 228, Nr. 29, fol. 24^v–25^r; Faksimile, hrsg. von Martin Picker, Peer 1986, Reprint 1997, Edition in: M. Picker, *Chanson Albums* (wie Anm. 11), S. 296–299.

61 Josquin des Prez, *Collected Works (New Josquin Edition)*, Bd. 28: David Fallows, *Secular Works for Four Voices: Critical Commentary*, Utrecht 2005, S. 207. Nicht nur die von Picker bereits konstatierte Metrik ist für Fallows ein Argument für die deutsche Herkunft des anonymen Satzes, sondern auch die charakteristische Verlegung des Cantus firmus in die Bassstimme.

Kompositorische Reflexionen

Andrea Pietro Ammendola

Zwischen musikalischer Tradition und persönlicher Widmung: Polyphone Herrschermessen für Angehörige des Hauses Habsburg

Die Verbindung von Musik und Politik war und ist ein beständig auftretendes Phänomen. So sind politische Einflüsse auf Musik bereits seit dem Mittelalter dokumentiert¹ und ziehen sich gleich einem roten Faden durch die gesamte abendländische Musikgeschichte. Wie vielfältig die »Dimensionen [dieser] undefinierten Beziehung«² sind, belegen zahlreiche Untersuchungen zum 20. Jahrhundert, das durch besondere politische Instabilität und eine damit einhergehende Instrumentalisierung von Musik geprägt gewesen ist.³ Für die davor liegenden Jahrhunderte sind solche Phänomene zum Teil untersucht bzw. angerissen worden, in vielen Bereichen und Gattungen zeigen sich jedoch noch zu schließende Forschungslücken.⁴ Im Hinblick auf das 15. und 16. Jahrhundert spielen diesbezüglich sogenannte Staatsmotetten eine tragende Rolle.⁵ Die Gattung Motette eignete sich aufgrund ihres ungebundenen Textcharakters vorzüglich als Vehikel, um politische Ereignisse zu kommentieren, politische Botschaften zu transportieren oder um einzelnen Personen bzw. Personengruppen zu huldigen. Bezogen auf die Entstehungsmotivation von Staatsmotetten reicht das denkbare Spektrum von Auftrags-

- 1 Mit Blick auf die Verquickung von Musik und Politik in mittelalterlicher Musik vgl. etwa Leo Schrade, »Political Compositions in French Music of the 12th and 13th Centuries«, in: *Annales musicologiques* 1 (1953), S. 9–63; sowie Ernst Hartwig Kantorowitz, *Laudes Regiae. A Study in Liturgical Acclamations and Mediaeval Ruler Worship*, Berkeley 1946.
- 2 So der Untertitel des einschlägigen Sammelbandes *Musik und Politik. Dimensionen einer undefinierten Beziehung*, hrsg. von Bernhard Frevel, Regensburg 1997.
- 3 Besonders rege sind Publikationen zur Instrumentalisierung von Musik im dritten Reich erschienen. Vgl. etwa *Über Musik und Politik. Neun Beiträge*, hrsg. von Rudolph Stephan, Mainz 1971 (Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, 10); Hans Eisler, *Musik und Politik. Schriften 1924–1948*, hrsg. von Günter Mayer, München 1973; Fred K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt a. M. 1982; Stephan Eisler, *Musik und Politik. Musik zwischen Zensur und politischem Mißbrauch*, München 1990; Michael H. Kater, *Die mißbrauchte Muse: Musiker im dritten Reich*, München 1998.
- 4 Als aktuelles Beispiel sei das Teilprojekt *Politisch-nationale Stoffe und geistlich-religiöse Form – Das Oratorium vom 18. bis zum 20. Jahrhundert* unter der Leitung von Dominik Höink genannt, das im Exzellenzcluster *Religion und Politik in den Kulturen der Vormoderne und der Moderne* an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster angesiedelt ist.
- 5 Vgl. das Standardwerk von Albert Dunning, *Die Staatsmotette 1480–1555*, Utrecht 1970.

kompositionen für bestimmte festliche Gelegenheiten, zum privaten Gebrauch der Herrscher bis hin zu Initiativkompositionen der Musiker mit einem Huldigungs- und Patronage-Hintergrund, um eine bereits vorhandene Position bei Hofe zu festigen oder eine erhoffte Anstellung zu erlangen.

Ähnlich verhält es sich mit Messvertonungen, die weltlichen Herrschern dediziert sind.⁶ Doch während Staatsmotetten tendenziell durch politische oder persönliche Ereignisse motiviert sind, funktionieren Herrschermessen eher als unspezifische Widmungswerke für weltliche Herrscher. Dabei manifestiert sich die Huldigung textlich und bisweilen sogar musikalisch. Josquin Desprez' *Missa Hercules Dux Ferrariae* ist der Prototyp einer solchen Herrschermesse.⁷ Sie basiert auf einem künstlich generierten Cantus firmus aus dem Herrschernamen und -titel (seit Gioseffo Zarlino spricht man von einem »soggetto cavato dalle vocali«⁸). Zwar wurden schon seit der Mitte des 15. Jahrhunderts weltliche Cantus firmi zur zyklischen Vereinheitlichung von Messvertonungen eingesetzt, das Generieren aber eines neuen, selbst erfundenen Cantus firmus stellt das innovative Moment des Josquin'schen Prototyps dar. Die Popularität der Hercules-Messe und die hohe Reputation eines Josquin Desprez veranlassten die nachfolgenden Komponistengenerationen zur Adaption und Weiterentwicklung des Modells. Einige Komponisten transferieren schlichtweg das soggetto cavato-Prinzip, zum Teil mit frappierender Ähnlichkeit. Andere verzichten darauf, gleichwohl übernehmen sie die Idee der Herrscherakklamation und betten sie in modernere Formen der Messvertonung ein. Die kompositorische Herausforderung liegt dabei stets in der Verquickung von liturgischem Messen- und weltli-

6 Dem weiten Feld dieser Herrschermessen widmet sich meine in Kürze abgeschlossene Dissertationsschrift. Im Hinblick auf Papstmessen vgl. Rafael Köhler, »Pervia Coelos. Formen päpstlicher Huldigung in der polyphonen Meßvertonung des 16. Jahrhunderts«, in: *Collectanea II. Studien zur Geschichte der päpstlichen Kapelle*. Tagungsbericht Heidelberg 1989, hrsg. von Bernhard Janz, Città del Vaticano 1994 (Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea, Acta, Monumenta, 4), S. 351–404, sowie Daniel Glowotz, »Repräsentation und Papsthuldigung in der römischen a cappella-Messe des 16. und frühen 17. Jahrhunderts«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 92 (2008), S. 25–36.

7 Äußerst detailreich ist die Analyse von Carl Dahlhaus, *Studien zu den Messen Josquins des Pres*, Göttingen 1952, Bd. 2, S. 205–222. Knappere Zusammenfassungen finden sich bei Helmuth Osthoff, *Josquin Desprez*, Tutzing 1962, Bd. 1, S. 177–181; Gustave Reese, *Music in the Renaissance*, Rev. Ausg. London 1959, S. 236f.; Edgar H. Sparks, *Cantus firmus in Mass and Motet, 1420–1520*, New York 1975, S. 331–336; Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara 1400–1505. The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*, Cambridge 1984, S. 241–249; Bonnie J. Blackburn, »Masses on Popular Songs and on Syllables«, in: *The Josquin Companion*, hrsg. von Richard Sherr, Oxford 2000, S. 82–87; den aktuellsten Beitrag liefert David Fallows, *Josquin*, Brepols 2009, S. 256–262.

8 Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche*, Venedig 1558, Buch 3, Kapitel 66, S. 267.

chem Huldigungstext. In Parodiemessen auf weltliche oder geistliche Vorlagen werden zusätzliche Cantus firmus-Stimmen eingegliedert, die auf teils freien, teils liturgischen Melodien weltliche Huldigungstexte deklamieren. Es offenbart sich eine vielschichtige, auf mehreren semantischen und technischen Ebenen gleichzeitig stattfindende Verbindung von liturgischen und weltlichen Elementen.

II.

Neben kompositorischen Traditionslinien sind bei der Untersuchung von Herrschermessen zudem lokale Schwerpunkte auszumachen. So existieren etwa ein knappes Dutzend solcher Messen für Angehörige des Hauses Habsburg.

Komponist	Messentitel	Datierung	Widmungsträger
Pierre de la Rue	<i>Missa O gloriosa Margareta</i> («Domina«)	[1508–1514]	Margarete von Österreich
Nicolas Champion	<i>Missa Ducis Saxoniae</i> («Sing i niet wol«)	[1510–1525]	Friedrich der Weise
Lupus Hellinck	<i>Missa Carolus Imperator Romanorum quintus</i>	[1519–1530]	Karl V.
Nicolas Gombert	<i>Missa A la incoronation</i> («Sour tous regretz«)	[1530–1542]	Karl V.
Annibale Padovano	<i>Missa Ove chi posi</i>	[1562]	Maximilian II.
Simone Gatto	<i>Missa Hodie Christus natus est</i>	[1571–1579]	Karl II. und Maria von Bayern
Lambert de Sayve	<i>Missa Laudate Dominum</i>	[1577–1582]	Herrscher Österreichs
Carl Luython	<i>Missa Basim: Caesar vive!</i>	[1609]	Rudolf II.
Angelo Ragazzi	<i>Missa Carolus Sextus</i>	1736	Karl VI.
Angelo Ragazzi	<i>Missa Secunda Carolus Sextus</i>	1737	Karl VI.
Angelo Ragazzi	<i>Missa Tertia Carolus Sextus</i>	1739	Karl VI.

Übersicht über Herrschermessen für Angehörige des Hauses Habsburg

Nach einem knappen überblickshaften Kommentar sollen zwei Messen genauer in den Blick genommen und vor allem hinsichtlich ihrer kontextuellen Problemfelder beleuchtet werden.

Drei Messen aus dem frühen 16. Jahrhundert weisen keinen innermusikalischen Herrscherbezug auf: Pierre de la Rues *Missa O gloriosa Margaretha* für Margarete von Österreich⁹ trug ursprünglich den Titel *Missa O gloriosa Domina* und erfuhr erst nachträglich diese Titelumwidmung.¹⁰ Zwei Alamire-Handschriften aus München und 's-Hertogenbosch überliefern Nicolas Champions *Missa Ducis Saxoniae*.¹¹ In der Münchner-Quelle trägt sie den Titel *Missa Sing ich niet wol, es ist mir leyt*, es handelt sich entsprechend um eine Cantus-firmus-Messe, basierend auf einem deutschen weltlichen Lied. In der niederländischen Quelle ist dieselbe Messe anonym und unter dem auf Friedrich den Weisen hindeutenden Titel überliefert. Weshalb die Messe in den bekannten Jenaer Chorbüchern für Friedrich den Weisen nicht erscheint, dafür in anderen Alamire-Codices aus München und 's-Hertogenbosch, bleibt rätselhaft. Aus der Biographie Champions gehen die Verbindungen zu Habsburg deutlich hervor: Ab 1501 diente er zeitlebens dem burgundisch-habsburgischen Hof unter Philipp dem Schönen, Johanna von Kastilien, Erzherzog bzw. Kaiser Karl V., und er empfing außerdem zahlreiche Benefizien. Anders als la Rues Messe wurde Nicolas Gomberts *Missa Sur tous regretz* im Erstdruck von 1542 bei Girolamo Scotto zunächst als *Missa A la Incoronation* publiziert, bevor der Gardane-Druck von 1547 sie auch im Titel als Parodiemesse auf die Chanson *Sour tous regretz* von Jean Richafort ausweist.¹²

9 Vgl. Näheres zu Margarete von Österreich und ihrer Musikpflege in: *The Chanson Albums of Marguerite of Austria*, hrsg. von Martin Picker, Berkeley 1965, hier: S. 9–31.

10 Vgl. hierzu Jozef Robyns, *Pierre de la Rue (circa 1460–1518). Een Bio-Bibliographische Studie*, Brüssel 1954, S. 89–91 und S. 161; Pierre de la Rue, »Missa o gloriosa Margaretha«, in: *Pierre de La Rue. Opera Omnia*, hrsg. von Nigel St. John Davison, John Evan Kreider und T. Herman Keahey, Neuhausen-Stuttgart 1996 (Corpus Mensurabilis Musicae, 97.5), hier vor allem das Vorwort zu Nr. 21 von T. Herman Keahey, S. XV–XVIII; Honey Mecconi, *Pierre de la Rue and musical life at the Habsburg-Burgundian court*, Oxford 2003, sowie den Beitrag Christiane Wiesenfeldts in diesem Band.

11 Vgl. *Nicolas Champion. Collected Works*, hrsg. von Nors S. Josephson, Neuhausen-Stuttgart 1973 (Corpus Mensurabilis Musicae, 60), S. IX–X. Vgl. außerdem Georg van Doorslaer, »Nicolas et Jaques Champion, dits Liégeois, chantres au début du XVIe siècle«, in: *Mechlinia* 8 (1930), S. 4–13. Zum Werk Champions vgl. Nors J. Josephson, »Some Remarks on the Music of Nicolas Champion«, in: *Musica Disciplina* 29 (1975), S. 149–163.

12 Vgl. *Nicolas Gombert. Opera Omnia*, hrsg. von Joseph Schmidt-Görg, Rom 1954 (Corpus Mensurabilis Musicae, 6); Joseph Schmidt-Görg, *Nicolas Gombert. Kapellmeister Kaiser Karls V. Leben und Werk*, Bonn 1938, S. 81–82 und S. 180–183, sowie Alan Lewis, »Un certo che di Grandezza: Nicolas Gombert's First Book of Four-Part Motets«, Diss. University of California, Berkeley 1994.

Gombert, seit 1529 Kapellmeister am Hofe Karls V., war bei dessen Krönung in Bologna 1530 anwesend. Chronistenberichten zufolge sind während der zahlreichen Feierlichkeiten polyphone Messen gesungen worden, spezifische Auskünfte über Werktitel und Komponisten dieser Messen enthalten diese Berichte aber nicht. Auch wenn Gomberts Verhältnis zu Karl V. vor allem gegen Ende der 1530er-Jahre problematisch gewesen ist,¹³ suggeriert doch der Titel des Erstdruckes, dass seine *Missa Sur tous regretz* in einem nicht weiter eruierbaren Zusammenhang mit Karls Kaiserkrönung gestanden haben dürfte. Wie in la Rues fehlt auch in Gomberts und Champions Messe eine tiefer liegende innermusikalische Relation zum Widmungsträger; ihre textlich-musikalische Faktur ist abgesehen von den Messentiteln frei von musikalischen Widmungselementen.

Am Grazer Hof des Erzherzogs Karl II. entstanden in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts drei Herrschermessen der Komponisten Annibale Padovano, Lambert de Sayve und Simone Gatto, dessen *Missa Hodie Christus natus est* im zweiten Teil dieses Beitrages näher behandelt wird. Die formale Ähnlichkeit dieser drei Messen lässt auf eine gegenseitige Beeinflussung schließen, zumal das Komponistentrio bisweilen gleichzeitig am Hofe Karls II. wirkte.¹⁴ Das verbindende Element der Messen sind zusätzlich eingeflochtene Spruchbänder im Agnus Dei. Dieser Befund ist insofern neuartig, als die den Huldigungstext deklamierende Stimme nicht als durchgehender Cantus-firmus der gesamten Messe auftritt, sondern sich erst am Ende offenbart.¹⁵ Das Spruchband in Padovanos *Missa Ove chi posi* verweist eindeutig

13 Vgl. Alan Lewis, »Nicolas Gombert's First Book of Four-Voice Motets: Anthology or Apologia?«, in: *The Empire Resounds. Music in the Days of Charles V.*, hrsg. von Francis Maes, Leuven 1999, S. 48–62.

14 Vgl. zu Leben und Werk der drei Komponisten: *Niederländische und italienische Musiker der Grazer Hofkapelle Karls II. 1564–1590*, hrsg. von Hellmut Federhofer, Wien 1954 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 90), insbesondere S. VII–XXVII; Ders., *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564–1619)*, Mainz 1967, S. 80–88, S. 103–110 und S. 131f.

15 Von diesem Messentyp sind weitere Beispiele zu nennen wie etwa die im Chorbuch L. 451 α.N.1.1 der Biblioteca Estense in Modena überlieferten Messen Adrian Willaerts (*Missa Mittit ad Virginem*) und Francesco della Viola (*Missa Veni Sancte Spiritus*), in denen der Huldigungstext für Herzog Alfonso II. d'Este im Sanctus bzw. Agnus Dei erscheint. Vgl. zu Willaerts Messe: Hermann Beck, »Adrian Willaerts Motette *Mittit ad Virginem* und seine gleichnamige Parodiemesse«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 18 (1961), S. 195–204, sowie David Kidger, *The Masses of Adrian Willaert: A Critical Study of Sources, Style and Context*, Diss. Harvard University 1998, S. 126–128. Ferner ist Gaspar de Albertis – auf dem gleichnamigen Madrigal Philippe Verdelots basierende – *Missa Italia mia* anzuführen, die im Agnus Dei den Huldigungstext für einen Bergameser Patrizier namens Giovanni Hieronimo Albano offenbart.

auf Maximilian II. als Widmungsträger: »Vivat Maximilianus Romanorum et Bohemiae rex perpetuo foelix vivat«. Im Agnus Dei von de Sayves *Missa Laudate Dominum* erscheint folgender Huldigungstext: »Austriacos Reges occasus cantet et ortus«. Anlass war hier offenbar eine bisher nicht eruierbare Feierlichkeit im Hause Habsburg. Einzigartig ist de Sayves Messe insofern, als sie einer ganzen Herrschergruppe statt einem einzelnen Herrscher gewidmet ist.

Die einzige Herrschermesse für einen Habsburger aus dem 17. Jahrhundert stammt von Carl Luython, der von 1566 bis zu seiner Pensionierung 1611 in der kaiserlichen Hofkapelle erst am Hofe Maximilians II. und ab 1576 am Prager Hof Rudolfs II. als Chorknabe, Organist und Kapellmeister wirkte. Seine *Missa Basim: Caesar, vive* eröffnet einen opulent-repräsentativen Messendruck aus dem Jahre 1609, der ausdrücklich Kaiser Rudolf II. gewidmet ist. In der Vorrede des Druckes betont Luython, dass viele der Messen in der Gegenwart des Kaisers gesungen worden sind, so dass der Messendruck wohl in erster Linie für den privaten Gebrauch des Kaisers bestimmt gewesen sein dürfte.¹⁶ Schließlich ist eine Messentriologie für Karl VI. aus den Jahren 1736–1739 des Wiener Hofkomponisten Angelo Ragazzi zu nennen.¹⁷ Dabei handelt es sich um drei Messen auf der Grundlage desselben *soggetto cavato*: »Carolus Sextus Romanorum Imperator, et Hispaniarum Rex«. Während die ersten beiden Messen als A capella-Messen konzipiert sind, ist die dritte Messe größer dimensioniert und – mit Instrumenten und Doppelchor – dem zeitgemäßen Stil der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts angepasst.

III.

Eine möglichst präzise Kenntnis der Messendatierungen und der Kontexte ist unablässig, um ein deutlicheres Bild der Werke und ihrer Entstehungsmotivation zu erhalten. Hinsichtlich Datierung, Anlass oder gar Aufführung

16 Vgl. Carmelo Peter Comberiati, *Late Renaissance Music at the Habsburg Court. Polyphonic Settings of the Mass Ordinary at the Court of Rudolf II (1576–1612)*, New York 1987, insbesondere S. 62–77; Ders., »Carl Luython at the court of Emperor Rudolf II: Biography and his polyphonic settings of the mass«, in: *Music from the middle ages through the twentieth century. Essays in honor of Gwynn McPeck*, hrsg. von Carmelo Peter Comberiati und Matthew C. Steel, New York 1988, S. 130–146.

17 Vgl. hierzu Elisabeth Theresia Hilscher, »Kontrapunkt für den Kaiser. Angelo Ragazzis Messen für Karl VI«, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 49 (2002) (Festschrift für Leopold M. Kantner zum 70. Geburtstag), S. 173–183.

gen von Herrschermessen, besonders der frühen Messen des 16. Jahrhunderts, sind jedoch mitunter große Lücken zu beklagen.

Lupus Hellincks *Missa Carolus Imperator Romanorum quintus* kann in dieser Hinsicht als paradigmatisches Beispiel gelten.¹⁸ Mit Bonnie J. Blackburns Dissertation *The Lupus Problem* aus dem Jahre 1970¹⁹ war die in der Renaissance nicht selten auftretende Zwei- oder Mehrfachmeisterproblematik in den Fokus der Forschung gerückt. Insbesondere ihrem 1973 entstandenen Aufsatz »Johannes Lupi and Lupus Hellinck: A double Portrait« ist es zu verdanken, dass sowohl durch biographische Erkenntnisse als auch durch Quellen- und Stilforschung die Werke Hellincks von denen Johannes Lupis unterscheidbar geworden sind.²⁰

Lupus Hellinck	Johannes Lupi
* ca. 1494 in Axel † 1541 in Brügge • 1506 Chorknabe an St. Donatian in Brügge • 1511 wegen Stimmbruchs freigestellt • 1513 Kirchendiener an St. Donatian • Dezember 1515 bis Oktober 1519: lückenhafte Überlieferung, Italien-Aufenthalt • Ab 1519 wieder als Chorsänger in St. Donatian • Ab 1521 Kapellmeister an St. Notre-Dame in Brügge • Ab 1523 bis Lebensende Kapellmeister an St. Donatian	* ca. 1506 in Cambrai † 1539 in Cambrai • Ca. 1514 Chorknabe an St. Notre-Dame in Cambrai • 1522 Student in Leuven • 1526 Rückkehr nach Cambrai als parvus vicarius • 1528 magister puerorum/choralium an Notre-Dame • Ab 1530 bis Lebensende magnus vicarius
Zahlreiche Messen und Motetten	Zahlreiche Chansons und Motetten
Wenige Chansons	Wenige Messen

Die Biogramme Hellincks und Lupis im Vergleich

Der kompositorische Schwerpunkt des vor allem in Brügge als Chorknabe, Kirchendiener, Sänger und schließlich als Kapellmeister wirkenden Hel-

18 Die Messe wurde im Abschlusskonzert der diesem Band vorausgehenden troja-Tagung 2009 in der Petrikerche Münster am 5.6.2009 vom Ensemble *La Renaissance vocale* unter der Leitung von Michael Schmutte aufgeführt.

19 Bonnie J. Blackburn, *The Lupus Problem*, Diss. University of Chicago 1970.

20 Bonnie J. Blackburn, »Johannes Lupi and Lupus Hellinck: A double Portrait«, in: *The Musical Quarterly* 59 (1973), S. 547–583.

linck lag auf sakraler Musik. Johannes Lupi aus Cambrai trat vor allem als Chanson- und Motettenkomponist in Erscheinung. Außerdem wird in den Quellen in der Regel zwischen Werken von »Lupus« bzw. »Lupus Hellinck« und »Lupi« bzw. Johannes Lupi« differenziert. Als problematisch stellte sich hingegen eine unter »Lupus« (unter anderem im berühmten Medici-Codex) überlieferte, um 1518 zu datierende Werkgruppe aus Nord- und Mittelitalien, heraus.²¹ Diese vor allem motettischen Werke unterscheiden sich stilistisch und qualitativ von den Werken Hellincks und Lupis. Daher vermuteten Edward Lowinsky 1950²² und Blackburn die Existenz eines dritten, italienischen Lupus³, der in der ersten Dekade des 16. Jahrhunderts in Italien gewirkt haben müsse. Richard Sherr veröffentlichte 1989 hingegen Belege, die Hellinck eindeutig als Mitglied der päpstlichen Kapelle ausweisen.²³ Dies deckte sich wiederum mit einem bereits 1979 publizierten Aktenfund Lewis Lockwoods, der einen »Lupo francese cantore« am Hofe der Este in Ferrara von Juni 1518 bis April 1519 nachwies.²⁴ Durch diese Aktenfunde konnte eine biographische Lücke bei Hellinck von 1515 bis 1519 geschlossen werden. Es ist demnach wahrscheinlich, dass sich hinter dem dritten, italienischen Lupus kein anderer verbirgt, als der junge Lupus Hellinck.

Während hinsichtlich Biographie und Werkzuweisung in den letzten Jahrzehnten einige Aufklärungsarbeit geleistet werden konnte, verhält es sich im Hinblick auf Entstehung und Datierung von Werken Hellincks anders. Seine *Missa Carolus Imperator Romanorum quintus* finden wir nicht in den besagten norditalienischen Quellen überliefert, sondern in zwei süddeutschen Chorbüchern aus München und Stuttgart.

21 Vgl. I–Rv 35–40, I–Bc Q 19.

22 Vgl. Edward E. Lowinsky, »A Newly Discovered Sixteenth-Century Motet Manuscript in the Biblioteca Vallicelliana in Rome«, in: *Journal of the American Musicological Society* 3 (1950), S. 173–232.

23 In einem Dokument der päpstlichen Kurie vom 1. April 1518 ist ein Bittgesuch eines »Lupus Hellinck« erhalten, in welchem dieser als ständiges Mitglied des päpstlichen Haushaltes einen Antrag auf Priesterweihe stellte und darum bat, Rom verlassen zu dürfen. Ein weiteres Dokument der Kurie vom 12. April desselben Jahres bestätigt Hellincks Antrag sowie die Erlaubnis zur Abreise. Vgl. *Selections from Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, MS Q 19* (»Rusconi Codex«), hrsg. von Richard Sherr, New York 1989 (Sixteenth-Century Motet, 6), S. XI–XII.

24 Vgl. Lewis Lockwood, »Jean Mouton and Jean Michel: New Evidence on French Music and Musicians in Italy, 1505–1520«, in: *Journal of the American Musicological Society* 32 (1979), S. 191–246, hier: S. 198f., sowie Ders., »Bruhier, Lupus, and Music Copying at Ferrara: New Documents«, in: *Essays on Music and Culture in Honor of Herbert Kellman*, hrsg. von Barbara Hagg, Paris (Centre d’Etudes Supérieures de la Renaissance. Collection »Épitome musical«), S. 150–160, hier: S. 155f.



Lupus Hellinck, *Missa Carolus Imperator Romanorum quintus*, Kyrie I
 © Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. 69, fol. 50^v–51^r

Das Münchner Chorbuch Mus. Ms. 69, ein heterogenes Gebilde dreier unabhängiger Faszikel von unterschiedlichen Schreibern,²⁵ kam im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts im Zuge der Reorganisation des Hofkapellenrepertoires durch Ludwig Senfl, vermutlich zusammen mit dem berühmten Codex Mus. Ms. C über Heidelberg an den Münchner Hof. Grund für diese Annahme ist neben dem Exlibris von 1630 eine in Ms. 69 enthaltene Messe von Gregor Peschin, der in Diensten des Pfalzgrafen Ottheinrichs während dessen Neuburger Regentschaft stand.²⁶ Und in der Tat ist Hellincks Carolus-Messe im sogenannten Heidelberger Kapellinventar Ottheinrichs, das um 1544 entstand, aufgelistet, so dass die in der Münchner Quelle überlieferte Messe mit dieser Nennung im Kapellinventar in einem direkten Zu-

25 Als Autor der Messe ist in der Münchner Quelle fälschlicherweise das Hybrid »Johannes Lupus« angegeben. Vgl. die ausführliche Quellenbeschreibung in: *Bayerische Staatsbibliothek. Katalog der Musikhandschriften. Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung*, beschrieben von Martin Bente, Marie Louise Göllner, Helmut Hell und Bettina Wackernagel., München 1989 (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen, 5/1), S. 206f.

26 Vgl. hierzu Bente, *Katalog der Musikhandschriften* (wie Anm. 25), S. 12f.

sammenhang stehen dürfte.²⁷ Die engen Verbindungen mit dem Stuttgarter Hof, die sich spätestens durch Ludwig Daser (ca. 1526–1589) in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts manifestierten, erklären die Existenz einer Konkordanz in einem Stuttgarter Chorbuch, das um 1550 zu datieren ist.²⁸ Die Carolus-Messe ist hier neben anderen Messen, die Hellinck ausdrücklich als Autor nennen, anonym überliefert und aus der Feder eines unbekanntenen Schreibers auf anderem Notenpapier notiert. Ein Quellenvergleich lässt darauf schließen, dass die Stuttgarter Konkordanz entweder auf die Münchner Quelle zurückgeht oder aber beide auf eine gemeinsame. Eine weitere Konkordanz ist in einem heute verschollenen Chorbuch aus dem Bestand des spanischen Königshofes im späten 16. Jahrhundert überliefert, das laut RISM²⁹ vermutlich aus dem Nachlass Marias von Ungarn, der Schwester Karls V., stammt. Diese recht periphere und späte Quellenüberlieferung erschwert die Datierung der Carolus-Messe. Auch wenn Blackburn wegen des *soggetto cavato* »Carolus Imperator Romanorum quintus« davon ausging, dass die Messe nicht vor Karls Kaiserkrönung durch Papst Clemens VII. in Bologna im Jahre 1530 komponiert worden sein konnte,³⁰ ist eine frühere Datierung nicht auszuschließen. Papst Clemens VII. bestätigte 1530 Karl als Kaiser des Römischen Reiches; zum römischen König gewählt und gekrönt wurde er aber schon 1519/1520 in Frankfurt bzw. Aachen und so bezeichnete er sich wie schon sein Großvater Kaiser Maximilian I. von diesem Zeitpunkt an als »erwählter Kaiser«. Karl verstand sich, insbesondere durch die Theorie einer von Gott bestimmten *Monarchia universalis* seines Großkanzlers Mercurino Gattinaras (1465–1530) beeinflusst, als legitimer Nachfolger des römischen Kaisertums.³¹ Daher bestand sein Selbstverständnis als »Impe-

27 Vgl. Jutta Lambrecht, *Das »Heidelberger Kapellinventar« von 1544 (Codex Pal. Germ. 318). Edition und Kommentar*, 2 Bde., Heidelberg 1987, hier: Bd. 1, S. 225 und S. 244.

28 Vgl. zur Quellenbeschreibung: *Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. I. Reihe, I. Band, Codices Musici*, beschrieben von Clytus Gottwald, Wiesbaden 1964, S. 67.

29 Verzeichnet in: RISM (Reihe B/XV). *Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika, ca. 1490–1630*, Kapitel »Verschollene Quellen am Spanischen Königshof 1558–1603, aus der Sammlung Felipe III«, München 2005, S. 292, sowie die beständigen Einträge in: Edmond Vander Straaten, *La Musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle*, Brüssel 1888, Bd. 8, S. 356 und S. 373.

30 Vgl. Blackburn, *Lupus Problem* (wie Anm. 19), S. 104 und S. 123–125.

31 Gattinara bekleidete das Amt des Großkanzlers seit 1518 und prägte das Selbstverständnis Karls als »Imperator Romanorum« in höchstem Maße. Vgl. Weiterführendes bei Hans-Joachim König, *Monarchia Mundi und Res Publica Christiana. Die Bedeutung des mittelalterlichen Imperium Romanum für die politische Ideenwelt Kaiser Karls V. und seiner Zeit, dargestellt an ausgewählten Beispielen*, Phil. Diss. Hamburg 1969, hier: S. 58–98, S. 152–189. Vgl. außerdem Franz Bosbach, *Monarchia universalis. Ein Leitbegriff der frühen Neuzeit*, Göttin-

rator Romanorum« spätestens nach seiner Krönung im Kaiserdom zu Aachen 1520 und nicht erst durch die Bestätigung der Kaiserwürde durch den Papst 1530, wenngleich sie für Karl machtpolitisch von enormer Bedeutung gewesen ist.³² Mit Blick auf die Hellinck-Messe ist daher ein aus den Worten »Carolus Imperator Romanorum quintus« gebildetes *soggetto cavato* in einer Messvertonung grundsätzlich schon um 1519/1520 denkbar.

Karl V. kann als Musterbeispiel eines um Repräsentation und Inszenierung bedachten Herrschers gelten. Dafür sprechen zahlreiche mit seinem Konterfei erhaltene Porträts, Münzprägungen, Halsbänder, Tapisserien, Holzschnitte sowie andere Artefakte.³³ Eine besondere Rolle spielte dabei die Bildsymbolik bei Einzügen und Festen des Kaisers, vor allem nach ruhmreichen Siegen.³⁴ Karl V. war am Brüsseler Hof seiner kunstliebenden Tante Margarete von Österreich aufgewachsen³⁵ und setzte die schon durch seinen Vater Philipp dem Schönen geführte Tradition fort, musikalische Prachthandschriften anzufertigen – einerseits um die diplomatischen und dynastischen Beziehungen zu anderen Höfen aufrecht zu erhalten, andererseits um den künstlerischen Rang des eigenen Hofes zu demonstrieren. Dementsprechend ließ er zahlreiche Codices etwa für den englischen oder den Münchner Hof um Herzog Wilhelm IV. erstellen.³⁶ Ferner schätzte Karl ihm persönlich gewidmete Kompositionen. Bei seinem Aufenthalt in Brüssel im September 1520 soll er vom greisen Josquin Desprez »aucunes chansons nouvelles« als Geschenk erhalten und diesen dafür mit einer Geldsumme belohnt haben.³⁷ Teil dieser Sammlung war vermutlich auch die Chanson »Mille regretz«, die als spanische Vihuela-Transkription im Jahre 1538 als »La cancion del emperador« publiziert wurde.³⁸ Dass sich das Stück nicht

gen 1988 (Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 32), hier besonders Kap. 3: »Die Universalmonarchie Karls V.«, S. 35–63.

32 Vgl. den Reichstagsabschied in Worms aus dem Jahre 1521, der mit den Worten beginnt: »Wir Carol, der fünfft, von GOTTes Gnaden, erwählter Römischer Käyser, [...]«, in: *Das Deutsche Reichs-Archiv*, hrsg. von Johann Christian Lünig, Bd. 2, Leipzig 1713, S. 382–389.

33 Vgl. hierzu ausführlich Peter Burke, »Präsentation und Re-Präsentation. Die Inszenierung Karls V.«, in: *Karl V. 1500–1558 und seine Zeit*, hrsg. von Hugo Soly, Köln 2000, S. 393–476.

34 Vgl. zusammenfassend Roy Strong, »Das Reich der Bildsymbolik. Karl V. und die kaiserlichen Reisen«, in: Ders., *Feste der Renaissance 1450–1650. Kunst als Instrument der Macht*, Freiburg 1991, Kapitel 2, S. 136–173.

35 Vgl. weiterführend: Picker, *The Chanson Albums of Marguerite of Austria* (wie Anm. 9).

36 Vgl. hierzu Honey Meconi, »Foundation for an Empire. The Musical Inheritance of Charles V«, in: Maes, *The Empire Resounds* (wie Anm. 13), S. 19–34.

37 Vgl. die aktuellste Darstellung dieses Zusammenhanges in: Fallows, *Josquin* (wie Anm. 7), S. 338–342.

38 Diese Vihuela-Bearbeitung erschien in: Luis de Narvaez, *Los seys libros del Delphin de música de cifras para tañer Vihuela*, Valladolid 1538.

nur bei Karl großer Beliebtheit erfreute, belegen zahlreiche Bearbeitungen etwa als sechsstimmiges Vokalwerk Gomberts oder als Parodiemesse von Cristóbal de Morales mit dem Titel *Missa Mille regretz*. Darüber hinaus sind zahlreiche, eindeutig Karl V. dedizierte Staatsmotetten von Komponisten erhalten, die der kaiserlichen Hofkapelle nahestanden. Zu nennen wären etwa Gomberts Motetten »Qui colis Ausoniam« und »Felix Austriae Domus«, Thomas Crecquillons »Carole, magnus erat«, Clemens non Papas ähnlich lautende Motette »Carole, magnus eras«, und Nicolas Payens »Carole, cur defles«.³⁹

Karl V. besaß mit seiner *capilla flamenca* ein renommiertes Ensemble sehr guter und angesehener Musiker, deren Werke in zahlreichen Prachthandschriften sowie in italienischen, französischen und deutschen Drucken Verbreitung fanden. Das hohe künstlerische Niveau sollten regelmäßige Sängere-Rekrutierungen sicherstellen. Karl sandte häufig Talentsucher aus, um neue begabte Sänger an die Kapelle zu binden. Die Vorzüge einer Anstellung am Hofe Karls waren enorm: Die Chorknaben durften nach dem Stimmbruch drei Jahre auf Kosten des Hofes ein Studium absolvieren. Danach wurden sie, sofern die Stimme es zuließ, als Kapellsänger bevorzugt. Als langjähriges Mitglied der Kapelle erlangte man später nicht nur eine ausgezeichnete Reputation als Musiker, sondern hatte auch Aussicht auf kirchliche Benefizien. Die meisten späteren Kapellmeister wurden daher aus dem Kreis der Sänger rekrutiert, die schon langjährig an den Hof gebunden waren.⁴⁰

Lupus Hellinck spielte in der kaiserlichen Hofkapelle zu keiner Zeit eine Rolle. Seine Zeit als Chorknabe absolvierte er in Brügge, seine Studienzeit hauptsächlich in Italien. In der mit Blick auf den Personalbestand gut erforschten Hofkapelle Karls wird Hellinck nicht genannt, außerdem sind keine direkten Kontakte zu Karl V. belegt.⁴¹ Weshalb und in welchem Zeitraum hat er also seine Herrschermesse für Karl V. komponiert? Es sei vorweg genommen, dass diese Frage aufgrund fehlender Quellen letztlich nicht eindeutig beantwortet werden kann. Es können jedoch Möglichkeiten erörtert wer-

39 Vgl. Näheres zu diesen und weiteren Staatsmotetten für Karl V. bei Dunning, *Die Staatsmotette* (wie Anm. 5), S. 143–212, sowie den Beitrag von Henri Vanhulst, »Karl V. und die Musik«, in: Soly, *Karl V. und seine Zeit* (wie Anm. 33), S. 501–511.

40 Vgl. Bruno Bouckaert, »The *Capilla Flamenca*: the Composition and Duties of the Music Ensemble at the Court of Charles V, 1515-1558«, in: Maes, *The Empire Resounds* (wie Anm. 13), S. 37–45. Vgl. außerdem Ignace Bossuyt, »Charles V and the Composers of the *Capilla Flamenca*«, in: Maes, *The Empire Resounds* (wie Anm. 13), S. 141–150.

41 Das bestätigen die Mitgliederlisten der Hofkapelle in: Vander Straeten, *Musique aux Pays-Bas* (wie Anm. 29), Bd. 7, S. 262–406, sowie Schmidt-Görg, *Gombert* (wie Anm. 12), S. 25–72.

den, um der Messendatierung und ihrer Entstehungsmotivation näher zu kommen. Mit einem Blick auf Hellincks Biogramm (vgl. Abbildung 2), erscheinen die Jahre 1519/1520 als Entstehungszeitraum günstig. Hellinck kehrte aus Italien im Herbst 1519 nach Brügge zurück und wurde dauerhaft als Sänger in den Chor von St. Donatian aufgenommen, bevor er 1521 Kapellmeister an der Liebfrauenkirche (Notre Dame) in Brügge wurde. Genau dieser Wechsel belegt sein Bemühen um eine höhere Position um 1520. Da Hellinck aber erst ab dem Jahre 1523 als Kapellmeister seiner Heimatgemeinde St. Donatian fest etabliert war, könnte er die Messe im Zeitraum von 1519 bis 1523 etwa als Bewerbungskomposition angefertigt haben, um eine Anstellung als Sänger oder Kapellmeister am Hofe des neu gewählten bzw. gekrönten Kaisers zu erhalten. Als weitere Entstehungsmotivation könnte auch ein Auftrag seitens des kaiserlichen Hofes in Frage kommen.⁴² Da Karl V. bekanntlich keine Gelegenheit ausließ, seine Macht zu demonstrieren bzw. zu inszenieren, ist eine solche Auftragskomposition denkbar. Die aus dem Nachlass Marias von Ungarn stammende und verschollene Handschrift aus dem Bestand der spanischen Hofkapelle lässt es plausibel erscheinen, dass die Messe Maria von Ungarn und/oder Karl V. bekannt gewesen sein dürfte.⁴³ Karl V. beurteilte ihm angebotene Werke und deren Komponisten rigoros:

Noch in Yuste schätzte der Kaiser die Musik; er belohnte die Hieronymiten, die ihm als Sänger und Organisten dienten. Hier wartete er ungeduldig auf ›einige Musik-Bücher‹, die ihm seine Schwester Maria von Ungarn zukommen lassen wollte. Hier empfing er noch den jungen Guerrero, der ihm einige Kompositionen anbot. Eine ließ der Kaiser aufführen, ohne daß sie sein Gefallen finden konnte; er fluchte und entließ de[n] Komponisten als ›un sutil ladron‹, einen gewieften Dieb. Erkannte er zu leicht die Vorlage einer ›Parodie-Messe‹ oder verärgerte ihn die Ungeschicklichkeit des Anfängers?⁴⁴

42 Der festliche Einzug des jungen Karl in Brügge im Jahre 1515 ist mit Blick auf eine solche Auftragskomposition eher auszuschließen, da Karl um 1515 einerseits noch Erzherzog war und andererseits Hellinck im Musikleben Brügges noch eine untergeordnete Rolle spielte. Vgl. Remy DuPuys, *La tryumphant Entrée de Charles Prince des Espagnes en Bruges en 1515*, Faksimile-Edition der Ausgabe Paris 1515, hrsg. von Sydney Anglo, Amsterdam 1973.

43 Dass Hellinck, zumindest als reifer Komponist, von Maria von Ungarn geschätzt war, beweist ein Eintrag in Jehan Berthouts 1543 in Brüssel publiziertem Handbuch *Seer Gemeyne Samencontingen/Collocutions Bien Familières*, in welchem er die Aufführung der Hellinck'schen Motette »In te Domine speravi« am Ende des Gottesdienstes in der Brüssler Kathedrale Notre Dame du Sablon nennt; zit. nach Glenda G. Thompson, »Music in the Court Records of Mary of Hungary«, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 34 (1984), S. 137 und Anm. 35. Vgl. auch Rob C. Wegman, »From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450–1500«, in: *Journal of the American Musicological Society* 49 (1996), S. 409–479.

44 Vanhulst, Karl V. und die Musik (wie Anm. 39), S. 511.

Auch mit Blick auf Hellincks Messe ist ein solches Szenario denkbar. Eine spätere Datierung der Messe um 1530 kann zwar grundsätzlich nicht ausgeschlossen werden, jedoch sprechen neben den genannten biographischen auch musikimmanente Faktoren für eine frühere Datierung. Blackburn hat überzeugend dargestellt, dass Form, Stil und mitunter auch die Qualität der Messe stark von den übrigen, späteren Messen Hellincks abweichen.⁴⁵ Im Gegensatz zu den späteren Parodiemessen⁴⁶ offenbaren sich in der Cantus firmus-Messe nicht selten leere Quint-Oktav-Klänge, Oktavparallelen, kontrapunktisch fehlerhafte Fortschreitungen und mitunter ungewöhnliche Dissonanzauflösungen.⁴⁷ Folgerichtig geht sie mit dem Komponisten der Messe hart ins Gericht:

The early Lupus emerges as a mediocre composer. In an age of abundant musical talent, his gifts are extremely modest. His works show a variety of techniques and styles; he is above all an eclectic composer, lacking an individual musical personality.⁴⁸

Der analytische Befund Blackburns lässt zu, die Messe als Frühwerk und möglicherweise gar als einen der ersten Kompositionsversuche zu betrachten, so wie dies Thomas Schmidt-Beste für die oben genannten Motetten Hellincks aus den norditalienischen Quellen vermutet.⁴⁹ Wenn man nun seine *Missa Carolus Imperator* als Frühwerk voraussetzt, erscheint Blackburns Urteil sicher zu drastisch: »It is not a particularly good work; in places it is not even competent.«⁵⁰

45 Vgl. Blackburn, Lupus Problem (wie Anm. 19), S. 122–133.

46 Hellinck entwickelte sich zu einem famosen Komponisten, dessen Werke wir in zahlreichen Handschriften sowie Druckwerken prominenter Verleger wie Attaignant, Moderne, Gardane, Formschneider, Petreius und Rhau überliefert finden. Speziell zu den Parodiemessen Hellincks vgl. Näheres bei René Bernard Lenaerts, »Les Messes de Lupus Hellinck du manuscrit 766 de Monserrat«, in: *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, hrsg. von Consejo superior de investigaciones científicas, Barcelona 1958–1961, Bd. 1, S. 465–477; Mirosław Antonowycz, »Das Parodieverfahren in der Missa Mater Patris von Lupus Hellinck«, in: *Renaissance-Muziek 1400–1600. Donum natalicum René Bernard Lenaerts*, hrsg. von Jozef Robijns, Leuven 1969 (Musicologica Lovaniensia, 1), S. 33–38, sowie John Graziano, »Lupus Hellinck: A survey of fourteen masses«, in: *Musical Quarterly* 56 (1970), S. 247–269.

47 Vgl. hierzu Blackburn, Lupus Problem (wie Anm. 19), S. 129–133.

48 Ebda., S. 407.

49 Thomas Schmidt-Beste, »Art. Hellinck, Lupus«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Neubearb. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 8, Kassel 2002, Sp. 1253–1258, hier: Sp. 1254; vgl. außerdem Ders., »Art. Lupus«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 11, 2004, Sp. 626f.

50 Blackburn, Lupus Problem (wie Anm. 19), S. 133.

Auch wenn die dargelegten Überlegungen zur Datierung der *Missa Carolus Imperator Romanorum quintus* sich letztlich im »quellenfreien« Raum bewegen, weist besonders der werkimmanente Befund darauf hin, dass es sich um eine frühe Messe handeln dürfte, die Hellinck entweder per Auftrag oder Eigeninitiative im Zeitraum von 1519 bis 1530 komponierte.⁵¹ Es bleibt zu hoffen, dass neue Quellenfunde die Datierung und Entstehung der einzigen bekannten *soggetto cavato*-Messe für Karl V. erhellen und präzisieren mögen.

IV.

Gewissermaßen als Kontrast soll abschließend der Entstehungskontext von Simone Gattos *Missa Hodie Christus natus est* in den Blick genommen werden. Sie wurde als mittlere von drei eigenen Messen in einem venezianischen Gardano-Druck aus dem Jahre 1579 publiziert. Der Terminus *post quem* der Entstehung der Messe ist auf das Jahr 1571 anzusetzen, in welchem Erzherzog Karl II. Maria von Bayern heiratete. Gatto⁵² war von 1568 bis 1571 Mitglied der Münchner Hofkapelle, verließ im Jahr der Hochzeit den Münchner Hof für ein Jahr Richtung Venedig, um Ende 1572 als Trompeter an den Grazer Hof zu gelangen – vermutlich durch die Vermittlung Marias von Bayern.⁵³

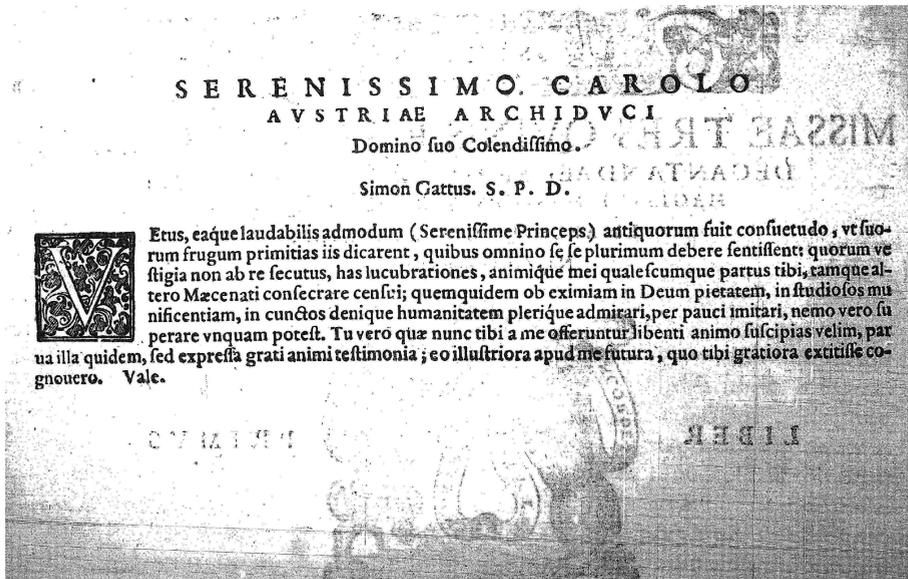
Der Messendruck hat offenbar dazu beigetragen, Gattos Stellung am Grazer Hof Ende der 1570er Jahre erheblich zu verbessern. 1577 war er zum

51 Von Hellinck ist eine weitere Herrschermesse überliefert, eine *Missa Hercules Dux Ferrariae*, deren Entstehungskontext ähnlich nebulös wie der seiner *Carolus-Messe* ist. Sie erschien erstmals innerhalb eines Messendruckes des Lyoner Verlegers Jaques Moderne im Jahre 1532. Da allerdings der als Widmungsträger in Frage kommende Herzog Ercole d'Este II. erst 1534 durch den unvorhergesehenen Tod seines Vaters Herzog Alfonso I. d'Este auf den Fürstenthron gelangte, ist eine vorgegriffene Widmung an den zukünftigen Herzog Ercole II. unwahrscheinlich, ja undenkbar. Als Widmungsträger der Messe wäre auch der 1505 verstorbene Herzog Ercole I. d'Este möglich, für den Josquin bekanntlich seine *Hercules-Messe* komponierte. Dafür könnte der von Juni 1518 bis April 1519 nachgewiesene Aufenthalt Hellincks am Hofe der Este sprechen.

52 Vgl. zur Biographie Gattos: Federhofer, *Niederländische und italienische Musiker der Grazer Hofkapelle Karls II.* (wie Anm. 14), S. XXII–XXIII; Wolfgang Suppan, Art. »Gatto, Simon«, in: *Steirisches Musiklexikon*, hrsg. von Wolfgang Suppan, Graz 1962, S. 167–169; Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof* (wie Anm. 14), S. 80–88.

53 Vgl. hierzu Gernot Gruber, »Magnificatkompositionen in Parodietechnik aus dem Umkreis der Hofkapellen der Herzöge Karl II. und Ferdinand von Innerösterreich«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 51 (1967), S. 33–60, hier: S. 36.

Leiter der Instrumentisten, zum »Obriste[n] Musicus« ernannt worden.⁵⁴ Die begehrte Kapellmeisterstelle war nach Annibale Padovanos Tod 1575 vakant geblieben, der Altist Dionisius Fabri verwaltete lediglich das Amt. Es scheint kein Zufall zu sein, dass Gatto 1579, in der Zeit der Vakanz, seinen Messendruck publiziert und ihn Erzherzog Karl widmet.



Simone Gatto, *Missae tres*, [...]: Widmungsvorrede
© München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.pr. 94

Die Karl dedizierte Vorrede ist weitgehend in der zeittypischen devoten Widmungsprosa verfasst und gespickt mit formelhaften Topoi des Fürstenlobes, wobei Gatto trotz der etikettierten Sprache auf ausschweifende antike Exempla verzichtet. Er bezeichnet seine drei Messen als Erstlingswerke und erklärt, nach altem Brauch die Ergebnisse seiner Nacharbeit und alle Früchte seines Geistes dem Herzog widmen zu wollen. Betont wird sodann des Herzogs besondere Frömmigkeit, dessen Wohltätigkeit gegenüber Freunden von Kunst oder Wissenschaft und dessen Menschenfreundlichkeit gegenüber allen: Gatto wolle ihm seine geringen Werke als deutliche Beweise der Dankbarkeit widmen und hoffe, dass der Herzog sie mit Wohlwollen annehme,

⁵⁴ Vgl. Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof* (wie Anm. 14), S. 80.

um so ihre Bedeutung zu steigern. Freilich hatte Gatto bei der Abfassung der Vorrede vornehmlich einen Zugewinn der eigenen Reputation im Sinn.

Die Widmungsintention manifestiert sich in Gattos *Missa Hodie Christus natus est* auch musikalisch. Ähnlich wie in den oben genannten Messen Padovanos und de Sayves offenbart sie sich aber erst im siebenstimmigen Agnus Dei II in Form eines dreistimmigen Kanons und eines spektakulären Doppelspruchbandes für Karl II. sowie für dessen Frau Maria von Bayern: »Carolus Austriace vivat Dux inclytus ore« und »Vive Maria diu Boiorum gloria stirpis«. ⁵⁵

1581, zwei Jahre nach dem Messendruck, sollten sich Simone Gattos Bemühungen um eine bessere Position auszahlen. Am 1. August wurde er zum Kapellmeister ernannt, am 28. Oktober desselben Jahres erhielt er zu seiner Hochzeit ein »Trinkhgeschier in funfzig Gulden werth«. ⁵⁶ Gatto erwarb in seiner Funktion als Kapellmeister auf Reisen zahlreiche Instrumente für die Hofkapelle, rekrutierte Sänger und führte die von Padovano initiierte Italianisierung der Grazer Hofkapelle fort. Auch nach dem Tode Karls II. 1590 blieb er im höchsten musikalischen Amt am Grazer Hof. Gattos Messendruck aus dem Jahre 1579 ist als Meilenstein seiner Karriere zu bezeichnen, mit dem er als Komponist erfolgreich reüssierte. Als zentrale Widmungsmesse des Druckes dürfte seine *Missa Hodie Christus natus est* keine unbedeutende Rolle dabei gespielt haben, sich bei Erzherzog Karl und seiner Frau Maria für höhere Aufgaben zu empfehlen – etwa für die vakante Kapellmeisterstelle.

V.

Die mannigfache Auseinandersetzung mit Josquin Desprez' prototypischem Modell ist beredtes Zeugnis für eine unzweifelhafte Faszination, die seine *Missa Hercules Dux Ferrariae* bei zahlreichen Komponisten des 16. Jahrhunderts ausgelöst hat. Anders ist die ausgiebige Nachahmung – in Ausläufern sogar bis ins 18. Jahrhundert nachweisbar – nicht zu erklären. Dieser Beitrag sollte einen Ausschnitt der Modellnachahmung für den habsburgischen Raum präsentieren, gleichzeitig das enorme symbolische Potenzial der Verbindung von Musik und Politik in Herrschermessen andeuten. Die Kenntnis um Messendatierungen und Entstehungskontexte kann die Entstehungs-

55 In meiner Dissertation über Herrschermessen wird eine ausführliche Analyse dieser Messe erfolgen.

56 Vgl. Federhofer, Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof (wie Anm. 14), S. 80.

motivation der Messen erhellen. Dabei dürfte es sich einerseits um Auftragswerke der Herrscher (an Komponisten des eigenen Hofes zu Zwecken der Selbstrepräsentation oder als Geschenkgabe für andere Potentaten zur Festigung höfischer Beziehungen) oder andererseits um selbst motivierte Werke der Komponisten handeln, mit dem Ziel, eine Stellung am Hofe eines Herrschers zu erlangen, Dank für eine erworbene Stellung abzustatten oder zur Festigung einer solchen beizutragen. Es muss aber beklagt werden, dass aufgrund fehlender Quellen präzise Aussagen zu diesen zweifelsohne relevanten Patronage-Beziehungen von Herrscher und Komponist heikel sind. Abgesehen von biographischen Lücken sind kontextuelle Aussagen zu Herrschermessen besonders problematisch, wenn die Messen ausschließlich in nachträglich zusammengestellten Codices überliefert sind und ihr Kontext weder durch die Datierung von individuellen Messendrucke noch durch Widmungsvorreden erschlossen werden kann. Wenn darüber hinaus ein offensichtlicher Bezug des Komponisten zum Widmungsträger wie bei Hellinck und Karl V. fehlt, bleiben die Gründe für die Komposition einer solchen Messe rätselhaft.

Wolfgang Fuhrmann

»Ave mundi spes Maria«

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

Der hexametrische Kanon für die prima pars lautet:

Grande pedes octo/(gradienti voce) leonum
 quot caeli zone / tocies cane totque figuris
 A parhipathemeson / in tritehyperboleon⁵

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

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

Die acht Füße der (logischerweise: zwei) Löwen, die im ersten Teil zu singen sind, erklären sich als die acht Töne der Tonleiter. Diese sollen so oft gesungen, wie es Himmelszonen gibt – laut Isidor von Sevilla sind es derer fünf⁶ – und in ebensoviel Figuren – gemeint sind: Maxima, Longa, Brevis, Semibrevis und Minima –, wobei die Skala von »Parhipathemeson« bis »Tritehyperboleon« verläuft, soll heißen: vom tieferen zum höheren F fa ut. Dies alles lässt sich dank der lebenswürdigerweise dem Chorbuch als Zettelchen beigegebenen Auflösungen des Kanons problemlos umsetzen; die einzige unlösbare Schwierigkeit bietet das Wort »Grande« zu Beginn, das keinen Sinn ergibt und wohl eine Textverderbnis ist: Als alternative Lesart könnte man »Grandes« erwägen, aber zum einen erscheint die Information, dass Löwen große Füße haben, nicht gerade zentral, zum zweiten und vor allem passt die Emendation nicht mehr in das metrische Schema, weil dadurch die zweite Silbe verlängert werden müsste. Und die Emendation »Gradere«, die inhaltlich sinnvoll erscheint, ist metrisch ebenfalls illegitim und erscheint überdies durch das »gradienti voce« überflüssig. Möglicherweise steckte hier ursprünglich ein Hinweis auf ein im Kanon nur unzureichend angedeutetes Ausführungsmerkmal des Cantus firmus, nämlich die sukzessive Verkleinerung der Notenwerte in den Skalenaufstiegen, von der Maxima bis zur Minima. Freilich entspricht eine solche sukzessive Verkleinerung von Cantus firmus-Notenwerten ganz der Tradition.

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

Secunda pars:

A parhyphathemeson / in tritediezeugmenon

Sinecdoche cantat ter / terque silencia ponit

Jn tribus hinc minimis resonabat figuris⁷

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

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

The image shows a page from a medieval manuscript. On the left, there is a large, highly decorated initial letter 'K' that incorporates a coat of arms. To the right of this initial, there are four staves of musical notation. The first two staves are labeled 'KIRIE' and the last two are labeled 'Iei son.'. The notation consists of square neumes on a four-line staff, with a 'C' time signature at the beginning of the first staff.

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

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

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

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

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

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

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

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

8 Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1990³ (1960), § 907, S. 453f.

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

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

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

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

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

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

Wer also war Matthäus Lang? Der Name an sich ist gewiss jedem vertraut, der sich mit der Musik im Umfeld Kaiser imilians I. beschäftigt hat. Nichtsdestoweniger stand Matthäus Lang (1468–1540) selbst kaum je im Blickpunkt der musikhistorischen Forschung,¹¹ eine Situation, die sich erst vor kurzem gebessert hat.¹² Für die folgenden Ausführungen müssen die Person Langs¹³ und seine Position in der musikalischen Patronage des 15. und

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Seine Ernennung zum Bischof von Gurk – sogar ohne die niederen Weihen genommen zu haben²³ – im Jahr 1505 und seine Erhebung in den Adelsstand zwei Jahre später erlaubten dem Bürgerlichen Lang, diplomatische Verhandlungen mit den höchsten europäischen Adelskreisen zu führen. Dies erklärt übrigens die mysteriösen Löwenfüße im ersten Kanon unserer Motette: Als Lang zu »Lang von Wellenburg« erhoben wurde, gab er sich ein Wappen, das zwei Löwen zeigt:²⁴



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Abtei St. Peter in Salzburg ein »Cantionale magnum et aliud minus«, also ein kleines und ein großes Chorbuch³⁵ – dass es sich dabei um polyphone Musikbücher handelte, ist anzunehmen, denn St. Peter hatte sicherlich keinen Bedarf an Choralbüchern der Salzburger Exklave. Im selben Jahr hielt sich nachweislich der damals 70jährige Heinrich Finck in Mühldorf auf,³⁶ und das lässt eigentlich vermuten, dass er schon damals als ein *familiaris* des Bischofs musikalisch wirkte, wie er es später ja auch in Salzburg tat.³⁷

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

42 Vgl. David Fallows, *Dufay*, London (1982) ²1987, S. 34f.

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

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

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

Ohne hier Vermutungen als Gewissheit ausgeben zu wollen, spricht somit doch einiges für die traditionelle Sichtweise, dass Isaacs Motette »Optimo divino munere dato pastor« während Matthäus Langs Rom-Aufenthalt uraufgeführt wurde⁴⁶ – sicherlich nicht während der politischen Verhandlungen oder im liturgischen Kontext, vielleicht aber beim feierlichen Einzug Langs in Rom, dem eben die Antiphon »Sacerdos et pontifex« entsprechen würde, oder in den Privatgemächern des Papstes, wie es für Huldigungsmotetten seit Alexander VI. offenbar üblich geworden war⁴⁷ – beispielsweise während des gemeinsamen Mahls nach Langs Diakonweihe am 17. Dezember 1513.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

der Auftraggeber Kaiser Maximilian war, der wie sein Enkel Karl (der spätere Karl V.) gleichfalls repräsentiert ist.⁶¹ Zwei Jahreszahlen, »1519« und »1520«, im Codex legen eine Datierung auf diesen Zeitraum nahe; diese Datierung wird bestätigt durch die nachträgliche Hinzufügung von Pierre de la Rues *Missa pro defunctis* anlässlich des Todes von Herzogin Kunigunde am 8. August 1520.⁶² Ursula Becker hat vor kurzem glaubhaft gemacht, dass der unmittelbare Anlass für die Herstellung und Schenkung des Chorbuchs die beim Reichstag von Augsburg 1518 erklärte Bereitschaft Albrechts IV. war, sich bei dem geplanten Türkenfeldzug (Maximilians schon erwähntem, nie realisiertem Lieblingsprojekt) als Reichshauptmann (also als nur dem Kaiser unmittelbar verantwortlicher Feldherr) aufstellen zu lassen, worüber Maximilian nach Aussage eines Chronisten »so hoch erfreut« war, dass er erklärte, er »wölle dester lieber und senfter sterben.«⁶³ Das Manuskript wurde also im Auftrag Maximilians – und den Buchmalereien wie dem Einband zufolge höchstwahrscheinlich in Augsburg⁶⁴ – für den Wittelsbacher Herzog Albrecht IV. hergestellt (nach Wolfenbüttel gelangte es vermutlich während des Dreißigjährigen Kriegs).⁶⁵

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

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

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

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

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

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

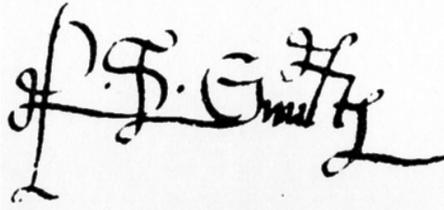


Abb. 4: Mus. ms. 510, fol. 2: »P. SL. Gwalth[er?]<

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

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

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

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

68 Vgl. oben zu Anm. 62.

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

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

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

69 Winfried Kirsch, Art. »Andreas [!] de Silva«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 2001².

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ten Petrus Tritonius sowie mit den kaiserlichen Musikern Ludwig Senfl und Paul Hofhaymer zusammenarbeitete. Die von Celtis gegründete *Sodalitas litteraria Danubiana* zählte auch den eben erwähnten Kapellmeister Georg von Slatkonja zu ihren Mitgliedern, der für Isaacs »Virgo prudentissima« den Text schuf; Celtis' humanistisches Schuldrama *Ludus Dianae*, das 1501 vor dem Kaiser in Linz zur Aufführung gebracht wurde, enthält im Nürnberger Druck auch anonyme Vertonungen (Tritonius? Isaac?⁸⁶ Senfl? Hofhaymer?). Schüler Celtis', die auch als Musiktheoretiker hervorgetreten sind, waren der Enzyklopädist Gregor Reisch und der bayerische Hofhistoriograph Johannes Aventinus.⁸⁷ Daneben ist der aus St. Gallen gebürtige Humanist Joachim Vadian zu nennen, der den Text zu der von Senfl vertonten Motette »Sancte Pater sancte Gregori« verfasste, wie Isaacs »Virgo prudentissima« übrigens im *Liber selectarum cantionum* gedruckt. Celtis wie Vadian verfassten zum Lobe Paul Hofhaimers Verse bzw. Schriften, zu letzterer – die wie erwähnt Matthäus Lang gewidmet wurde – ist ein ganzer Briefwechsel zwischen dem Organisten und dem Humanisten überliefert.⁸⁸ Auch von Heinrich Finck – der Vadian schon 1517 von Langs Residenz durch einen weiteren Humanisten, Caspar Ursinus, hatte Grüße bestellen lassen⁸⁹ – ist ein Brief an Vadian von 1524 überliefert.⁹⁰ Ein anderer Knotenpunkt in diesem Netzwerk – dessen weitere Verzweigungen selbstverständlich auch zu Heinrich Glarean führen – war Johann Stomius oder Molinus, der in Salzburg eine Dichterschule eröffnet hatte, selbst ein wenig komponierte, einen Musiktraktat veröffentlichte⁹¹ und nach Hofhaimers Tod den Druck *Harmoniae poeticae Pauli Hofhaimeri* mit einer ausführlichen Lobrede auf den Verstorbenen herausgab, wobei diese Sammlung antiker Odenvertonungen von Senfl komplettiert worden war.⁹² Gewidmet wurde auch dieser Druck Matthäus Lang.

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

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

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

89 Vgl. oben zu Anm. 36.

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

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

92 *Harmoniae poeticae Pauli Hofhaimeri ... tum vocibus humanis tum etiam instrumentis accomodatissimae*, Nürnberg 1539 (RISM 1539²⁶).

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

In der Motette »Ave mundi spes Maria«, die den Ausgangspunkt dieser Studie gebildet hat und zu der abschließend zurückzukehren ist, kann man gewiss beim Verfasser der Canones ein gewisses Interesse an der Demonstration humanistischer Bildung feststellen. Aber weder der Gebrauch gelehrt klingender griechischer musikalischer Termini ist in der Kanon-Tradition neu – er findet sich schon bei Antoine Busnoys⁹⁵ – noch der Gebrauch von Hexametern; und die Adaption des rhetorischen Terminus *synecdoche* hat ebenso ihre früheren Parallelen in der Verwendung von *antiphrasis* für verschiedene Formen musikalischer Inversion in Kompositionen von Busnoys und Jakob Obrecht. Ob das nun wirkliche humanistische Gelehrsamkeit si-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Klaus Pietschmann

Politisierte Vokalpolyphonie am Hof Maximilians I.
im Kontext von Diplomatie und Zeremoniell:
Heinrich Isaacs »Optime pastor«

Zu den frappierendsten Phänomenen der facettenreichen habsburgischen Musikpflege um 1500 zählt die sprachliche und musikalische Unmittelbarkeit des Herrscherlobs in Heinrich Isaacs Zeremonialmotetten für Maximilian I. Wiederholt wurde auf den politischen Charakter dieses Repertoires eingegangen und seine Eingebundenheit in zeremonielle Situationen hervorgehoben.¹ Die spezifischen Implikationen der Faktur angesichts eines Zeremoniellverständnisses, das um 1500 in vielfältigem Wandel begriffen war, fanden bislang jedoch nur marginale Berücksichtigung. Wie grundlegend die Auffassungen zur Angemessenheit von Herrscherpanegyrik zu dieser Zeit auseinanderdrifteten, verdeutlicht eine oft zitierte Episode aus den ersten Tagen des Pontifikats Alexanders VI.: Als die päpstlichen Sänger den neuen Pontifex in einem seiner ersten Gottesdienste zum Offertorium mit einer Huldigungsmotette begrüßen wollten, untersagte ihnen dies der Borgia-Papst unter Hinweis auf die Würde des Gottesdienstes und verwies sie auf einen späteren Zeitpunkt im halböffentlichen Rahmen seiner Gemächer.² Anders als noch knapp 50 Jahre früher, als Dufays Zeremonialmotetten einen selbstverständlichen Bestandteil der Papstliturgie bildeten, war explizit personenbezogene Panegyrik im Gottesdienst nun zu einem zeremoniellen Problem geworden.³

- 1 Louise Cuyler, *The Emperor Maximilian I and music*, London 1973; Albert Dunning, *Die Staatsmotette. 1480–1555*, Utrecht 1970, S. 36–56; Emma Kempson, *The Motets of Henricus Isaac (c. 1450–1517): Transmission, Structure, and Function*, 2 Bde., PhDiss., King's College, London 1998, Bd. 1, S. 220–242, 262–267, 315–316; Martin Just, *Studien zu Isaacs Motetten*, 2 Bde., Diss. Tübingen 1960, Bd. 1, S. 66.
- 2 Adalbert Roth, *Studien zum frühen Repertoire der päpstlichen Kapelle unter dem Pontifikat Sixtus' IV. (1471–1484)*. *Die Chorbücher 14 und 51 des Fondo Cappella Sistina der Biblioteca Apostolica Vaticana*, Vatikanstadt 1991 (*Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta* 1), S. 282; Ronald Woodley, »Johannes Tinctoris: A Review of the Documentary Biographical Evidence«, in: *JAMS* 34 (1981), S. 217–248, hier: S. 237–239.
- 3 Vgl. John Shearman, *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*. London 1972, S. 16f., sowie zu den Auswirkungen auf die Motettenkomposition am Papsthof des frühen 16. Jahrhundert Jörg Bölling, *Das Papstzeremoniell der Renaissance: Texte, Musik, Performanz*, Frankfurt a.M. 2006, S. 261.

Im Rahmen dieses Beitrags soll der Frage nach dem Zusammenhang zwischen der textlich-musikalischen Gestalt und den zeremoniellen Rahmenbedingungen am Beispiel einer der großen Zeremonialkompositionen Heinrich Isaacs für den Kaiserhof nachgegangen werden. Die sechsstimmige Motette »Optime pastor« ist aufgrund ihres Textes, der eindeutig auf Papst Leo X. und Kaiser Maximilian Bezug nimmt, sowie der Verwendung zweier liturgischer Cantus firmi eindeutig als kommemorative Zeremonialmotette gekennzeichnet. Die Isaac-Forschung hat von diesem ebenso anspruchsvollen wie beeindruckenden Stück erstaunlich geringe Notiz genommen und einhellig den von Albert Dunning vorgeschlagenen Entstehungskontext einer kaiserlichen Oboedienzgesandtschaft des Kardinals Matthäus Lang an Leo X. im Jahre 1513 akzeptiert.⁴ Die zeremoniellen Implikationen, die ein solcher Rahmen birgt, und die Möglichkeit, eine Motette wie »Optime pastor« hier sinnvoll zu verorten, bildeten das ursprüngliche Hauptinteresse dieser Untersuchung, jedoch zeigte sich rasch, dass Dunnings Zuordnung nicht zutreffen kann. Nachfolgend soll daher zunächst etwas ausführlicher auf den Entstehungszusammenhang eingegangen und Dunnings Verortung ein alternativer Vorschlag gegenübergestellt werden. Im Anschluss daran werden die textlichen und musikalischen Bezüge zum zeremoniellen Kontext näher beleuchtet.

I.

In seiner Monographie *Die Staatsmotette* identifizierte Albert Dunning als Entstehungsanlass der Motette »Optime pastor« die Oboedienz, die der kaiserliche Botschafter Matthäus Lang im Dezember 1513 dem wenige Monate zuvor gekrönten Leo X. leistete.⁵ Lang hielt sich im Winter 1513/14 in Rom auf, um im Namen des Kaisers auf Vermittlung des Papstes mit den Venezianern einen Frieden auszuhandeln, der letztlich ein Bündnis der einflussreichsten europäischen Mächte gegen die auf dem Balkan herandrängenden Türken herbeiführen sollte, worauf der Motettentext indirekt Bezug nimmt. Zudem gibt es Indizien, dass der Komponist zum fraglichen Zeitpunkt in Verbindung mit dem Papsthof stand und sich womöglich sogar in Rom aufhielt. Schließlich wählte Ludwig Senfl die Motette im Jahre 1520 als Eröffnungsstück des *Liber selectarum cantionum* aus, der Lang gewidmet ist, und,

4 Dunning, *Staatsmotette* (wie Anm. 1), S. 45–53; Martin Staehelin, *Die Messen Heinrich Isaacs: Quellenstudien zu Heinrich Isaac und seinem Messen-Oeuvre*, 3 Bde., Bern 1977; Kempson, *Motets* (wie Anm. 1), S. 256–260.

5 Vgl. zum folgenden Dunning, *Staatsmotette* (wie Anm. 1), S. 45–53.

so Dunning, »es war gewiss ein sinnvoller Gedanke Senfls, der Eitelkeit des Kardinal-Diplomaten gleich zu Anfang des ihm gewidmeten Werkes durch die Erinnerung an einen der glänzenden Höhepunkte seines Lebens und seiner Karriere zu schmeicheln.«⁶

Dunnings Vorschlag fand allgemeine Akzeptanz und ist nach wie vor gängige Forschungsmeinung, obwohl der Motettentext keineswegs so eindeutig in eine solche Richtung weist – erstaunen muss vielmehr der explizite Verweis auf die kaiserlichen Sänger als Überbringer der frommen Fürbitten: »Haec pia Caesarei cantores vota frequentant« – mit diesen Worten werden ostentativ beide Teile beschlossen. Dunning nahm sie zum Anlass, über eine zumindest partielle Mitreise der kaiserlichen Kantorei zu spekulieren, eine zwar nicht ganz auszuschließende, aber doch schwer vorstellbare Option.

Ein neuerlicher Blick auf die römischen Ereignisse des Dezember 1513 erweist nun allerdings eindeutig, dass Dunning einem Missverständnis unterlegen ist. Tatsächlich hat eine Oboedienz durch Matthäus Lang nie stattgefunden. Die Ereignisse, die Dunning gestützt auf Ludwig von Pastor ausführlich wiedergibt, d. h. also die Diskussionen im Vorfeld um den zeremoniellen Ablauf, die Forderung Langs, als Vertreter des Kaisers dessen Platz neben dem Papst einzunehmen, sein Einzug in Rom mit einem 400 Mann starken Gefolge, die Verwunderung der Anwesenden über das weltliche Auftreten des Kardinals, die zu kleine Tonsur und die wallenden Haare – all diese Ereignisse beziehen sich nicht auf eine Oboedienz, sondern auf das öffentliche Konsistorium zur Verleihung des Kardinalshutes an Lang, der noch in den letzten Lebensmonaten von Julius II. kreierte worden war. Die kaiserliche Oboedienz erfolgte zwar tatsächlich nur einen Tag später, allerdings ohne die Beteiligung Langs durch die vier kaiserlichen Oboedienzgesandten Gerolamo Morone, Alberto Pio da Carpi, Pietro Bonomo und Antonio della Rovere.⁷ Nicht zutreffend ist auch Dunnings Behauptung, das Diarium des päpstlichen Zeremonienmeisters Paride de Grassi gebe über die Oboedienz nur »summarisch Auskunft«.⁸ Vielmehr zitiert Pastor die Bemerkungen de Grassis zu den Einsprachen des französischen Botschafters, der die Oboedienz für den »Rex christianissimus« vor den Kaiserlichen leisten wollte, und, als ihm dies verwehrt wurde, die Legitimität des Mailändischen Vertreters in Frage stellte. Nur mit Mühe konnten der Zeremonienmeister

6 Ebda., S. 46.

7 Ludwig von Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, Bd. IV/1, Freiburg i. Br. 1925, S. 48.

8 Ebda., S. 47.

und die Geistesgegenwart des Papstes einen Eklat verhindern.⁹ Von musikalischen Darbietungen ist in diesem Zusammenhang keine Rede, was auch nicht überrascht, da das Zeremoniell für solche Gelegenheiten keine Musik vorsah.¹⁰ Aus demselben Grund kommt auch eine Aufführung der Motette im Rahmen des öffentlichen Konsistoriums für den Kardinal Lang nicht in Frage, ungeachtet der Tatsache, dass sie aufgrund ihres Textes in diesem Rahmen erst recht deplaziert gewesen wäre.

Aus kaiserlicher Sicht war Langs diplomatische Mission rein politischer Natur und hatte ausschließlich den bereits erwähnten Zweck, mit Venedig zu verhandeln. Hierfür hielt sich Lang zunächst inkognito in Rom auf, wohingegen der offizielle Einzug in die Stadt, der zu den Auseinandersetzungen mit dem Zeremonienmeister führte, lediglich die Annahme der Kardinalsinsignien betraf und damit gewissermaßen Langs ›Privatsache‹ war – dass er gleichwohl die protokollarischen Privilegien eines kaiserlichen Gesandten beanspruchen wollte, entsprang seiner persönlichen »ambitione, et vana gloria«, wie de Grassi es formulierte.¹¹ Eine Mitreise der kaiserlichen Kantorei in Langs Gefolge erscheint vor diesem Hintergrund völlig abwegig.

II.

Nachdem dieser Entstehungskontext und der aus ihm abgeleitete Funktionszusammenhang von Isaacs Motette also ausgeschlossen werden kann, stellt sich die Frage nach ihrer Bestimmung von Neuem. Hierzu soll zunächst ein kurzer Blick auf den Text gelenkt werden (vgl. Anhang). Dieser ist in ähnlich gespreiztem Humanistenlatein formuliert wie Isaacs »Virgo prudentissima«, wo der Kapellmeister Georg Slatkonja sich selbst als Textdichter identifiziert. Auch im Falle von »Optime pastor« wäre wohl primär an ihn zu denken, zumal er Papst Leo X. in besonderem Maße verpflichtet war, nachdem dieser ihn im Herbst 1513 zum Bischof von Wien ernannt hatte. Das abschließende »Amen« sowie die Verwendung zweier Cantus firmi – singular im Motettenschaffen Isaacs – implizieren einen gebetartigen, paraliturgischen Charakter. Hierfür spricht auch, dass im Gegensatz zu den meisten anderen Staatsmotetten aus dem kaiserlichen Umfeld die Adressaten nicht explizit namentlich, sondern lediglich mit ihren Amtsbezeichnungen angesprochen werden.

9 Ebd., S. 48, Anm. 3.

10 Bölling, Papstzeremoniell (wie Anm. 3), S. 212f.

11 Pastor, Päpste (wie Anm. 7); zu Langs Italienreise vgl. auch Johann Sallaberger, *Kardinal Matthäus Lang von Wellenburg (1468-1540). Staatsmann und Kirchenfürst im Zeitalter von Renaissance, Reformation und Bauernkriegen*, München 1997, S. 96–104.

Zwar lässt die Wortwahl »medicus«, »aquila« oder »leo« selbstverständlich keinen Zweifel daran, dass der Medici-Papst Leo X. und Maximilian gemeint sind, jedoch wird der Personenbezug durch die Metaphorik jeweils nur angedeutet. Hieraus erklärt sich auch die Wiederverwendbarkeit der Komposition zur Eröffnung des *Liber selectarum cantionum*: Unter Ausblendung der allegorisch-metaphorischen Anspielungen konnte sich der Text rein formal betrachtet auch auf den »pontifex« von Salzburg Matthäus Lang und den regierenden Kaiser Karl V. beziehen, zumal die Türkengefahr, der einzige explizit gemachte tagespolitische Bezug, nach wie vor virulent war.

Die Cantus firmi verdeutlichen zudem die beiden Hauptanliegen der Motette: die Bitte um Frieden und die Adresse an den Papst. Die Friedensbitte implizierte, wie bereits angedeutet, insbesondere eine Einung der europäischen Mächte gegen die Türken und war ein zentrales Anliegen sowohl des Kaisers als auch des Papstes. Dem Kirchenoberhaupt misst auch der Haupttext das zentrale Gewicht zu, indem er ihn im ersten Teil direkt anspricht. Dabei ist die Anrede des Papstes als »optime pastor« weniger selbstverständlich, als es aufgrund des modernen Sprachgebrauchs erscheinen mag: Sich als »Oberhirt« zu stilisieren, war den Päpsten des 15. Jahrhunderts und namentlich Leos streitbarem Vorgänger, Julius II., eher fremd; erst im Zuge wachsender Reformforderungen am Vorabend der Reformation rückte das Bild vom Bischof als »gutem Hirten« stärker in den Vordergrund und schlägt sich insbesondere in der 1523 vollzogenen Heiligsprechung des Antoninus von Florenz nieder, einem observanten Dominikaner, der um die Mitte des 15. Jahrhunderts als Erzbischof von Florenz eine für seine Zeit völlig untypische Pastoralität entfaltet hatte. Doch auch die Prediger der Kurie und Redner beim 1512 eröffneten 5. Laterankonzil bedienten sich schon häufig dieses Bildes.¹²

Im gegebenen Rahmen wird dem Papst durch die Betonung seines Hirtenamtes jedoch zugleich eine spezifische Rolle zugewiesen. Der zweite Teil nämlich wendet sich nicht mehr nur an den pontifex, sondern zugleich auch an den Kaiser. Ebenso programmatisch wie die Anrede »optime pastor« beschwören die Eröffnungsworte dieses zweiten Teils – »Vobis religio parque est reverentia recti« – die enge spirituelle Verschränkung von Kaisertum und

12 John W. O'Malley SJ, »Preaching for the Popes«, in: *The Pursuit of Holiness in Late Medieval and Renaissance Religion*, Papers from the University of Michigan Conference 20.–22.4.1972, hrsg. von Charles Trinkaus und Heiko A. Oberman, Leiden 1974, S. 408–440; zur Heiligsprechung des Antoninus von Florenz und ihren pastoralpolitischen Implikationen Klaus Pietschmann, »Ablauf und Dimensionen der Heiligsprechung des Antoninus von Florenz (1523). Kanonisationspraxis im politischen und religiösen Umbruch«, in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* 78 (1998), S. 388–463.

Papsttum, an der Maximilian besonders gelegen war und die ihn auf eine hierarchische Stufe mit dem Papst hob: der geistliche Oberhirte dort, der weltliche Führer hier. Ein Holzschnitt von Hans Burgkmair (links) aus dem Jahre 1508, der Kaiser und Papst auf gleicher Stufe vor der ecclesia-Allegorie kniend zeigt, verdeutlicht dieses Verständnis.



Innerhalb dieses sakralisierten Amtsverständnisses nahm bekanntlich die musikalische Seite in Form der Hofkapelle einen zentralen Platz ein, wie sich besonders in dem bekannten Einzelholzschnitt von Hans Weiditz (rechts) niederschlägt, der den Kaiser beim Hören der Messe in Augsburg zeigt: Orgel und Kantorei beherrschen den Mittelgrund, während die Szene überwölbt wird von den Wappen Maximilians und dem des regierenden Papstes Leo X.

III.

Allein diese skizzenhaften Beobachtungen machen deutlich, dass der Motetentext in hohem Maße mit dem päpstlichen und kaiserlichen Amtsverständnis korrespondiert und zudem das gemeinsame politische Hauptziel thematisiert. Insofern ist Dunning's Missverständnis durchaus nachvollziehbar: Die

Kerninhalte wären dem vermeintlichen Anlass einer Oboedienz in der Tat durchaus angemessen gewesen. Eine Suche nach Alternativen sollte also den fraglichen politischen Kontext nicht verlassen und gleichzeitig nach konkreteren Anhaltspunkten innerhalb der Motette suchen. Hier bietet gleich der naheliegendste Aspekt, die liturgische Funktion der Cantus firmi, den Schlüssel zu einer plausiblen Lösung. Während der Bittgesang »Da pacem Domine« als Friedensbitte zum sakramentalen Segen variabel eingesetzt werden kann,¹³ handelt es sich bei der Antiphon »Sacerdos et pontifex« um eine liturgisch sehr präzise dem Ritus zur Einholung eines Bischofs zugewiesene Antiphon.¹⁴ Auch wenn durchaus die zum Haupttext passenden Worte den entscheidenden Ausschlag für diese Wahl gegeben haben könnten (»pastor bone in populo«), wäre zumindest nach einer Gelegenheit Ausschau zu halten, bei der eine solche zeremonielle Situation vorlag, der politische Rahmen stimmte und überdies die kaiserlichen Sänger anwesend waren, deren Präsenz die Schlusszeile beider Teile zwingend impliziert.

Tatsächlich gab es im Jahre 1514 eine solche Gelegenheit. Einer der erfolgreichsten päpstlichen Diplomaten der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts war Lorenzo Campeggi, der einer der vornehmsten Bologneser Familien entstammte und nach dem Tod seiner Frau im Jahr 1509 eine geistliche Karriere einschlug. Sehr rasch betraute ihn Julius II. mit einer diplomatischen Mission beim Kaiser, die dieser zu allseitiger Zufriedenheit erfüllte. In Anerkennung seiner Leistung wurde er vom Kaiser im Oktober 1512 mit dem Grafentitel und vom Papst mit dem Bistum von Feltre ausgestattet.¹⁵ Dass Campeggi am Kaiserhof als geschätzter Gesprächspartner galt, machte sich auch Leo X. zunutze und entsandte ihn im September 1513 in geheimer Mission zu Maximilian nach Flandern.¹⁶ Gleich nach seiner Rückkehr nach Rom brach er dann im Dezember desselben Jahres zu einer längerfristigen, offiziellen Nuntiatur am Kaiserhof auf. Deren positiver Verlauf steigerte das kaiserliche Vertrauen soweit, dass Maximilian Campeggi 1517 für das Kardinalat vorschlug und ihn anschließend zum Protektor der deutschen Nation beim Heiligen Stuhl bestellte. Bedauerlicherweise sind praktisch keine Dokumente zu den Details, geschweige denn den protokollarischen Umständen dieser Gesandtschaft bekannt. Die wenigen erhaltenen Briefe aus der fragli-

13 Liber Usualis Missae et Officii, Paris 1964, S. 1867.

14 Ebda., S. 1840.

15 Zur Biographie Campeggis vgl. *Dizionario biografico degli italiani*, hrsg. von Alberto M. Ghisalberti, Bd. 17, Rom 1974, S. 454f., sowie Claudio Centa, *Una dinastia episcopale nel Cinquecento: Lorenzo, Tommaso e Filippo Maria Campeggi vescovi di Feltre (1512–1584)*, Rom 2004.

16 Pastor, Geschichte der Päpste (wie Anm. 7), S. 43.

chen Zeit zeigen allerdings, dass Campeggi erst in der zweiten Jahreshälfte des Jahres 1514 am Kaiserhof eintraf. So zeigte sich der päpstliche Vizekanzler Giulio de' Medici am 30. Juni 1514 besorgt darüber, dass er über ein halbes Jahr nach Campeggis Aufbruch noch keine Nachrichten von diesem erhalten hatte; etwa vier Monate später belegt dann ein privater Brief Campeggis an seinen Bruder, dass er sich am 8. November in Innsbruck aufhielt.¹⁷ Es ist also davon auszugehen, dass der Nuntius zwischen Anfang Juli und Anfang November 1514 an den kaiserlichen Hof gelangte, wozu ihm ein feierlicher Empfang bereitet worden sein muss. Da Campeggi selbst Bischof war, dürfte dieser Empfang gemäß dem entsprechenden Einholungsritus begangen worden sein. Sicherlich waren bei einem solchen Ereignis auch die kaiserlichen Sänger anwesend, so dass hier ein plausibler Aufführungskontext für die Motette »Optime pastor« auszumachen ist.

Gegen eine solche Zuordnung könnten zweierlei Einwände erhoben werden: einerseits der Umstand, dass der Text der Motette die persönliche Anwesenheit des Papstes vorauszusetzen scheint, andererseits die Unklarheit über Isaacs Aufenthaltsort zum fraglichen Zeitpunkt. Zum ersten Punkt ist zu sagen, dass die angenommene Bestimmung der Motette für die Einholung des Nuntius durch den kaiserlichen Hof und die kaum verschlüsselte Ansprache des Papstes im Motettentext implizieren würden, dass das kaiserliche Zeremoniell den Nuntius faktisch dem Papst gleichstellte. Zeremonialquellen aus dem kaiserlichen Umfeld, die über derartige Details Aufschluss geben, sind nicht bekannt, jedoch lässt das Verhalten von Matthäus Lang in Rom im Umkehrschluss zu, dass eine derartige Gesandtschaftsauffassung in Innsbruck durchaus denkbar war. Wie bereits angedeutet, forderte der Kardinal anlässlich der Verleihung des Kardinalshutes seine Einholung durch sämtliche kuriale und kommunale Repräsentanten sowie im öffentlichen Konsistorium den Platz neben dem Papst vor allen anderen Kardinälen, da ihm dies als Stellvertreter des Kaisers zukäme und, so betonte er de Grassi zufolge, wie es ihm bei seiner offiziellen Gesandtschaft ein Jahr zuvor durch Julius II. tatsächlich auch gewährt worden sei. Es versteht sich von selbst, dass Lang dieses Ansinnen unter den veränderten Bedingungen abgeschlagen wurde, da er beim Konsistorium nicht in seiner Eigenschaft als Botschafter, sondern als Kardinal auftrat. Im Jahr zuvor war er als kaiserlicher Botschafter tatsächlich in der beschriebenen Weise empfangen und behandelt worden, als sei er der Kaiser persönlich, was jedoch auch ungewöhnlich war und nicht dem Zeremoniell entsprach. Wie Jörg Bölling aber herausgestellt hat,

17 Centa, *Dinastia* (wie Anm. 15), Bd. 1, S. 106, Anm. 43.

waren in der zeremoniellen Botschafterbehandlung am Papsthof tagespolitisch bedingte Bevorzugungen und Abweichungen vom Usus durchaus üblich,¹⁸ so dass sich in der außergewöhnlichen Behandlung Langs im Jahre 1512 das besondere Interesse Julius' II. an einer Allianz mit dem Kaiser niederschlägt. Umgekehrt erscheint es also durchaus plausibel, dass die politische Nähe zwischen Maximilian und dem Medici-Papst zu einer entsprechenden Behandlung Campeggis durch das kaiserliche Zeremoniell führte. Zudem vermeidet die Motette, wie weiter oben herausgestellt, eine explizite Namensnennung der Personen, so dass der Text aus denselben Gründen, die die Aufnahme der Motette in den *Liber selectarum cantionum* rechtfertigten, auch einen Bezug auf die Person des Bischofs Lorenzo Campeggis nicht vollständig ausschloss.

Zum zweiten Aspekt kann festgehalten werden, dass Heinrich Isaac zum fraglichen Zeitpunkt tatsächlich wieder engere Kontakte mit dem Kaiserhof unterhielt und sich womöglich selbst ein letztes Mal in Innsbruck aufhielt. Eine Anweisung der kaiserlichen Hofhaltung vom 9. Oktober 1514 sah vor, Isaac sein vertraglich festgesetztes Honorar von 150 Gulden erneut und regelmäßig auszuzahlen. Am 4. November erfolgte eine Auszahlung von zwei Gulden, allerdings »zu hannnden Herrn Jörgen Bischoff zu wienn«, d.h. zu Händen des Kapellmeisters Georg Slatkonja.¹⁹ Diese Daten liegen innerhalb des Zeitraums, in dem Campeggi in Innsbruck eingetroffen sein muss, so dass ein Zusammenhang zwischen den Zahlungen und der Komposition von »Optime pastor« durchaus nahe liegt.

IV.

Isaacs Motette mit ihrem Cantus firmus »Sacerdos et pontifex« könnte demnach liturgisch passgenau als polyphones Substitut der Antiphon zur Einholung Campeggis fungiert haben. Damit wäre sie ihrem funktionalen Charakter nach den Papstmotetten Dufays, deren liturgisch-symbolischen Charakter Laurenz Lütteken schon vor längerem nachgewiesen hat,²⁰ durchaus ver-

18 Jörg Bölling, »*Causa differentiae*. Rang- und Präzedenzregelungen für Fürsten, Herzöge und Gesandte im vortridentinischen Papstzeremoniell«, in: *Rom und das Reich vor der Reformation*, hrsg. von Nikolaus Staubach, Frankfurt a. M. 2004, S. 147–196.

19 Staehelin, Messen (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 80 f. Auch die neueren Ergänzungen zur Isaac-Biographie kollidieren nicht mit dieser Sicht. Giovanni Zanovello, *Heinrich Isaac, the Mass Misericordias Domini, and Music in Late-Fifteenth-Century Florence*, Diss. Princeton University 2005, S. 241–247 und passim.

20 Laurenz Lütteken, *Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette. Gattungstradition und Werkcharakter an der Schwelle zur Neuzeit*, Hamburg 1993.

gleichbar. In der Tat sprechen die archaischen Züge der Komposition dafür, dass sich Isaac explizit in diese alte Tradition kommemorativer Motettenkomposition stellen wollte. Angesichts ähnlicher Beispiele im Schaffen Isaacs, seiner Zeitgenossen und vor allem der Folgegeneration wäre dies keineswegs verwunderlich – neben den kommemorativen Motetten aus dem habsburgischen Kontext denke man insbesondere an Costanzo Festas Motette zur Kaiserkrönung Karls V. und sein »Ave regina« zum Andenken an Guillaume Dufay.²¹

Musikalisch artikuliert sich diese Traditionsorientierung am deutlichsten in der Verwendung zweier Cantus firmi sowie im signifikanten Einsatz von kurzen Duetten. Die Eröffnungen beider Teile entwickeln sich aus einer zwar nicht raumgreifenden, aber pointierten Zweistimmigkeit heraus, und auch die drei Textzeilen der prima pars, die sich auf die concordia beziehen bzw. »aquila« und »leo« ansprechen, erklingen als unvermittelt eintretende, eng geführte Duette.²²

An dieser Verwendung der Duette wird aber zugleich deutlich, dass sich die Funktion dieser Elemente gegenüber den Zeremonialmotetten der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts grundlegend gewandelt hat: Archaik wird evokiert und zugleich in den Dienst der unmittelbaren Textausdeutung im Sinne einer musikalischen Rhetorik gestellt. Die beiden Cantus firmi haben ebenso wie die Duette bzw. Duettartikel eine allenfalls vordergründige strukturelle Funktion (Isorhythmie ist in dieser Motette nicht einmal im Ansatz zu beobachten), sondern bilden klangliche Repräsentationen der beiden im Text besungenen Protagonisten sowie deren beschworener Einmütigkeit. So wird etwa die gemeinsame Rolle als Religionsführer zu Beginn des zweiten Teils durch die zweimalige zweistimmige Affirmation im nur leicht durchbrochenen unisono »vobis religio« geradezu ostentativ unterstrichen.²³ Auch die beiden Cantus firmi lassen sich jeweils als Verkörperung des Kaisers und des Papstes verstehen – besonders deutlich bei ihrem Einsetzen in der secunda pars, wo die ersten Worte »Da pacem Domine« bzw. »Sacerdos« gleichzeitig mit der Haupttextzeile »Vobis par mundi imperium« erklingen.²⁴

21 Vgl. Klaus Pietschmann, »A Motet by Costanzo Festa for the Coronation of Charles V«, in: *Journal of Musicological Research* 21 (2002), S. 319–354; ders., *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform. Die päpstliche Kapelle und ihr Repertoire im Pontifikat Pauls III. (1534–1549)*, Vatikanstadt 2007, S. 295–309.

22 *Vier Staatsmotetten des 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Albert Dunning (Das Chorwerk 120), Wolfenbüttel 1977, S. 1–22, M. 1–2 u. 83–93 sowie 40–46, 58–61 u. 71–74.

23 Ebda., M 83–88.

24 Ebda., M 109–115. Vgl. auch den Anhang.

Neben die rhetorische Uminterpretation solch archaischer Elemente tritt ihre Indienstnahme für klangliche Effekte. So verdichten sich die Duettartikel immer wieder zu antiphonalen Texturen, die neben einer Intensivierung vor allem auch abwechslungsreiche Kontrastwirkungen zur Folge haben. Demgegenüber werden die Cantus firmi zur Evokation klanglicher Monumentalität herangezogen, die der Motette, unterstützt durch markante Fanfarenmotivik in den freien Stimmen, ein ausnehmend festliches Gepräge verleiht, ohne dass je der Eindruck von Statik oder selbstreferenzieller Komplexität entstehen würde. Zum abschließenden »Amen« bedient sich Isaac eines ihm eigenen Verfahrens: In Sequenzierungen und der durch alle Stimmen aufwärts geführten Terzfall-Motivik wird ein überwältigender finaler Höhepunkt inszeniert.²⁵

Ein weiterer zentraler Unterschied zu den Zeremonialmotetten Dufays, allerdings auch zu anderen eigenen Kompositionen Isaacs, besteht im Verzicht auf die eindeutige namentliche Benennung der Protagonisten. Eine solche namentliche Benennung hatte Lütteken entsprechend humanistischem Textverständnis als Mittel zum Erreichen einer »voll wirksame[n] Gegenwärtigkeit« der besungenen Person im zeremoniellen Rahmen interpretiert.²⁶ Dem entgegen stand im päpstlichen Umfeld gegen Ende des 15. Jahrhunderts jedoch die bereits angesprochene Skepsis gegenüber panegyrischen Elementen in der Liturgie, in der ausschließlich Ämter, nicht jedoch Individuen symbolisch überhöht werden sollten – das einleitend erwähnte Beispiel Alexanders VI. verdeutlicht dies. Beispiele wie Isaacs »Virgo prudentissima« zeigen demgegenüber, dass die namentliche Nennung der politischen Protagonisten namentlich am Kaiserhof weiterhin in Übung stand und in Kompositionen wie Josquins *Missa Hercules Dux Ferrariae* noch weiter symbolhaft überhöht wurde; dass Lupus Hellinck als einer der wenigen Josquins soggetto cavato-Verfahren in einer Messe ausgerechnet für Karl V. aufgreift,²⁷ erscheint angesichts der intensiven Bemühungen der Habsburger um die Sakralisierung ihrer kaiserlichen Herrschaft kaum verwunderlich: Erst jüngst wurde auf die vielfältigen Strategien Maximilians zu seiner Selbststilisierung als Caesar Divus aufmerksam gemacht, die später von Karl aufgegriffen wurden und in dieselbe Richtung wie die musikalischen Zeugnisse weisen.²⁸

25 Ebda., M. 196–207.

26 Lütteken, Dufay (wie Anm. 20), S. 363.

27 Vgl. dazu den Beitrag von Andrea Ammendola in diesem Band.

28 Larry Silver, *Marketing Maximilian. The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*, Princeton 2008.

Im Falle der direkten Begegnung zwischen dem Kaiser und dem durch seinen Nuntius repräsentierten Papst stießen also konträre Auffassungen von personalisierten Elementen im liturgischen Zeremoniell aufeinander. Die implizite Huldigung in Begriffen wie »medicus«, »leo« oder »aquila«, auf die schon hingewiesen wurde, dürfte in diesem Zusammenhang also eine Kompromisslösung dargestellt haben, die Personen kenntlich macht, ohne sie direkt anzusprechen – entfernt vergleichbar mit gängigen Usancen der Bildpropaganda wie etwa den zahlreichen Anbetungsdarstellungen, die den drei Königen die Gesichtszüge lebender Personen zuordnen, jedoch auf eindeutige Attribute wie Wappen oder Inschriften verzichten. Auch der Verzicht auf die Autornennung in den Schlusszeilen von »Optime pastor«, der durch die neutralere Benennung des Kollektivs der »Caesarei cantores« ersetzt wird, mag erfolgt sein, um im spezifischen Rahmen einen Dekorumsbruch zu verhindern.

Diesen Kompromiss wird man auf beiden Seiten gern akzeptiert haben, drückt sich in der Motette doch in geradezu idealtypischer Weise die Einigkeit zwischen Kaiser und Papst aus. Ungeachtet der bereits angesprochenen musikalischen und textlichen Elemente ist es dabei der Komponist Heinrich Isaac selbst, der geradezu zu einer Verkörperung der Einmütigkeit avanciert. Als ehemaliger Musiker der Medici und des Kaisers, dessen Kompositionen von Maximilian und Leo gleichermaßen hochgeschätzt wurden, wird er zur Schnittstelle in der symbolischen Kommunikation zweier Politiker, die der Musik in ihrer Selbstdarstellung gleichermaßen eine zentrale Rolle beimessen. Insofern ist »Optime pastor« weit mehr als eine bloße Gelegenheitskomposition. Die Motette fungierte als diplomatisches Signal ersten Ranges, und sie liefert insofern auch einen konkreten Deutungsansatz für die Anweisung, die Zahlungen an Isaac trotz seines Verweilens in Florenz fortzusetzen: Maximilian erklärte hier bekanntlich, dass »Er unns zu Florenz nuzer, dann an unnsrem hof ist«²⁹ – neben seiner Nähe und persönlichen Verbundenheit zum Medici-Papst waren es zugleich auch seine Kompositionen, die das kaiserliche Einvernehmen mit dem Pontifex unterstützen und in zeremoniellen Kontexten ebenso hör- wie sichtbar machen konnten.

29 Stachelin, *Messen* (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 81.

V.

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass Isaacs Motette »Optime pastor« zeitlich und räumlich distanzierte Traditionen liturgiebezogener Zeremonialmusik wie durch ein Brennglas vereint und versöhnt. Die konkrete liturgische Verortung, die Kombination mehrerer Cantus firmi und die abwechslungsreiche Textur bilden deutliche Reverenzen an die Dufay-Generation, die jedoch zugleich ihrer strukturellen Funktion enthoben und im Sinne einer klangorientierten Rhetorik eingesetzt werden, die der zeittypischen musikalischen Repräsentationskultur entsprach. Die zugleich implizite und unmissverständliche Bildsprache des Textes und die Wahl der Cantus firmi wiederum kam dem kaiserlichen Bedürfnis nach unmittelbarer Repräsentanz Maximilians ebenso entgegen wie dem strengen Dekorumsverständnis des päpstlichen Zeremoniells und symbolisierte die politische Einmütigkeit der beiden Repräsentanten sowie die vom Kaiser unterstrichene gleichberechtigte Führerschaft innerhalb der abendländischen Kirche. Dem vorgeschlagenen Entstehungsanlass, dem Empfang des päpstlichen Nuntius Lorenzo Campeggi in Innsbruck im Jahre 1514, war diese Programmatik in höchstem Maße angemessen, und in Heinrich Isaac, dem Maximilian und Leo X. gleichermaßen eng verbundenen Komponisten, fand sie ihre denkbar ideale Realisierung.

Anhang

Haupttext	C.f. 1	C.f. 2
Optime divino date munere pastor ovili	/	/
Tandem qui laceri medicus gregis ulcera sanes	/	/
Sis felix pecori et nobis tuque ipse beatus.	/	/
Sit totum pacare gregem tibi cura perennis	Da pacem Domine	Sacerdos et
Reddatur pax alma tuis pax aurea saeptis	in diebus nostris	pontifex
Et tua, qua polles, tam blando fistula cantu	quia non est	et virtutum artifex
Foedere cornipetas concordi vinciat agnos	/	/
Reginam volucrum regi tibi junge ferarum	alius	bonus pastor in populo
Reddatur vobis ut abactis vestra Chimaeris.	qui pugnet pro nobis	(populo)
Postmodum concordēs generosi pectoris iras	/	/
In Turcas animate, lupos et monstra Canopi	nisi	sic placuisti
Nulla gregi quadrupes, volucris inimica resistet	tu deus noster	domino
Dum videant aquilam ducem verumque leonem	/	/
Haec pia Caesarei cantores vota frequentant.	nisi tu deus noster	sic placuisti domino
Vobis religio parque est reverentia recti	/	/
Vis animi et pietas clementiaque insita.	/	/
Vobis par mundi imperium	Da pacem Domine	Sacerdos
et gladius debetur utrique (uterque).	in diebus nostris	et pontifex
Vera ergo auspiciis (auspiciis)	/	/
vigeat sapientia vestris	quia non est	et virtutum artifex
Floreat et sanctis cum moribus inclita virtus	/	/
Sit suus ingenuis honor artibus et sua merces.	alius qui pugnet pro nobis	bonus pastor in populo
Tum medico exultent colles et pascua plaudant pontifice	/	/
Et tanto letetur Caesare mundus.	nisi tu deus noster.	Sic placuisti domino.
Haec pia Caesarei cantores vota frequentant. Amen.	"	"

Christiane Wiesenfeldt

»Mediatrix nostra« – »Unsere Vermittlerin«: Marianische Topoi in Pierre de la Rues Messen für Margarete von Österreich

Dass unter den habsburgisch-burgundischen Hofkomponisten um 1500 der aus Tournai stammende Pierre de la Rue einen, wenn nicht den herausragenden Platz einnimmt, ist kein Geheimnis. Ebenso ist bekannt, dass sein nach heutigem Kenntnistand 32 Titel umfassender Messenkatalog erst nach seiner Anstellung bei Hofe im Jahre 1492 entstand und daher offenbar mit den vielfältigen Aufgaben und Bedürfnissen der »Grande Chapelle« assoziiert ist. Wenig Aufmerksamkeit hat trotz des wachsenden Forschungsinteresses¹ an la Rue sein Corpus der Marienmessen erregt², dabei besetzen die insgesamt 13 Werke – eines gilt als verschollen – thematisch doch immerhin mehr als ein Drittel des Bestandes. Zugleich, und auch dies ist bislang nicht näher in Augenschein genommen worden, scheinen beinahe alle diese Messen in mehr oder weniger deutlichem Zusammenhang mit der Statthalterin der Niederlande, Margarete von Österreich, zu stehen, in deren Diensten sich la Rue ab

- 1 Hervorzuheben sind insbesondere die Arbeiten von Honey Meconi: *Style and Authenticity in the Secular Music of Pierre de la Rue*, Diss. Harvard University 1986, »Pierre de la Rue and Secular Music at the Court of Marguerite of Austria«, in: *Jaarboek van het Vlaamse Centrum voor Oude Muziek* 3 (1987), S. 49–58, »Free from the Crime of Venus: the Biography of Pierre de la Rue«, in: *Revista de musicología* 16 (1993), S. 2673–2683, »French Print Chansons and Pierre de la Rue. A Case Study in Authenticity«, in: *Music in Renaissance Cities and Courts. Studies in Honor of Lewis Lockwood*, hrsg. von Jesse Ann Owens und Anthony M. Cummings, Warren 1997, S. 187–213, *Pierre de la Rue and musical life at the Habsbourg-Burgundian Court*, Oxford 2002. Darüber hinaus erschienen zuletzt folgende Beiträge: J. Evan Kreider, »Pierre de la Rue's Incessant and its Musical Descendants«, in: *From Ciconia to Sweelinck: donum natalicium Willem Elders*, hrsg. von Albert Clement und Eric Jas, Amsterdam 1994, S. 167–178; Nigel Davison, »Absalom filii mi Reconsidered«, in: *TVNM* 46 (1996), S. 42–56; Willem Elders, »Number Symbolism in Some Cantus-Firmus Masses of Pierre de la Rue«, in: *Jaarboek van het Vlaamse Centrum voor Oude Muziek* 3 (1987), S. 59–68.
- 2 Gleiches gilt für die bislang kaum untersuchten Motetten. Hinzuweisen ist in dem Zusammenhang auf das von der Verfasserin und Wolfgang Fuhrmann organisierte Symposium zu Pierre de la Rues Motettenschaffen auf der *Medieval & Renaissance Music Conference 2010*, Royal Holloway University London, 5. bis 8. Juli 2010. Eine Publikation der Beiträge wird im Heft 1/2011 der »Tonkunst« stattfinden.

1508 offiziell befand, die er aber bereits bei zahlreichen früheren Gelegenheiten musikalisch bedient zu haben scheint.

Wenn im Folgenden versucht wird, Margarete von Österreichs marianisch-mariologisches Interesse auf den Gebieten von Kunst, Literatur und (privater wie offizieller) Frömmigkeit mit den Messkompositionen la Rues in Zusammenhang zu bringen, so können freilich nur ausgewählte Aspekte berührt werden. In einem deutlichen Missverhältnis stehen dabei einerseits die komplexe Materialfülle zur Marienverehrung Margarete von Österreichs, in die für den vorliegenden Zusammenhang allenfalls nur erste Schneisen geschlagen werden können³, und andererseits das weitgehend vage Feld der kompositorischen Anlassbindung, die – wo nicht durch Indizienverdichtung Substanz gewinnend – zumeist auf dem Niveau der Spekulation verbleiben muss. Nichtsdestotrotz sind die Messen sämtlich auf bedeutsame Ereignisse oder Kontexte beziehbar, was hier anzudeuten und damit weiteren Nachforschungen zu öffnen ist.

Ausgangspunkt der Überlegungen war zunächst die Beobachtung, dass mit der auffällig personifizierte *Missa O gloriosa Margaretha* eine für die betreffende Zeit ungewöhnliche Titulierung vorlag: Ungewöhnlich nicht deswegen, weil der Herrschernamen titelbildend war – ein Usus spätestens seit Josquins *Missa Hercules Dux Ferrariae* –, sondern weil sich hier reale marianische Hymnenvorlage («O gloriosa domina») und reale, zumal weibliche Herrscherfigur zusammenfanden. Richtete sich anschließend der Blick auf das Marienmessen-Corpus insgesamt, so zeigte sich, dass nach aktuellem philologischen Kenntnisstand fast alle Werke nach 1508, d. h. nach dem offiziellen Engagement la Rues am Hofe Margaretes von Österreich entstanden und ihr somit vermutlich zuzuordnen sind. Für zwei frühere Werke sind darüber hinaus ebenso Bezugspunkte auszumachen: Überzeugungskraft gewinnen diese weniger in ihren biographischen und damit lückenhaften Kontexten als vielmehr entweder durch zeitlich und thematisch korrelierende Kunstwerke, die Margarete von Österreich erwarb bzw. beauftragte, oder als

3 Die Marienverehrung Margarete von Österreichs ist bislang keiner expliziten Untersuchung unterworfen worden, die sie berücksichtigenden Texte benennen sämtlich nur Aspekte des Gebiets, vgl. dazu insbesondere Dagmar Eichberger, *Leben mit Kunst. Wirken mit Kunst* (Burgundica V), Turnhout 2002, darin Teil 2: »Marienverehrung in Mecheln und Brou«, S. 207–228; *Women of Distinction. Margaret of York, Margaret of Austria* (Ausstellungskatalog Mechelen, 17. September bis 18. Dezember 2005), hrsg. von Dagmar Eichberger, Leuven 2005, darin Kathryn M. Rudy, »Woman's Devotion in Mechelen«, S. 231–239; Ursula Tamussino: *Margarete von Österreich. Diplomatin der Renaissance*, Graz 1995, darin »Der Musenhof zu Mecheln«, S. 169–193.

historisch-politische Ereignisse in Burgund, die eine musikalische Initiative la Rues nahelegen.

Eröffnet werden können so aus unterschiedlichen Perspektiven erste Einblicke in die ebenso intensiv wie individuell ausgeprägte Marienfrömmigkeit in der Hofhaltung Margaretes von Österreich, die den Frömmigkeitsgeschichtlichen Horizont spannt, in dem sich la Rues auffällig viele Marienmessen verankern.⁴ Dass die Motivationen, denen die Marienverehrung Margaretes folgte, keineswegs nur religiös, sondern mindestens ebenso politisch grundiert waren, schärft das Profil der Musik im höfisch-repräsentativen Tableau der Künste umso mehr, nicht zuletzt, weil sich diese in der Regel öffentlich ereignete. Frömmigkeit diente hier nicht selten als Vehikel politisch-persönlicher Selbstinszenierung, soll heißen: Die dem Marienglauben inhärente Massen- und Kultus-Wirkung nutzte Margarete von Österreich – abgesehen von ihrer eigenen, privaten und hier nicht infrage zu stellenden Gläubigkeit – als Katalysator ihrer politischen Präsenz. Salopp formuliert, schlug sie mit der Beauftragung, Präsentation und Pflege marianisch konnotierter Kunst zwei Fliegen mit einer Klappe.

Die folgenden Ausführungen sind in drei Abschnitte gegliedert: 1. ist ein kurzer Überblick über la Rues Marienmessen zu geben, wie er sich nach aktuellem Forschungsstand darstellt, 2. sollen die Marienverehrung Margarete von Österreichs und ihre damit verbundenen Intentionen anhand ausgewählter Beispiele erhellt werden und 3. sind die Marienmessen, soweit möglich, in den skizzierten Kontext der höfischen Frömmigkeitskultur einzupassen.

Pierre de la Rues Marienmessen

Ein einfacher Übertrag sämtlicher, in den Lexika und Monographien la Rues versammelter Marienmessen ergibt eine Liste von 24 Werken. Streicht man hingegen die Doppeltitel – außer in drei Fällen hat jedes Werk mindestens einen Alternativ-Titel in seiner Überlieferungsgeschichte erhalten –, so bleiben jene erwähnten 13 Messen stehen (vgl. die folgende Tabelle). Nach den Stemmata der *Opera Omnia*-Edition, die nur in einigen wenigen Punkten von Meconis Chronologie abweicht⁵, ergibt sich eine recht klare Ordnung.

4 Vgl. auch generell zur Hofhaltung im politischen und kulturellen Kontext Bertrand Schnerb: *L'Etat bourguignon 1363–1477*, Paris 1999.

5 Etwa die Position der *Missa O gloriosa Margaretha* wäre von Nr. 4 auf Nr. 9 versetzt, wenn man sie statt »vor 1510« (gemäß *Opera Omnia*) auf »vor 1516« datiert (gemäß Meconi, Pierre de la Rue and musical life [wie Anm. 1]) – der Unterschied resultiert aus der Umwertung der Frankfurter Quelle mit dem Text »O gloriosa domina« als Nebenquelle bei

In den meisten Fällen handelt es sich um Cantus firmus-paraphrasierende Messen, ihnen liegt entsprechend eine marianische Melodie unterschiedlichster Provenienz in allen Sätzen zugrunde. Aus dem formalen Rahmen fallen lediglich vier Werke: die *Missa de septem doloribus* (Nr. 7), die gleich mehrere, z. T. noch nicht identifizierte Vorlagen paraphrasiert, die Parodiemesse *Ave sanctissima Maria* (Nr. 8), der eine eigene Motette la Rues zugrunde liegt, die ein unbekanntes Ostinato nutzende *Missa Sancta Dei Genitrix* (Nr. 12) und das einzige marianische Choralordinarium *Missa de Beata Virgine* (Nr. 2).

	Missa	Titel-Varianten	à	Vorlage(n)	Datierung (CMM 97)
(1)	<i>Assumpta est Maria</i>	<i>De assumptione beate marie</i>	4	Antiphon	vor 1500
(2)	<i>De beata Virgine</i>	<i>De Domina Salve sancta parens Coronatum</i>	4	5 Choräle	vor 1500–1503
(3)	<i>Sub tuum presidium</i>	<i>In mi Quarti toni</i>	4	Antiphon	vor 1504/05
(4)	<i>O gloriosa domina</i>	<i>O gloriosa Margaretha Quatuor vocum</i>	4	Hymnus	vor 1510
(5)	<i>Ave Maria</i>	-	4–5	Antiphon	vor 1511–1514
(6)	<i>Conceptio tua</i>	-	5	(Magnifikat-) Antiphon	vor 1511–1515
(7)	<i>De septem doloribus</i>	<i>De doloribus Marie virginis Dolores gloriose recolentes Quinque vocum de doloribus</i>	5	diverse	vor 1512
(8)	<i>Ave sanctissima Maria</i>	<i>De beata Virgine Sex Vocum Deus meus eripe me</i>	6	eigene Motette	vor 1512
(9)	<i>Ista est speciosa</i>	<i>De sanctissima virgine Maria Quinque vocum</i>	5	Antiphon	vor 1512
(10)	<i>De Virginitus</i>	<i>O quam pulchra Pulchra es</i>	4	Alleluiavers	vor 1513 oder 1516
(11)	<i>Inviolata</i>	<i>Omnes peccaverunt</i>	4	Sequenz	vor 1516
(12)	<i>Sancta Dei genitrix</i>	<i>Miserere mei Deus</i>	4	Ostinato	vor 1521
-	<i>Mediatrix nostra</i>	-	-	-	-

Tabelle: Pierre de la Rues Marienmessen

Meconi, die die Handschrift mit dem Text »O gloriosa Margaretha« aus der Alamire-Werkstatt als Hauptquelle begreift (heute in Montserrat). Abweichungen ergeben sich gleichfalls bei der Brüsseler Quelle mit der *Missa Ista est speciosa* (hier an 8. bzw. 9. Position), die Meconi mit »nach 1521« als posthum datiert, die *Opera Omnia*-Edition allerdings schon auf »vor 1512« (plausibel angelehnt u. a. an den *Census Catalogue*). Vgl. *Pierre de la Rue: Opera omnia*, hrsg. von Nigel St. John Davison, J. Evan Kreider und T. Herman Keahey in 11 Bänden, die Marienmessen in den Bänden CMM 97, 1–6.

II. Margarete von Österreichs Marienverehrung

Marienverehrung spielte in der Dynastie der Valois seit etwa 1400 eine große Rolle, legt man allein die in den Inventaren der Regentin dokumentierten gemalten und plastischen Portraits zugrunde, die enge Familienangehörige in der Anbetung Marias zeigen⁶ – angefangen bei Philipp dem Guten über Isabella von Portugal, Karl dem Kühnen, Isabella von Bourbon hin zu Margarete von Österreichs Vater Maximilian und ihrem ersten Mann Juan von Kastilien sowie dem Neffen Karl V.⁷ Mit letzteren ließ sich Margarete von Österreich u. a. gemeinsam in der Anbetung Marias darstellen. Ihre zahlreichen religiös konnotierten Portraits, die sie vor und während ihrer Regentschaft ab 1507 in Auftrag gab, lassen sich verschiedenen Darstellungsmodi und Motivgruppen zuordnen.⁸

Primäres Identifikationsmerkmal Margaretes von Österreich auf vielen religiösen, politischen oder religiös-politischen Portraits ist ihr Witwen-Habit, das sie nach dem Tod ihres dritten Mannes Philibert von Savoyen nicht mehr abgelegt hat: eine herzförmige, schlichte weiße Haube und eine Halskrause (vgl. Abbildung 1).

Derart präsentiert sie sich auch im Rahmen dynastischer Genealogien, etwa im Rahmen jener für Karl V.⁹ Gleichzeitig beginnt sie, ihr politisches Motto »Fortune – Infortune – Fort une« (»Glück – Unglück – stark allein«) verstärkt zu inszenieren, es findet sich in vielgestaltiger Form wieder, wie etwa auf einer Münzprägung, die die schicksalsbesiegende Stärke der »filia Maximiliani« akzentuiert (vgl. Abbildung 2).

6 Eichberger, *Leben mit Kunst. Wirken mit Kunst* (wie Anm. 3), S. 207.

7 Ebd., S. 194 (zu Maximilian), 44 (zu Juan de Kastilien) sowie zu beiden S. 208.

8 Vgl. zur Portraitsammlung Margaretes Dagmar Eichberger und Lisa Beaven: »Family Members and Political Allies: The Portrait Collection of Margaret of Austria«, in: *The Art Bulletin* 77 (1995), Heft 2, S. 225–248; Andrea G. Pearson: »Margaret of Austria's Devotional portrait Diptychs«, in: *Woman's Arts Journal* 22 (2001), Heft 2, S. 19–24.

9 *La genealogie de l'empereur Charles Vme de ce nom [...]*, 1527–1530; Quelle: Paris BNF, ms. fr. 5616.



Abbildung 1: Margarete von Österreich in Witwen-Habit (typische Darstellung ab 1504), Bernard van Orley, nach 1518, Quelle: Bourg-en-Bresse, Monastère Royal de Brou, inv. no. 975, 16 AB



Abbildung 2: Portraitmedaille mit Margarete von Österreich und Fortuna, ca. 1505
Quelle: Kunsthistorisches Museum Wien

Derartige politische Tugenden ließen sich aber besonders eindrücklich im christologischen Kontext, insbesondere der Passion, herausstellen, worauf Margarete von Österreich gleich mehrfach zurückgegriffen hat. So lässt sie sich etwa allegorisch als Justitia in eine Kreuzigungsszene versetzen¹⁰, wodurch ihre judikatorische Gewalt als Herrscherin in einen milden, mitfühlenden Gestus gekleidet wird und sie zugleich – wie so häufig in blauem Gewand – neben Maria die wichtigste Frauenfigur des Tableaus darstellt. Ihre humanitäre, dem Volk gegenüber wohlthätige Haltung ließ die Regentin häufig in gleichem Motiv demonstrieren, etwa als der neben Maria der Kreuzigung beiwohnende Caritas.¹¹

Während das allegorische Portrait schon darauf verweist, dass religiöse Motive politischen Ambitionen und Inszenierungen als Justitia oder Caritas offenbar optimale Folien boten, indem mythologische Allegorien im Gewand weltlicher Realfiguren als Interpreten oder Kommentatoren religiöser Szenen auftreten, wird im sakralen Identifikations- oder auch Kryptoportrait eine Überblendung der Heiligenfigur mit dem weltlichen Herrscher bzw. Auftraggeber angestrebt. Dabei liegt in der Regel zunächst einmal der jeweilige namensgebende oder zumindest namensverwandte Schutzpatron auf der

10 Vgl. z. B. Margarete als Justitia im Rahmen einer Kreuzigungsszene von Olivier de la Marche: *Le paremant et triumphe des dames*, Tapiserie, 2. Viertel des 16. Jh., Paris BNE, ms. fr. 25431.

11 Vgl. z. B. Margarete als Caritas, Kreuzigungsszene von Bernard van Orley, ca. 1523/24, Öl auf Holz, Rotterdam, Museum Bijmans Van Beuningen, inv. no. 1629.

Hand: im Falle Margaretes von Österreich die Heilige Margarete, die sie schon früh (ab 1497) und sodann regelmäßig mimt.¹² Bis zur Gestaltung ihres Grabmonumentes in Mechelen zieht sich dieser Topos durch ihre Kunstsammlung (vgl. Abbildung 3).



Abbildung 3: Margarete von Österreich als Hl. Margarete
Michel Sittow, ca. 1497,
Quelle: Privatbesitz

Die Figur Maria spielt sodann – wie am Beispiel der Kreuzigungsszenen und der ähnlichen Gewandung angedeutet – eine zentrale Rolle für Margarete von Österreich, selbst wenn bislang kein Kryptoportrait als Maria zweifelsfrei nachgewiesen werden kann. Dies wäre vermutlich auch als Anmaßung ausgelegt worden. Für den Zusammenhang ist hingegen nicht unwesentlich, dass Margarete von Österreich jedes ihrer Gemächer mit mindestens einem Marienbild geschmückt hatte, zahlreiche Marienreliquien besaß, und ihre etwa 100 religiösen Bücher eine deutliche Tendenz zu marianisch-mariologischen Themenkreisen aufwiesen, demnach Marienviten ebenso umfassten wie Marienlegenden, Andachtsbücher, Marienoffizien usw.¹³ Überdies war Margarete von Österreich seit den 1490er Jahren Mitglied der frommen Bru-

12 Michel Sittow, Margarete von Österreich als Hl. Margarete, Teil eines Diptychons mit Juan von Kastilien als Hl. Johannes auf der anderen Seite (verschollen), ca. 1497, Öl auf Holz, 28 x 20,3 cm, in Privatbesitz (Auktion Christie's New York: Mittwoch, 25. Mai 2005), Abb. unter http://www.artnet.de/Artists/LotDetailPage.aspx?lot_id=22404A507097C2A7D83E3E408332DC70, 9. Januar 2010.

13 Zur Bibliothek vgl. u. a. Marcel Françon, Gh. de Boom: »Activité Littéraire à la Cour de Marguerite d'Autriche«, in: *The Modern Language Journal* 16 (1931), Heft 3, S. 249–251.

derschaft der sieben Schmerzen Mariens in Brügge und engagierte sich 1517 für die Kirchweihe eines neu gegründeten Frauenkonvents ebenfalls zu den Sieben Schmerzen. Auch zu diesem wichtigen marianischen Topos sind Kunstwerke in ihrem Besitz zu benennen.¹⁴

Zwar mag Margarete von Österreichs marianisches Engagement im Kontext höfischer Religiosität des frühen 16. Jahrhunderts, die zumal gegenreformatorisch ausgerichtet war und auch die finanziellen Mittel besaß, um der Kunst ausgiebig und nachhaltig zu frönen, kein Einzel- oder Sonderfall sein. Bemerkenswert ist das Engagement aber dann, wenn man die politische Intention nicht aus den Augen verliert, die die kunstsinnige Marienfrömmigkeit stets grundierte.



Abb. 4: Diptychon: Maria und Margerete von Österreich, »Meister von 1499«, ca. 1501–1504, Quelle: Ghent, Museum voor Schone Kunsten, inv. no. 1973A

14 Vgl. dazu insbes. den erwähnten Ausstellungskatalog *Women of Distinction* (wie Anm. 3).

Ein erstes Diptychon noch vor ihrer Witwenzeit (sie trägt noch keine weiße Haube und höfische Gewänder) zeigt Margarete von Österreich in kniender Andachtspose vor der gekrönten, leicht erhöht thronenden Maria auf der linken Seite: eine zwar fürbittende Pose, die aber ansonsten nur von männlichen Herrschern eingenommen wird (vgl. Abbildung 4). Allein die Szenenwahl kann man folglich als politisches Statement lesen, bekannt aus fast identischen Darstellungen mit Maximilian I. oder Philipp dem Guten. Bereits als Herzogin von Savoyen war Margarete von Österreich bestrebt, ihre politischen Ambitionen auch qua symbolträchtiger marianischer Anbetungspose zu äußern.

Nicht wesentlich anders sind die Miniaturen zu Pierre de la Rues »Ave sanctissima Maria«-Motette in dem berühmten, von Margarete von Österreich beauftragten musikalischen Album von ca. 1516–1523 ausgearbeitet.¹⁵ Die lateinische Marienmotette steht bekanntermaßen an exponierter Position der Handschrift, gefolgt von zumeist weltlicher Musik. In den einleitenden Miniaturen trägt die bereits als Witwe zu erkennende Margarete von Österreich einerseits nun einen Herrscherinnen-Mantel und agiert folglich bereits als burgundische Regentin, deren Wappen mit ihren Insignien zumal auf gleicher Seite prangt. Andererseits spricht sie Maria nun direkt an und richtet an sie die Worte »Memento mei« (»Gedenke meiner«), entstammend der Schlusszeile des »Ave Maria«: »O Mater Dei, memento mei. Amen«. Hier wird die weltliche Herrscherin nicht als stumme, gläubige und einige Stufen tiefer kniende Bittende, sondern bereits als die religiöse Mittlerfunktion Marias voraussetzende und selbstbewusst ansprechende (um nicht zu sagen fordernde) Machthaberin ‚auf Augenhöhe‘ präsentiert (das Empfinden einer »Augenhöhe« stellt sich nicht zuletzt durch die Notenlinien zur ersten Zeile »Ave sanctissima Maria« ein). Beide Figuren sind zudem eingefasst von ähnlichen Bildprogrammen mit persönlichen Schmuckstücken der Regentin ebenso wie dem Blumen-Motiv der Margerite.

Ein drittes, heute nicht mehr erhaltenes, dafür mehrfach dokumentiertes Beispiel schließlich zeigt Margarete von Österreich und das von Maria ihr entgegen gehaltene Christuskind in einem unmittelbaren Dialog.¹⁶ Endgültig – und nicht nur wie im Alamire-Manuskript über gegenüberliegende Seiten

15 Album der Margarete von Österreich, ca. 1516–1523, Brüssel, Bibliothèque Royale, ms 228.

16 Diptychon: *Maria und Margerete*, (nach) Bernard van Orley, 1518/20, Roubaix, Musée des Beaux Arts, Collection Lepoutre, Bild mittlerweile verschollen; Nachweis lediglich im Ausstellungskatalog: *Exposition organisée par la Ville de Bourg-en-Bresse, en hommage a Marguerite d'Autriche, fondatrice de Brou (1480–1530)*, 1. Juni bis 15. Juli 1958, Bourg-en-Bresse 1958, S. 19–20.

angedeutet – ist die fürbittende Position zugunsten einer Vis-à-vis-Ebene aufgegeben. Darüber hinaus sitzen sich beide Figuren im realen Fürstinnenzimmer gegenüber, und dies zumal am selben Tisch, der lediglich durch das Format des Diptychon geteilt ist. Das von Maria Margarete von Österreich entgegengehaltene Christuskind erhält vom Portraitisten das Wort »Veni« in den Mund gelegt, das ebenso als »Komm' zu mir« (invitatorisch) wie »Ich bin gekommen« (inkarnatorisch) übersetzt werden kann. Margarete von Österreichs Antwort »Placet« / »Es gefällt mir« ist sodann Reaktion und nicht Aktion, eine Teilhabe an einem Dialog und keine monologisierende Anbetung mehr. Marias Vermittlung zwischen Mensch und Gott, ihre Aufgabe als »mediatrix«, ist hier der direkten Kommunikation zwischen gläubiger Christin und Gott (= Christus) gewichen; Margarete von Österreich kann nunmehr, gleich Maria, direkt mit Christus kommunizieren. So verschieben sich gegenüber den vorherigen beiden Diptychen die Akzente noch einmal deutlich, und die zumal eher nonnenhafte, gegenüber Maria schlichte Tracht der Regentin auf dem verlorenen Portrait mag eine künstlerische Lizenz an das vertrauliche, in seiner Lokalisation beinahe alltägliche Arrangement mit seiner durchaus progressiven Aussage sein.

Als Albrecht Dürer 1521 Mechelen besuchte, erhielt er die Gelegenheit, Margarete von Österreichs Privatsammlung zu besichtigen, die – da ihm gegenüber das Privileg der Besichtigung betont wurde – offenbar nicht allgemein zugänglich, sondern besonderen Gästen vorbehalten war. Insofern mögen manche der marianisch konnotierten Machtbekundungen der Regentin weniger der Repräsentation in der Öffentlichkeit denn der privaten Selbstvergewisserung gedient haben. Andere wiederum – wie das musikalische Album oder weitere, für jedermann sichtbar am Hofe platzierte oder Dritten dedizierte Darstellungen hingegen – mögen durchaus einer breiteren Aufmerksamkeit ausgesetzt und dies auch kalkuliert haben. Ob die Darstellungen, die besonders eng an Maria heranrücken, Margarete von Österreich nun aber in ihrer staatlichen Repräsentation dienten oder nicht: Fest steht, dass sich in ihnen eine über die fromm-devote Andachtsgeste weit hinausgehende Quasi-Identifikation mit Maria abzeichnete, die bis in die Adaption der marianischen »mediatrix«-Kompetenz hineinragt.

Die Motivation hierfür resultiert freilich kaum aus dem Bedürfnis nach religiöser Progressivität oder gar Anmaßung, sondern aus einer sich gleich aus mehreren Aspekten speisenden Identifikation der Regentin mit der Figur der tugendhaften, von Gott erwählten Mittlerin (und nicht zuletzt Frau) Maria. Inwieweit Margarete von Österreichs Ersatz-Mutterrolle für Karl V. hier hineinspielt, für den sie sich gleichermaßen als vormundschaftliche Hüterin

wie vermittelnde Bereiterin einer weitaus bedeutenderen, kommenden Generation sah, muss Spekulation bleiben; denkbar ist es hingegen schon.

Pierre de la Rues Marienmessen und Margarete von Österreichs Marienfrömmigkeit

Mit la Rues Marienmessen trat die Marienfrömmigkeit Margarete von Österreich nun gleichermaßen in ein anderes Medium ein wie überhaupt an die Öffentlichkeit. Offenkundig ist, dass manche dieser Werke zu repräsentativen Zwecken Verwendung gefunden haben. Nach dem Blick auf die Kunstsammlung verwundert nun weder die ungewöhnlich große Anzahl der marianischen Kompositionen mehr, noch der Sonderfall der *Missa O gloriosa Margaretha*, die beinahe als musikalisches Äquivalent zum zuletzt beschriebenen Diptychon wirkt, indem sich nun die »Domina [Maria]« zur »[Domina] Margarete« wandelt. Selbst der Titel der verschollenen *Missa Mediatrix nostra* greift diesen identifikatorischen Topos auf, indem die aus dem Rosenkranzgebet an Maria gerichtete Anrufung »unsere Vermittlerin« zugleich als Ehrentitel der in nicht wenigen diplomatischen Verhandlungen äußerst erfolgreich vermittelnden Regentin gelesen werden kann: Vergegenwärtigt man sich ihre wichtigsten staatspolitischen Kunstgriffe zu Zeiten la Rues – die Liga von Cambrai (1508), die Heilige Liga gegen Frankreich (1511) oder der Vertrag von Lille (1513) –, so wären bereits einige mögliche Anknüpfungspunkte zur Datierung der Messe gegeben, was allerdings aufgrund der vermissten Quelle obsolet ist.¹⁷ Dies lässt sich hingegen für andere Marienmessen aus der oben gezeigten Werkliste versuchen, wobei hier nur ausgewählte Werke und Aspekte zu Sprache kommen können, die anhand weiterer Quellen- und Dokumentensichtungen zu konkretisieren wären.

Geht man von der in der *Opera Omnia*-Edition aufgestellten Datierung aus, so ist jene *Missa O gloriosa domina* bzw. *Margaretha* die erste Messe, die la Rue als Hofkomponist Margaretes von Österreich vorlegte. Dass die frühere Quelle (datiert vor 1510) noch den hymnischen Originaltext »Domina« verwendet, muss nicht bedeuten, dass die sodann im Alamire-Prachtband von vor 1516 bezeugte Umwidmung zu »Margaretha« nicht schon früher

¹⁷ Denkbar ist, dass *Missa Mediatrix nostra* ein Alternativtitel der *Missa Sub tuum praesidium* ist, deren Text eine derartige Zeile enthält: »Sub tuum praesidium confugimus, sancta dei Genetrix. Nostras deprecationes ne despicias in necessitatibus nostris. Sed a periculis cunctis libera nos semper. Virgo gloriosa et benedicta, Domina nostra, *mediatrix nostra*, advocata nostra. Tuo Filio nos reconcilia, tuo Filio nos commenda, tuo Filio nos repraesenta. Amen.«

bestand, da beide Quellen zumal auf eine – heute nicht nachweisbare – Hauptquelle zurückgehen. Keineswegs abwegig ist, dass die Messe bereits 1507 oder 1508 entstand, etwa anlässlich Margarete von Österreichs Übernahme der Regentschaft am 18. März 1507, zum Zeitpunkt der Begräbnisfeierlichkeiten zum Tode Philipps I. in Mechelen am 18. bis 19. Juli 1507, denen la Rue beiwohnte und wo womöglich erste Überlegungen zu seiner Anstellung formuliert wurden, da sein Dienstherr ja soeben verstorben war, oder spätestens zum Juni 1508, zu dem die erste Gehaltszahlung für la Rue dokumentiert ist.¹⁸

Die an dritter Stelle rangierende *Missa Sub tuum presidium* (vor 1504/05) scheint zunächst außen vor zu stehen. Hier ließe sich allerdings im Zusammenhang mit der Nr. 2, der *Missa de Beata Virgine*, eine These formulieren, die zugleich beide Messen in das unmittelbare Umfeld der Regentin rückt. Von März bis August 1503 ist a Rue als Mitglied der Kapelle hilipps I. in Bourg-en-Bresse in Savoy bei Margarete von Österreich und ihrem Mann Philibert von Savoyen sowie in unmittelbarem lokalem Umfeld in Lyon nachweisbar. Aus exakt dieser Zeit stammt das erwähnte erste Diptychon Margaretes von Österreich in Anbetung Marias. Nur wenige Monate später – im Oktober 1503 – geht a Rues erstes Messbuch bei etrucci in den Druck, allen vorangestellt die erwähnte *Missa de Beata Virgine*. Mit einer dort ebenfalls enthaltenen *Missa L'homme armé* (vermutlich gemünzt auf den Dienstherrn hilipp I.) sowie einer offenbar durch die soeben absolvierten spanischen Aufenthalte inspirierten *Missa Nunca fue pena maior* ist das Buch deutlich dem königlichen Hause zugeneigt, und die Eröffnung des Messbuches mit einer der soeben besuchten Schwester des Dienstherrn thematisch assoziierten marianischen Komposition erscheint vor diesem Hintergrund plausibel. Überhaupt wäre das gesamte Messbuch als Ehrengabe an die habsburgische Familie zu lesen¹⁹: Die an zweiter Stelle stehende *Missa Puer natus* nämlich könnte sich auf hilipps Sohn Ferdinand I. beziehen, der am 10. März 1503, also nur zwei Wochen vor der Visite in Savoyen, in Spanien zur Welt kam.

Die *Missa Sub tuum presidium* an dritter Stelle ist offenbar nach der *Beata Virgine* entstanden – hier stellt sich der oder die Bittende *Sub tuum presidium*, unter den Schutz Marias. Wie bekannt ist, wurde Margarete von Österreich im September 1504 überraschenderweise das zweite Mal Witwe, legte ihren dargestellten Habit an und beschloss, nicht mehr zu heiraten, sondern

18 Vgl. im Einzelnen die Dokumentenaufstellung und die biographische Skizze bei Meconi, *Pierre de la Rue and musical life* (wie Anm. 1).

19 Damit mögen die la Rue im Dezember 1503 zugesprochenen Pfründe in Namur in Zusammenhang stehen, vgl. Meconi, *Pierre de la Rue and musical life* (wie Anm. 1), S. 250.

sich ausschließlich öffentlichen, wohltätigen Aufgaben zuzuwenden. Pierre de la Rue erreichte Ghent im November 1504, weitere Zahlungen an ihn aus Nijmegen, Arnheim, Brüssel usw. sind in den Folgemonaten bis zu seiner zweiten Abreise nach Spanien nachweisbar. Am 8. und 10. November 1504 ist la Rue sogar vor Ort in Mechelen bei Margarete von Österreich bezeugt. Auch hier wiederum ließe sich vermuten, dass die Regentin in inspirierendem Zusammenhang mit dieser gattungshistorisch bis dato solitären Marienmesse steht, die inhaltlich und zeitlich mit ihrer persönlichen Situation aufs Deutlichste korreliert.

Zur *Missa de septem doloribus* – nach der bisherigen Zählung der Marienmessen ausgerechnet die Nr. 7 – kann sodann angenommen werden, dass sie in Zusammenhang mit der gleichnamigen Bruderschaft steht, in der sich Margarete von Österreich langjährig engagierte.²⁰ Nähere Untersuchungen hierzu stehen noch aus. Da im gesamten 16. Jahrhundert keine einzige andere Marienmesse dieses Titels und Themas überliefert ist, läge es nahe, für die Suche nach den verwendeten, bislang unidentifizierten melodischen Vorlagen auf die Materialien der Bruderschaft zurückzugreifen. Bekannt aus Briefen an die Äbtissin ist zudem, dass Margarete von Österreich zeitweilig vorhatte, ihren Lebensabend im Kloster der Bruderschaft zu verbringen: Sie ließ dort eigens ein Wohnhaus anbauen, was sie später aber nicht mehr in Anspruch nahm. Ein abschließender Hinweis auf die Fünfstimmigkeit mag sein, dass Margarete von Österreich nachweislich ein goldgerahmtes Tafelbild mit der Darstellung der Fünf Schmerzens Mariens besaß (heute verschollen), eine zeittypische Reduktion des Themas, die weite Verbreitung fand. Anhand des erhaltenen Buches der Bruderschaft im Alten Archiv in Brüssel wäre zu prüfen, ob die Messe womöglich gar erst zur Kirchweihe der *Septem Doloribus* 1517 entstand. Vor dem Hintergrund ihrer komplexen, materialintensiven und anspruchsvollen kompositorischen Faktur, die sie ohnehin in die Nähe der späten Messen rückt, wäre dies durchaus denkbar.

Womöglich steht die letzte *Missa Sancta Dei genitrix* (Nr. 12) ebenso Pate für Margarete von Österreichs Wiedererlangung der Macht im Jahre 1518, die sie aufgrund von innerpolitischen Intrigen und einer verfrüht ausgesprochenen Regierungsbefähigung Karls V. 1515 bis 1517 kurzfristig abzugeben

20 Eine andere Interpretation wäre womöglich, dass Margarete zur Zeit la Rues sieben wichtige Umbrüche und Todeserfahrungen in ihrer Familie erleben musste, angefangen vom Tod der Mutter (1482), der Annullierung der Ehe mit Karl VIII. (1491), die erste Witwenschaft (1497) mit der Totgeburt des einzigen Kindes (im selben Jahr), den Tod des zweiten Mannes (1504), den Tod des Bruders (1506) und den Tod der Stiefmutter (1510). Ob diese Ereignisse mit dem Thema überein zu bringen sind, bleibt freilich offen.

hatte, wie auch in Zusammenhang mit dem letzten erwähnten, ebenfalls in diese Zeit zu datierenden Diptychon, auf dem Margarete von Österreich in den Dialog mit Christus tritt und damit zugleich ein Selbstbewusstsein zeigt, das seine Plastizität und Rigorosität womöglich der machtpolitischen Situation schuldet. Dass das der Messe zugrunde liegende, bislang unidentifizierte Ostinato sieben Noten – also zugleich die marianische Symbolzahl 7 sowie die sieben Silben des Namens »Mar-ga-ri-ta Aus-tri-a« oder auch ihres Mottos »Fortune / Infortune / Fort une« – umfasst, verwundert wenig. Es ist darüber hinaus denkbar, dass es sich hier um ein *soggetto cavato* für Margarete von Österreich handelt. Obwohl bislang nicht gelungen ist, es zu identifizieren, scheiden zumindest sämtliche bekannten Marienmelodien als Vorlage aus.

Abgesehen von kontextuellen Aspekten der Werkentstehung, die Sujet, Titel sowie die Auswahl, Erfindung und Kombination der gewählten musikalischen Vorlagen einschließen, ist abschließend zu fragen, inwiefern sich darüber hinaus womöglich eine Akzentuierung marianischer (und damit »margaretischer«) Sujets in den Messen selbst finden lässt. Im Gegensatz zu gängigen Modellen der Herrschermesse, die den Namen des Regenten direkt zitieren, können hier lediglich marianische Topoi die Brücke zur Identifikation mit der in vielen Fällen sicherlich beauftragenden oder implizierten Widmungsträgerin schlagen. Da das Messformular Maria lediglich im Credo integriert – in der Zeile »ex Maria virgine« –, bleibt kaum Raum für symbolische Akzentuierung in »klassischer« Form, wie der plakativen Herausstellung eines Namens, Mottos oder eines auf den zu Ehrenden gemünzten Textabschnitts. La Rue bedient sich hier verschiedener Hilfsmittel: In der *Missa Ista est speciosa* etwa wird die Antiphon »Ista est speciosa inter filias Jerusalem« als Cantus planus präsentiert und bleibt damit großflächig gleichermaßen »gewichtig« wie formgebend. Hingegen werden in der *Missa de septem doloribus* im 1. Tenor durchweg verschiedene Texte kompiliert, die sämtlich marianischen Themenkreisen entstammen und zu einem komplexen Textkorpus verschmolzen werden, dessen intertextuelle Charakteristika und Intentionen über seine Zugehörigkeit zur »Septem Doloribus«-Thematik hinaus bislang nicht untersucht sind. Ihre Fixierung auf psalmodische Tonrepetitionen legt ihre Herkunft aus Mariengebeten nahe, und tatsächlich lassen sich einige der Texte, wie der Psalter »Trenosa compassio« (im Christe) oder das dem »Stabat Mater« verwandte Gebet »Ferit gladius«, identifizieren. Im Agnus der *Missa Ave Sanctissima Maria* schließlich wird in den Oberstimmen ein neuer marianischer, bislang unidentifizierter Cantus firmus »O dulcis

amica Dei« verwendet, und das Werk schließt obendrein nicht mit einem Agnus Dei II oder III, sondern mit einer Motette über den Text des Dankeshymnus »Te decet laus«, die die gesamte Konstruktion in die Nähe der Motetti Missales rückt. Weitere Beispiele ließen sich ergänzen.

Fest steht bereits nach diesen ersten Annäherungen, dass die Marienmessen la Rues von ihrem regionalen und damit persönlichen Bezugspunkt Margarete von Österreich nicht zu trennen sind. Ihre Entstehungskontexte, aber auch ihre inneren Strukturen in Zukunft näher an die expansive und intensive Marienfrömmigkeit der Regentin in allen ihren Facetten heranzurücken als bislang geschehen, verspricht lohnende Ergebnisse. Dass diese ungewöhnliche Form der Herrscherinnenmesse nicht personifiziert, sondern – mit Ausnahme der *Missa O gloriosa Margaretha* – über den allegorischen Umweg der marianischen Identifikation realisiert wurde, nimmt ihr kaum die Bedeutung, wenn auch sicherlich ihre Fasslichkeit. Es mag aber eben diese intellektuelle, elitär durchwirkte Subtilität und Selbstbezüglichkeit gewesen sein, die die fromme, gebildete und kunstsinnige Margarete von Österreich fasziniert haben mag.

Freie Beiträge

Daniel Glowotz

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

I.

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

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

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

II.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III.

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

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

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

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

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

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

23 Vgl. ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

IV.

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

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

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

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

quins bekannter Motette »Ave Maria, virgo serena« als Basis dieser sechsstimmigen Bearbeitung siehe David Fallows, *Josquin*, Turnhout 2009, S. 60–67, mit der dort angegebenen Literatur, insbesondere Joshua Rifkin, »Munich, Milan, and a Marian Motet. Dating Josquin's »Ave Maria...virgo serena«, in: *Journal of the American Musicological Society* 56 (2003), S. 239–350.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

V.

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

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

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

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

Klaus Hortschansky

Zum Problem der Vertonung farcenhafter Texte im 15. Jahrhundert, dargestellt an dem Rondeau »Ce qu'on fait a quatimini« von Gilles Joye

Für die Übertragung von in Mensuralnotation aufgezeichneter Musik bietet das Rondeau »Ce qu'on fait a quatimini« von Gilles Joye, überliefert in mehreren Handschriften des letzten Drittels des 15. Jahrhunderts¹, kaum nennenswerte Schwierigkeiten. Einige »ligaturae cum oppositata proprietate«, einige Binnennoten und Endnoten von Ligaturen sowie Schwärzungen sind die einzigen Hürden.²

Interessanter dagegen ist die Frage, wie der Komponist mit einem Text umgeht, der die lästerliche Aufforderung an junge Damen enthält, doch zum Wohle Gottes und der Menschheit kräftig zur Vermehrung beizutragen, wobei offensichtlich keineswegs an einen geordneten Ehestand gedacht ist. Denn wer jenes tut, wenn auch mit gewisser Diskretion, sich aber zum Christentum bekennt, wird zweifellos Verzeihung erhalten. Das Ganze ist also eine Farce, die in ihrer poetischen Formung durchaus einen gewissen Witz erkennen lässt, eine Formung, von der man meinen müsste, dass auch der Komponist auf seine Weise dazu beigetragen hätte, sich geistvoll, witzig, anspielerisch oder sonstwie dem Text entsprechend zu verhalten. Die folgenden Überlegungen versuchen eine mögliche Antwort auf die gestellte Frage zu geben und wollen sich als Beitrag zum Thema »Humor in der Musik«

1 Die Chanson ist enthalten im Mellon Chansonnier (Neapel um 1475), im Chansonnier Sevilla 5.I.43 (Neapel um 1480), im Chansonnier Pixérécourt Florenz (um 1480/84) sowie im Chansonnier Florenz 229 (Florenz um 1492). Vgl. David Fallows, *A Catalogue of Polyphonic Songs 1415–1480*, Oxford 1999, S. 109.

Editionen: Leeman L. Perkins und Howard Garey, *The Mellon Chansonnier*, 2 Bde., New Haven 1979, Nr. 9; Dragan Plamenac, »A Reconstruction of the French Chansonnier in Biblioteca Colombina, Sevilla-I«, in: *The Musical Quarterly*, 37 (1951), S. 541; *Faksimile-Ausgabe der Handschriften Sevilla 5-I-43 & Paris N. A. Fr. 4379 (Pt. 1)*, hrsg. von Dragan Plamenac, Brooklyn 1962 (Veröffentlichungen mittelalterlicher Handschriften, 8); Howard Mayer Brown, *A Florentine Chansonier from the Time of Lorenzo the Magnificent: Florence, Biblioteca Nazionale Centrale MS Banco Rari 229*, 2 Bde., Chicago 1983 (Monuments of Renaissance Music 7), Nr. 261. – Eine Veröffentlichung nach dem Chansonier Pixérécourt lag mir nicht vor.

2 Vgl. die Faksimiles bei Perkins und Garey, *The Mellon Chansonier* (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 56 und Plamenac, Faksimile (wie Anm. 1), S. 55 oben.

verstehen. Alle philologischen Erkenntnisse, die bisher zu diesem Satz beigetragen wurden, sind um der Lesbarkeit willen in die Anmerkungen verbannt.

Nun sind die Texte der weltlichen Liedkultur des 15. Jahrhunderts voller sexueller Anspielungen und auch direkter obszöner Aussagen. Insofern macht der von Gilles Joye vertonte Text keine Ausnahme. Das Besondere an dem Text ist dagegen die Hereinnahme lateinischer Satzfragmente und Reimworte, die der religiösen Sphäre ebenso angehören wie der weltlichen und sogar der intimen der Frau.³ Damit gehört das Gedicht zur sog. Makkaronischen Poesie, bei der volkssprachliche Literatur mit Latein durchsetzt ist. Sie war im Zeitalter des Humanismus entwickelt worden, weit verbreitet und in vielen Schattierungen bis hin zum komischen Ritterroman beliebt und geht begrifflich zurück auf die gegen 1490 erschienene *Maccharonea* des Paduaner Dichters Tifi degli Odasi († 1488). Der vollständige Text des Rondeau cinquaine lautet (die lateinischen Wörter sind zur Hervorhebung kursiviert):⁴

Ce qu'on fait a *quatimini*
Touchant *multiplicamini*,
Mais qu'il soit bien tenu secré,
Sera tenu pour excusé
In conspectu Altissimi.

Et pourtant *operamini*,
Mes fillez, et *letamini*⁵,
Car jamais il n'est revelé.

Et se vous *engrossemini*,
Soit *in nomine Domini* :
Vous avés a proufit ouvré,
Qui vous sera tout pardonné,
Mais que vous *confitemini*.

- 3 Die Wortbildung »a quatimini«, die im modernen Französisch (en catimini) so viel wie »heimlich«, »verstohten«, »im Verborgenen« bedeutet, geht zurück auf das griechische Wort *καταμήνιος* (kataménios) = monatlich; danach bedeuten die *καταμήνια* die monatliche Regel der Frauen. Am Ende des 15. Jahrhunderts ist der Begriff in dieser Bedeutung im Französischen gebräuchlich, gleichzeitig ist auch die neue Bedeutung »heimlich« belegt. Vgl. Perkins und Garey, *The Mellon Chansonnier* (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 222.
- 4 Der Text ist wiedergegeben nach dem Mellon-Chansonnier, der als einziger nicht nur den Refrain, sondern den gesamten Text enthält. – Übersetzungen ins Englische finden sich bei Perkins und Garey, *The Mellon Chansonnier* (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 222, und bei Howard M. Brown, *A Florentine Chansonnier from the Time of Lorenzo the Magnificent* [...]; *Text Volume*, S. 307b (gercimte und Linear-Übersetzung).
- 5 Perkins und Garey, *The Mellon Chansonnier* (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 219, schreiben irrtümlich »letatimini«.

Auf den ersten Blick enthält die Komposition Joyes kaum Auffälligkeiten. Sie repräsentiert den Stil der franko-flämischen Chanson der Generation der Antoine Busnois, Firminus Caron und anderer. Eine Imitation zwischen Cantus und Tenor leitet den Satz ein, der auch im Folgenden immer wieder von kleineren Imitationen durchsetzt ist. Da wir im Grunde kaum Kenntnis haben, wie die Komponisten des 15. Jahrhunderts ihren Satz gestaltet haben und ob sie allein nach den Regeln der Konsonanz- und Dissonanzbehandlung vorgegangen sind, um ein liedmäßiges Produkt zu erhalten, sollte man jedes einzelne Stück immer wieder versuchsweise befragen, ob nicht noch andere Regeln und Vorstellungen gewaltet haben als nur diejenigen des Kontrapunkts.

Zwei Aspekte der Chanson seien in das Blickfeld gerückt: (1) die Verwendung etlicher lateinischer Reimwörter mit der sdrucchioloartigen Endung »-mini«, wobei die Betonung ja immer auf der Silbe vor dieser Endung, also der drittletzten Silbe, liegt. Der französischen Poetik, die nur männliche und weibliche Reime kennt, ist eine solche Endung fremd, nicht aber der italienischen Poetik, in der dieser Reim als »sdrucchiolo« bezeichnet wird. Und: (2) der Inhalt des Gedichtes, der auf Vermehrung des Menschengeschlechtes zielt.

(1) Die lateinischen Reimwörter auf »-mini« begegnen in dem musikalischen Satz, der ja stets nur die Vertonung des Refrains darstellt, insgesamt drei Mal. Die beiden ersten Male (Mensur 3, 8) ist deutlich der sdrucchiolo-Betonung auf der drittletzten Silbe Rechnung getragen. Dabei ist namentlich beim zweiten Vorkommen (Mensur 8) der Melodik mit den beiden Minimen und anschließender Semibrevis auf schwerer Taktzeit eine Wendung in allen drei Stimmen verliehen (siehe Beispiel 1), wie sie sonst kaum in der Chansonliteratur der Zeit vorkommt, was aufmerksame zeitgenössische Ohren zweifellos bemerkt haben dürften, zumal die Tonhöhe ja für alle drei Noten gleich bleibt.

Die Vertonung des Wortes »multiplicamini« (Mensur 7–8) ist aber noch in anderer Hinsicht von Bedeutung. Durch die Pausensetzungen im Cantus besteht keinerlei Zweifel, dass der aus acht Silben bestehende Vers »Touchant *multiplicamini*« genau syllabisch auf die acht vorhandenen Noten zu unterlegen ist. Diese Figur, die durch ihre Tonwiederholungen gekennzeichnet ist, wird vom Contratenor parallel begleitet und vom Tenor imitiert, wohl gemerkt aber jeweils nur in ihrer rhythmischen, nicht aber in ihrer diastematischen Gestalt. Damit fällt diese Stelle gegenüber dem kontrapunktisch verbobenen Satz, wie er sonst herrscht, heraus. Sie stellt quasi ein Symbol dar, worauf weiter unten noch einmal zurückzukommen sein wird.

Beispiel 1: Mensur 7–8

Beim dritten Vorkommen des lateinischen Reimwortes («Altissimi», Mensur 19ff.) hat der Komponist die Gelegenheit ergriffen, die in der Chansonliteratur der Zeit, vor allem bei Philippe Caron immer wieder begegnende Vermehrung der kleinen Notenwerte zu einem Jubilus auf den Höchsten zu gestalten. Das Mittel selbst, mit Hilfe vieler Notenwerte bei gleichbleibender Mensur die Wirkung einer Stretta zu erzielen, ist an sich nicht unbekannt; hier erscheint es sinnvoll unter Bezug auf den Text angewandt. Hinzu kommt, dass der Cantus im Rahmen dieses Schluss-Jubilus auch den höchsten Ton, das zweigestrichene *c* (Mensur 20) zum einzigen Male erreicht.

Beispiel 2: Mensur 18-22

Auffällig an der Schlussgestaltung der Chanson ist, in welcher Weise auf den Beginn zurückgegriffen wird. Am Anfang steht der Aufruf zur heimlich zu vollziehenden zügellosen Vermehrung – am Ende steht die Verzeihung aus der Sicht des Höchsten. Ganz konsequent greift der Komponist das Anfangsmotiv zum Schluss wieder auf und entwickelt aus ihm dann den schon beschriebenen Schluss-Jubilus.

Beispiel 3a: Mensur 1

Beispiel 3b: Mensur 17–18

Offen muss bleiben, ob man der so offensichtlichen Wiederholung des bezeichneten Motives (Mensur 17, 18) noch eine besondere Bedeutung etwa in

dem Sinne der horizontalen Doppeltheit (siehe unten) zuschreiben soll, zumal dasselbe zunächst im Tenor vorausimitierend zwei Mal erscheint (Mensur 16–18) und dann auch noch je einmal im Tenor (Mensur 19–20) und im Contratenor (Mensur 18) aufgegriffen wird und sich damit ein weiteres Mal ein Zweierpaar, nun aber vertikal, ergibt.

(2) Die gottgefällige, wenn auch außerhalb der ehelichen Legalität gewünschte Vermehrung ist offensichtlich auch in das Gesamtkonzept der Komposition eingegangen. Neben der generellen Anweisung steht dafür das Schlüsselwort »engrossemi«, wobei »ingrossari« das gewaltige Anschwellen, das Aufblähen, das Fett-Werden meint. Mit Hilfe eines einfachen Zahlenspiels führt der Komponist die Vermehrung vor. Ausgangspunkt sind ihm dabei zwei Zahlen, die er auch kompositorisch exponiert: die Zwei und die Acht.

Jene zwei durch umgebende Pausen isolierten Noten in Mensur 4 des Contratenors scheinen einigermassen grundlos dazustehen; auch begegnen solche ‚hingeworfenen‘ Noten immer wieder in Sätzen des 15. Jahrhunderts, in der ersten Hälfte allerdings häufiger als in der zweiten Hälfte. Dass es mit ihnen bei Joye eine besondere Bewandnis haben könnte, wird erst aus dem musikalisch-motivischen Kontext deutlich. Das Kopfmotiv des Cantus wird nämlich begleitet von einem Kontrapunkt, der schulmäßig geführt, in Gegenbewegung vom Grund- und Finalton *g* in die Unterquarte führt, während ja das Kopfmotiv des Cantus zur Oberquinte ging (vgl. Beispiel 6a). Jene zwei isolierten Noten in Mensur 4 stellen nun nichts anderes dar, als eine Verkürzung bzw. Verdichtung des Kontrapunktes auf zwei Noten.⁶ Damit ist die Zwei als Grundvoraussetzung der Komposition und übrigens natürlich auch der angemahnten gewaltigen Vermehrung sinnfällig exponiert.



Beispiel 4: Mensur 1 und 4

Auch auf der Zeichenebene der sichtbarlichen Notation ist die Zahl Zwei ostentativ vertreten, und zwar durch die zweimalige Verwendung beinahe derselben auffälligen, auch das Auge anziehenden »ligatura quinaria« (siehe

6 Von diesem Prinzip der Verdichtung macht Joye auch Gebrauch beim Kopfmotiv des ganzen Werkes. Im Tenor begegnet es in einer lang dahingezogenen Version, in der vor allem der Abgang vom Spitzenton *d* zum Grundton *G* reichlich ausgeschmückt erscheint (Mensur 2–5). Im zweiten Teil erhält das Motiv dann die weitaus prägnantere Form mit einem klaren Quintabsprung vom *d* zum *G*, und zwar ohne jegliche melismatische Zwischentöne (Mensur 16–17).

Abb. 1). Am Ende des ersten und des dritten Verses kadenziert der Tenor jeweils mit einer Ligatur in völlig gleichen Tonschritten, die im ersten Falle von *g* nach *g* (Mensur 4–6) und im zweiten Falle von *D* zum Halbschluss auf *D* (Mensur 12–14) führt. Der einzige Unterschied besteht in der Schreibweise der Schlussnote der Ligatur: Die erste Ligatur muss mit einer Longa, die zweite aber mit einer Brevis schließen, letztere ist also in den beiden Schlusswerten als *obliqua* zu schreiben.⁷



Beispiel 5: Tenor, Mensur 4–6, 12–14

Die zweite bedeutsame Zahl – die Acht – ist vorgegeben durch die Anzahl der Silben pro Vers und übrigens auch durch die acht lateinischen Wendungen in dem Text. Sie wird in der musikalischen Komposition zweifach wieder aufgegriffen. Zum einen begegnet sie, wie bereits erwähnt, bei der Vertonung des zweiten Verses »Touchant multiplicamini«, die ja im Cantus entsprechend der Silbenzahl genau acht Noten ausmachte, verdoppelt durch den rhythmisch parallel geführten Contratenor und wiederholt in rhythmischer Imitation durch den Tenor (siehe Beispiel 1), sodass sich zwei Verdoppelungen ergeben, eine vertikale durch die rhythmische Parallelführung und eine horizontale durch die Imitation im Tenor, was wiederum einer Betonung der Zweizahl entspricht.

Die Zahl Acht wird ein zweites Mal signifikant dargeboten, denn das Kopfmotiv des Cantus der Chanson mit dem charakteristischen Terzsprung begegnet, rhythmisch und diastematisch stets ein wenig abgewandelt, insgesamt acht Mal.⁸ Dies wird man kaum als Zufall bezeichnen können.

7 Die hier beschriebene Notationsweise findet sich nur im Chansonnier Sevilla. Im Melon-Chansonnier ist die zuerst genannte Ligatur (Mensur 4–6) aufgeteilt in eine *ligatura cum opposita proprietate* und einer *ligatura ternaria*, was im Ergebnis für die Übertragung keinerlei Unterschied macht; es dürfte sich um eine Nachlässigkeit des Schreibers handeln. Die Notation der zweiten Ligatur stimmt mit der im Chansonnier Sevilla überein. – Die mehr als zehn Jahre später erfolgte Niederschrift im Chansonnier Florenz 229 weicht, wie auch in vielen anderen Details, von der im Chansonnier vorgegebenen und wohl auch authentischen Schreibweise erheblich ab. – Ein Faksimile des Chansonnier Pixérécourt hat mir nicht vorgelegen.

8 Eine weitere Variante stellt der Einsatz eines Motives in Mensur 16 des Tenors dar, der statt des Terzsprungs einen Quartsprung hat, aber mit dem signifikanten Quintsprung abwärts schließt, der am Anfang der Chanson noch fehlte und erst hier zum ersten Mal formuliert wird.



Beispiel 6a: Cantus, Mensur 1, 16–17, 18



Beispiel 6b: Tenor, Mensur 2–3, 17–18, 18–19



Beispiel 6c: Contratenor, Mensur 17–18, 18–19

In der Herausstellung der Zahl Acht, zwar vorgegeben von der anonymen Dichtung (die natürlich auch aus der Feder Joyes stammen kann), könnte man auch eine Konterkarierung der bestehenden symbolischen Achterreihen sehen. Am Bekanntesten sind die acht Seligpreisungen, wobei die Achtzahl *beatitudo* verleiht. In der Interpretation des Dichters und des Komponisten jedoch sind selig diejenigen, die fruchtbar sind und zur Vermehrung des Menschengeschlechtes auf jede nur mögliche, aber stets diskrete Art und Weise beitragen. Ebenso verhält es sich mit den unterschiedlichen Tugendreihen etwa nach dem 2. Petrusbrief (1,5–7) oder anderen Quellen. Dem setzen Dichter und Komponist eine neue Tugend bzw. Tugendreihe entgegen, die unter Einschluss der Gnade des Höchsten aber auch Lebensfreude, Fruchtbarkeit (*laetitia*), Wirksamkeit (*operatio*) und Vertrauen auf Gott (*confisio*) beinhalten und sich damit von den eher entbehrungsvollen traditionellen Tugendreihen absetzen.⁹ Die Acht steht auch für die *perfectio activae vitae*¹⁰, die dann nach Meinung des Dichters und des Komponisten mit der hemmungslosen Ausnutzung der Fruchtbarkeit erfüllt wäre.

Auf die im Kontrast zum zeitgenössischen Verständnis von vollkommener Lebensführung ironisch zu interpretierende *perfectio* ist auch noch auf einer anderen symbolischen Ebene verwiesen. Die Komposition umfasst nämlich

9 Vgl. hierzu Heinz Meyer und Rudolf Suntrup, *Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen*, München 1987 (= *Münstersche Mittelalter-Schriften*, 56), Sp. 567.

10 Ebd., Sp. 570.

genau 22 Alla breve-Mensuren.¹¹ Aufgrund der 22 Buchstaben des hebräischen Alphabets und der 22 Schriften des Alten Testaments repräsentiert die Zweiundzwanzig Vollkommenheit.¹² Joye war ein gebildeter Kleriker, der alle diese Implikationen der Symbole und der damit verbundenen Text sehr wohl gekannt haben dürfte.

Die Summe dieser ganzen kompositorischen Bemühungen Joyes kulminiert in der Gesamtzahl der Noten des gesamten Stückes, denn diese beträgt – nach der zuverlässigsten und unter den Augen des Musiker-Mathematikers Johannes Tinctoris entstandenen frühesten Quelle, dem sogenannten Mellon-Chansonnier – genau 256. Und das entspricht der achten Potenz von 2 ($= 2^8$), womit die in der Komposition herausgestellten Zahlen Zwei und Acht ihre Begründung finden.¹³ War im Text der Chanson nicht von Multiplizieren die Rede? Der Komponist hat den Begriff nicht nur metaphorisch verstehen, sondern ihn auch angesichts der engen Beziehungen zwischen Musik und Mathematik wörtlich nehmen und entsprechend anwenden wollen.¹⁴ Die Chansonkunst des 15. Jahrhunderts erweist sich damit einmal mehr als überreich an symbolischen Bedeutungen, Anspielungen und Verweisungen, die es immer wieder neu zu entdecken gilt.

- 11 Die Übertragungen in moderne Notation von Leeman L. Perkins und Howard Garey einerseits sowie von Dragan Plamenac andererseits (siehe Anm. 1) sind insofern korrekt, als sie zwei Breven in einen modern Takt verlegen, während Howard M. Brown zwar das Alla breve-Zeichen setzt, dann aber nur eine Brevis in einem modernen Takt unterbringt; damit kommt letzterer auf eine Länge von 43 Takten.
- 12 Meyer und Suntrup, *Lexikon* (wie Anm. 9), Sp. 676–678.
- 13 Auch in den Chansonniers Sevilla und Florenz 229 beträgt die Gesamtzahl der Noten genau 256, auch wenn es in beiden Teil geringfügige Abweichungen gegenüber der Überlieferung im Mellon-Chansonnier gibt. – Zu den beiden Überlieferungen im Chansonnier Florenz 229 und im Chansonnier Pixérécourt vgl die Anm. 7.
- 14 Auch wenn gegenüber der Gesamtnotenzahl einer Komposition für zahlensymbolische Interpretationen eine gewisse Skepsis angebracht erscheint, sieht man sich in diesem Falle auf einigermaßen sicherem Boden, denn nicht nur die Überlieferung aus dem Umkreis des Johannes Tinctoris verspricht für die Glaubwürdigkeit des Notentextes, sondern auch die weiteren, hier nicht zu diskutierenden zahlenmäßigen Gegebenheiten geben ein sicheres Fundament. So umfasst die Vertonung des ersten Verses (bis Mensur 6) 52 (bzw. in römischen Ziffern ausgedrückt: LII) Noten, der Rest der ersten Hälfte dann ebenso wie der gesamte zweite Teil genau 102 (CII) Noten. Darin scheint sich mir ein weiteres Moment eines bewussten zahlenmäßigen Aufbaues zu dokumentieren, wie auch immer man diesen Tatbestand auslegt.

Personenregister

- Agricola, Alexander, 48
Alamire, Petrus, 23, 42, 48, 54, 74,
116, 152, 154
Albrecht IV., 113f.
Albrecht V., 161, 163
Alexander VI., Papst, 109, 129, 139
Anna von Ungarn, 18
Antoninus von Florenz, 133
Apiarius, Mathias, 57
Aventinus, Johannes, 121
Baldung, Hieronymus, 102
Bartolini Perusinus, Ricardo, 122
Basiron, Philippe, 48
Bauldeweyn, Noel, 50, 52ff., 57
Bonomo, Pietro, 131
Breu, Jörg, 63
Brumel, Antoine, 48
Burgkmair, Hans, 63ff., 134
Busnoys, Antoine, 122, 179
Campeggi, Lorenzo, 106f., 135ff.,
141
Caron, Firminus, 179f.
Carpi, Alberto Pio da, 132
Celtis, Conrad, 30, 63ff., 120f.
Champion, Nicolas, 74f.
Charles le Téméraire, → Karl der
Kühne
Clemens non Papa, 82, 168, 175
Clemens VII., Papst, 80
Compère, Loyset, 48
Crecquillon, Thomas, 168
Crecquillon, Thomas, 82
Daser, Ludwig, 11, 80, 161ff.
de Baertmaker, Jan, 33
Dietrich, Sixt, 20
Dorothea Ursula von Baden-Dur-
lach, 175
Dufay, Guillaume, 108, 129, 137ff.
Dürer, Albrecht, 63, 153
Egenolff, Christian, 55f., 58
Ernst von Bayern, 116
Eugen IV., Papst, 108
Fabri, Dionisius, 86
Ferdinand I., 101, 119, 155
Festa, Costanzo, 41, 138
Fevin, Antoine de, 126
Finck, Heinrich, 103, 105, 121, 126
Friedrich der Weise, 74
Friedrich III., 17, 28
Frischlin, Nicodemus, 175
Fuensalida, Gomez de, 100
Fugger, Jakob, 118
Fugger, Raymund, 42f., 54f.
Fünckl, Wolfgang, 163
Gardano, Antonio, 74, 85
Gattinara, Mercurino, 80
Gatto, Simone, 73, 75, 85ff.
Georg der Reiche, 98
Ghiselin, Johannes, 48
Giliardi, Arnolfo, 123
Glarean, → Loriti
Gombert, Nicolas, 41f., 73ff., 82
Grassi, Paride de, 99, 131f., 136
Greiter, Matthias, 55
Grefinger, Wolfgang, 58, 66
Grimm, Sigmund, 102, 117, 126
Guido von Arezzo, 94
Hellinck, Lupus, 73, 77ff., 88, 139
Henneberg, Berthold von, 100
Hermes von Mailand, 10
Hinderbach, Johannes, 22, 24
Hofhaimer, Paul, 21, 24, 30, 47, 58,
103, 121

- Isaac, Heinrich, 10f., 19f., 23, 25,
 48, 105, 108f., 119, 121, 123,
 126, 129f., 132, 136ff., 169, 174
 Isidor von Sevilla, 92
 Johanna von Kastilien, 74
 Josquin Desprez, 23, 25, 42, 47f.,
 59, 67, 72, 81, 87, 90, 93, 95,
 104, 112f., 126, 139, 144, 168,
 170, 172f., 175
 Joye, Gilles, 11, 177ff., 181, 183ff.
 Juan von Kastilien, 147
 Julius II., Papst, 111, 131, 133f.,
 136f.
 Karl der Kühne, 9, 35, 40
 Karl II., 73, 75, 85, 87
 Karl V., 32ff., 40ff., 48, 73ff., 80ff.,
 85, 88, 98, 114, 133, 138f., 147,
 153, 156
 Karl VI., 76
 Keutschach, Leonhard von, 103
 Kirchmair, Georg, 102
 Kriesstein, Melchior, 27
 Kunigunde von Österreich, 114f.
 la Rue, Pierre de, 10f., 36, 40, 46,
 48, 73ff., 114f., 143ff., 152,
 154ff.
 Lang, Apollonia, 100
 Lang, Matthäus, 32f., 42, 47, 90f.,
 93, 95ff., 106f., 109ff., 115f.,
 118f., 121f., 124, 126, 130ff.,
 136f.
 Lasso, Orlando di, 161, 164f.,
 167f., 172, 174f.
 Lauweryn van Watervliet, Hierony-
 mus, 50, 52
 le Maistre, Matthaeus, 172
 Lemaire de Belges, Jean, 36, 59
 Leo X., Papst, 105ff., 116, 123,
 130, 132ff., 140f.
 Leopold, Nikolaus, 89f.
 Liechtenstein, Paul von, 100
 Loriti, Heinrich (Glarean), 25, 121
 Ludwig Daser, 11
 Ludwig III., 165, 167, 175
 Ludwig XII., 104
 Lupi, Johannes, 77f.
 Luther, Martin, 28
 Luython, Carl, 76
 Maier, Peter, 104
 Maistre, Matthaeus le, 172
 Margarete von Österreich, 11, 31,
 33, 35f., 40, 42, 50, 52, 54, 67,
 74, 81, 143ff., 147ff.
 Margarete von York, 36, 40
 Maria von Bayern, 73, 85, 87
 Maria von Burgund, 9, 17, 31
 Maria von Kastilien, 18
 Maria von Ungarn, 80, 83
 Marliano, Luigi, 33
 Maximilian I., 9, 11, 15ff., 30ff.,
 35f., 40, 52, 56, 58f., 63ff., 76,
 89, 96, 98ff., 105, 107, 109,
 111f., 114f., 118, 120, 127,
 129f., 133ff., 139ff., 147, 152
 Maximilian II., 76
 Medici, Giulio de', 136
 Medici, Lorenzo de', 123
 Molinet, Jean, 36
 Molinus, Johann, 121
 Morales, Cristóbal de, 82
 Morone, Gerolamo, 131
 Mouton, Jean, 104, 112, 116, 126
 Obrecht, Jacob, 48, 108, 122
 Odasi, Tifi degli, 178
 Öglin, Erhart, 63ff.
 Ottheinrich, 42, 79
 Padovano, Annibale, 75, 86f.
 Payen, Nicolas, 82
 Peraudi, Raymond, 103
 Peschin, Gregor, 42, 79

Petrarca-Meister, 34
 Petrucci, Ottaviano, 90, 155
 Peutinger, Konrad, 64, 117f.
 Philibert von Savoyen, 50, 147, 155
 Philipp der Gute, 147, 152
 Philipp der Schöne, 10, 17, 35, 40,
 74, 81, 104
 Philipp I., 155
 Piccolomini, Enea Silvio, 24, 122
 Pierre de la Rue, 10f., 36, 40
 Pipelare, Matthaeus, 48, 63, 112
 Pius II., Papst, 122
 Prioris, Johannes, 48
 Prudentius, 66
 Ragazzi, Angelo, 76
 Reisch, Gregor, 121
 Rem, Bernhart, 43, 49, 54f., 57
 Rem, Wilhelm, 99
 Remolino, Francesco, 99
 Renata von Lothringen, 166
 Richafort, Jean, 74
 Rohrbach, Sigmund von, 100
 Roja, Fernando de, 117
 Rore, Cipriano de, 168, 172
 Rovere, Antonio della, 131
 Rudolf II., 76
 Salminger, Sigmund, 27f.
 Sayve, Lambert de, 75f., 87
 Schöffler, Peter, 57
 Schönsperger, Johann, 63
 Scotto, Girolamo, 74f.
 Sender, Clemens, 21
 Senfl, Ludwig, 25, 42, 48, 56, 58,
 79, 115, 117, 119, 121, 126,
 130f., 161, 168ff., 174
 Serntein, Zyprian von, 100
 Sforza, Bianca Maria, 18
 Siegmund von Tirol, 18
 Sigismund von Luxemburg, 108
 Silva, Andrea da, 112
 Silva, Andreas de, 116
 Slatkonja, Georg, 18, 111, 119,
 121, 132, 137
 Smeken, → de Baertmaker
 Stomius, Johann, 121
 Susato, Tielman, 52
 Tinctoris, Johannes, 184
 Treitzsaurwein, Marx, 29
 Tritonius, Petrus, 121
 Troiano, Massimo, 164, 175
 Urrea, Pedro de, 112
 Ursinus, Caspar, 121
 Vadian, Joachim, 102, 121
 Valentinian, Gregor, 119
 Vergil, 66f.
 Virdung, Sebastian, 24f.
 von Aich, Arnt, 58, 63
 Wagenrieder, Lucas, 56f.
 Waldner, Wilhelm, 111
 Weiditz, Hans, 134
 Wilhelm IV., 81, 113
 Wilhelm V., 166f., 170
 Willaert, Adrian, 168, 172
 Wirsung, Christoph, 117
 Wirsung, Marx, 102, 117, 126
 Zarlino, Gioseffo, 72, 94
 Ziegler, Niclas, 100

Die Kunst des Ensemblespiels



»... eine verlässliche,
kluge, zur Weiterarbeit
anstiftende Studie...«
(Concerto)

Kai Köpp
**Handbuch
historische
Orchesterpraxis**
**Barock – Klassik –
Romantik**

377 Seiten; gebunden
ISBN 978-3-7618-1921-0

Dieses Handbuch bietet einen Überblick über die Kunst des Ensemblespiels in Barock, Klassik und Romantik. Behandelt werden die Themen Besetzung, Aufstellung und Orchesterleitung, im Zentrum steht aber die Frage nach der Spielpraxis: Wie versteht ein Orchestermusiker des 17. bis frühen 19. Jahrhunderts die Anweisungen in seiner Orchesterstimme, und wie führt er sie aus?

Durch diesen neuen Fokus ist das Buch auch als ein Grundkurs in historischer Aufführungspraxis zu verstehen. 14 Fallbeispiele aus drei Epochen eröffnen zudem die Möglichkeit, die Informationen aus den zeitgenössischen Repertoires heraus zu erschließen.



Bärenreiter
www.baerenreiter.com