Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert

2001

troja

Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik

Bärenreiter

TroJa 2001

Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert

Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik

Band 1 2001

Herausgegeben vom Institut für Alte Musik der
Staatlichen Hochschule für Musik Trossingen

Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert

Herausgegeben
von
Nicole Schwindt

Bärenreiter
Kassel · Basel · London · New York · Prag 2001

Die Drucklegung des Bandes wurde dankenswerterweise unterstützt
von der
Stiftung
Landesbank Baden-Württemberg
LB≡BW
und der
STIFTUNG
Württembergische
Hypothekenbank

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme
Ein Titeldatensatz für diese Publikation ist
bei Der Deutschen Bibliothek erhältlich.

Besuchen Sie uns im Internet:
www.baerenreiter.com

Umschlaggestaltung: Jörg Richter, Bad Emstal-Sand (unter Verwendung von Albrecht Dürers Holzschnitt *Das Badhaus*)
Gesetzt aus der Galliard
Satz und Layout: Christoph Scheerer
Druck und Bindung: Weihert-Druck, Darmstadt
ISBN 3-7618-1512-3

Inhalt

Einführung

Nicole Schwindt

Konzepte der Alltagsgeschichte und die musikalischen Alltage in der beginnenden Neuzeit

Erst in den »Tiefen des Alltäglichen« lasse sich die Mentalität einer Epoche fassen – so die Überzeugung des französischen Historikers Jacques Le Goff.[1] Dass zu diesem Alltag schon immer auch Musik gehörte, stellt eine Binsenwahrheit dar. Und dennoch kann von einer eigenen Sub-Disziplin »musikalische Alltagsgeschichte« keine Rede sein. Die in diesem Band vereinigten Texte[2] reagieren folglich aus einer methodisch sehr offenen, ja ungesicherten Position heraus auf die Aufforderung, Aussagen zum musikalischen Alltag in den Jahrhunderten zu machen, die mit den Epochenbezeichnungen Spätmittelalter, Frühe Neuzeit oder Renaissance in Verbindung gebracht werden. Dass auf eine Frage so unterschiedliche Antworten gegeben werden konnten, liegt aber nur einesteils an der starken Auffächerung des musikalischen Alltags in einer Zeit, in der sich nicht nur politisch, wirtschaftlich und sozial gravierende Verschiebungen ergaben, sondern sich vor allem auch eine kulturelle und technologische Umorientierung vollzog, welche die Verhaltensformen und Wahrnehmungsweisen der Menschen – und somit auch der musizierenden und Musik konsumierenden Menschen – im Kern betraf (so dass von dem einen musikalischen Alltag kaum gesprochen werden kann). Anderenteils entspricht die Diversität der einzelnen Ansätze dem breiten Spektrum an Zugangsweisen, die sich hinter der Erforschung historischer Alltage auch in anderen Fächern verbirgt.

Die so genannte Alltagsgeschichte entstand in den späteren 1970-er Jahren aus einem Gefühl der Unzufriedenheit mit der Zielvorgabe der dominierenden Historikerinteressen, der Rekonstruktion und Interpretation großer Prozesse und allgemeiner Strukturen in Gesellschaft, Ökonomie, Politik, Mentalität und Kultur, hinter deren Abstraktheit und scheinbar blinden Wirkungskräften die Menschen selbst zu verschwinden drohten. Doch während die neue Perspektive unter den Allgemeinhistorikern heiß und kontrovers diskutiert wurde[3] (und noch

1 Jacques Le Goff, »Eine mehrdeutige Geschichte«, in: *Mentalitäten-Geschichte. Zur historischen Rekonstruktion geistiger Prozesse*, hrsg. von Ulrich Raulff, Berlin 1989, S. 22.

2 Mit Ausnahme des Aufsatzes zu Lassos Nasenlied gehen alle Beiträge aus Referaten hervor, die am 27. April 2001 auf dem vom Institut für Alte Musik an der Staatlichen Hochschule für Musik in Trossingen ausgerichteten *I. Trossinger Symposium zur Renaissancemusik* gehalten wurden.

3 Eine Bestandsaufnahme nach dem ersten Erfahrungsjahrzehnt ist *Alltagsgeschichte. Zur Rekon-*

immer verhandelt wird) und auf dem Buchmarkt wie im Ausstellungs- und Museumsbereich auf fruchtbarsten Boden fiel, blieb es auf musikalischem Gebiet sehr still. Alltagsgeschichte als Methode, als Problem, als mögliche Aufgabe wurde in der Musikwissenschaft kaum thematisiert. Und umgekehrt bewirkte dieses Schweigen des Faches, dass in den zahlreichen überblicksartigen Publikationen zum Alltag zurückliegender Epochen, auch den vielen Darstellungen zur ländlichen, städtischen und höfischen Alltagskultur des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit der Bereich Musik praktisch nicht existent ist.[4] Dies der Ignoranz der anderen Disziplinen anzulasten, wäre indes wohlfeil. Es scheint eher symptomatisch dafür, dass die Musikwissenschaft diese Perspektive meist nur versteckt einnimmt und kein prononciertes, von Fachfremden nutzbares Angebot vorgelegt hat.

Die Gründe für die fast befremdliche Abstinenz dürften jenseits der (gebetsmühlenhaft beklagten) generellen Theorieträgheit der Musikwissenschaft liegen und primär in Eigenschaften der Musik zu suchen sein. Zum einen wirkt es sich hemmend aus, dass Musik eine den anderen Disziplinen kaum vergleichbare performative Komponente hat. Sie als ästhetisches Objekt anhaltend und ausdauernd wahrzunehmen, ist an Qualitätsmaßstäbe der Produktion und Reproduktion gebunden, welche die Möglichkeiten einer aktuellen praktischen Verwertbarkeit von so mancher Alltagsmusik beschränken und Nachfrage und ›Marktgängigkeit‹ reduzieren. Denn während es durchaus ein – zum Teil aus Voyeurismus gespeistes – Vergnügen sein kann, den Alltag des um 1600 lebenden Müllers Menocchio nachzuvollziehen (um die Galionsfigur der Alltagsgeschichte, Carlo Ginzburgs Buch *Vom Käse und den Würmern* zu erwähnen),[5] oder in einem Bauernhausmuseum Blechnäpfe (aus denen man ja nicht essen muss) zu betrachten oder – wie auf dem amerikanischen Literaturmarkt boomend – die Trivialautobiographie eines Zeitgenossen aus der Nachbarstadt zu lesen, so sehr man den Blick in Mentalitäten und Lebenswelten – anderer – Durchschnittsleute goutierten kann, als so unattraktiv erweist es sich, uninspirierte und schlimmstenfalls stümperhafte Tonsätze eines Amateurs länger als nur ein paar kurze Minuten anzuhören. Der Gehörssinn ist (vergleichbar dem Geruchssinn) ein sehr direkter, der Abstand-Nehmen schwierig macht und uns empfiehlt, bei der klingenden Rekonstruktion früherer Musik einen Filter einzusetzen, der sich ästhetisch legitimiert.

struktion historischer Erfahrungen und Lebensweisen, hrsg. von Alf Lüdtke, Frankfurt 1989.

4 Als Beispiel möge eines der Standardwerke zur historischen Alltagswelt dienen: Richard van Dülmen (*Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit*, 3 Bde., München 1990–1994) streut innerhalb von über 1000 Seiten nur einige ganz wenige Halbseiten ein, in denen auf die (große) Bedeutung von Musik hingewiesen wird.

5 *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Turin 1976; deutsch Berlin 1990.

Zum anderen macht sich die besondere Position der Musik im System der Künste geltend, die der Musik schon immer eine schwächere Abbildhaftigkeit in Bezug auf die äußere Natur konzedierte. Ihr höherer Abstraktionsgrad und ihre stärkere Wendung nach innen, die eine Vermittlung konkreter Inhalte so kompliziert macht, hat auch im wissenschaftlichen Umgang eine Kluft zwischen intern material-bezogener Kompositionsgeschichte einerseits und andererseits einer äußeren Sozialgeschichte der Musik aufgetan, in welcher der Gegenstand Musik durch jeden anderen austauschbar wäre. Die Frage nach dem spezifischen Anteil der Musik am Vollzug einer Lebenswelt spielt in diesen getrennten Zugangsweisen eine ebenso nachgeordnete Rolle wie die methodische Aufgabe, diese Lebenswelt in ihren musikalischen Manifestationen mit dem Instrumentarium kompositionsgeschichtlicher Kategorien aufzuspüren.[6]

Ein Vierteljahrhundert praktizierte Alltagsgeschichte hat die Teildisziplin aufgefächert, hat ihren methodischen Ansatz differenziert und hat die Gegenstände, auf die sie sich richtet, vermehrt. Die verschiedenen Konzepte, die im weiteren Sinne mit Alltagsgeschichte verbunden sind, wurden aber nur zum Teil plastischer herausgestellt, zum Teil fusionierten sie und machen den Begriff auch schillernd.

Der auffälligste Perspektivenwechsel vollzog sich zweifellos hinsichtlich der *agents*, der historisch Handelnden, die in den Blick genommen werden und der Art, wie sie in den Blick genommen werden. Ohne Frage registriert jede traditionelle Historiographie alle Namen, derer sie habhaft werden kann und stellt sie in einen Kontext: Menschen, die Musik komponierten (und seien es die kleinsten »Kleinmeister«), Musik abschrieben, druckten, verkauften, Musik lehrten und bewerteten, Musik zum Erklingen brachten, Musik hörten, finanzierten usw. Hier bestand und besteht kein Mangel. Erst in jüngerer Zeit aber sind im Zentrum der Forschung Arbeiten möglich geworden, die scheinbare Randfiguren als Individuen zu Hauptanliegen einer umfangreichen Untersuchung machen. Schreiber von Handschriften etwa interessierten schon immer im Rahmen der Philologie, weil sie zur Datierung und topographischen wie sozialen Ortung einer Quelle dienen und somit zur Erklärung der Existenzweise von Musik beitragen. Noch nicht so sehr lange aber interessiert man sich für die unmittelbaren und persönlichen Beweggründe, aus denen heraus Schreiber arbeiteten und sammelten. Beispielsweise hat die konsequente Neu-Lesung der jüngeren Trienter Kodizes aus dem Blickwinkel ihres Hauptschreibers und Redaktors Johannes Wiser und seiner beruflichen Laufbahn diese Quelle auch als ein Produkt eines konkreten menschlichen Interesses erkennbar werden lassen und

6 Vgl. hierzu Laurenz Lütteken, »Wie ›autonom‹ kann Musikgeschichte sein? Mögliche Perspektiven eines methodischen Wandels«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 57 (2000), S. 31–38.

›erlöste‹ sie aus ihrem ehemaligen Status als teils Ehrfurcht einflößende, teils abschreckende Mammut-Quelle für die sekundäre Überlieferung zentraler Musik und die primäre Überlieferung peripherer Musik – beides Zwecke von eingeschränktem Prestige. Vielmehr werden die Codices jetzt als ein Dokument wahrnehmbar, aus dem konsequent der Prozess ablesbar wird, wie sich ein Musiker des 15. Jahrhunderts professionell die eigene und fremde musikalische Kultur aneignete, und zwar in handwerklicher wie in konzeptioneller Hinsicht.[7] Es macht aber – angesichts des schieren Umfangs der Handschriften – deutlich, dass dieser Prozess von Repetition und Routine, eben von Alltagsarbeit geprägt war. Das Individuum Wiser tritt hier als Entscheidungsträger hervor, der zwar durchaus innerhalb allgemeiner Bedingungen, die seinem Zugriff enthoben sind, operiert (z.B. war er natürlich von der puren Existenz bestimmter Kompositionen abhängig); im Rahmen dieser Voraussetzungen aber produzierte er durch seine Auswahlakte Wertvorstellungen. Schon allein dieser Perspektivwechsel, der sich nicht mehr mit der quasi abstrakten Verschiebung von Werken und Repertoires begnügt, stellt einen Erkenntnisgewinn dar.

Im Falle Wisers und des kleinen geistlichen Fürstbischoftums Trient hat man es mit einem Teil der musikalischen Elite-Kultur zu tun, nicht gerade mit der Hierarchiespitze, die zu dieser Zeit – auch hinsichtlich musikalischer Potenz – eher die Hofhaltungen des Papstes, des französischen Königs oder des burgundischen Herzogs repräsentierten, aber dennoch mit einer sozialen Sphäre, die sich tendenziell an diesen Institutionen und Lebenswelten orientierte, denen traditionell das Interesse der Geschichtsschreibung gilt. (Es gilt ihnen in der Musik vor allem aufgrund der Tatsache, dass sie die Stätten des musikalischen Fortschritts, also eine Dimension der Kompositionsgeschichte, waren.) Ein grundsätzlich anderes Milieu ist dagegen dasjenige der Studenten. Gerade in der Frühen Neuzeit stehen sie für eine ganz charakteristische und für die Zeit entscheidende Bevölkerungsgruppe: für die bürgerlichen Funktionseliten, die (gegenüber dem sich auf Landbesitz stützenden Adel) durch Professionalität ökonomisch und politisch aufstiegen. Hier melden sich mit den nachmaligen Juristen und Ärzten, Theologen und Kaufleuten neu sich formierende Bevölkerungsgruppen in dezidiertem musikalischem Verhalten zu Wort, die im Beitrag von Joachim Lüdtke nicht als namenlose Repräsentanten, sondern als konkrete Personen begegnen. Hieran lässt sich auch die Frage knüpfen, ob *die* bürgerliche Musikpflege nicht eine zu grobe Kategorie

7 Vgl. Reinhard Strohm, »Zur Entstehung der Trienter Codices: Philologie und Kulturgeschichte«, in: *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. von Martin Staehelin, Wiesbaden 1998 (Quellenstudien zur Musik der Renaissance, 3; Wolfenbütteler Forschungen, 83), S. 11–20.

darstellt, die nicht nur standesmäßig, regional und chronologisch, sondern auch nach Berufszweigen zu differenzieren wäre.

Das musikalische Studentenbuch ist ein wohlbekannter, gleichwohl in seiner alltagsgeschichtlichen Dimension erst ansatzweise bearbeiteter Quellentypus, was daran zu sehen ist, dass bislang vor allem diejenigen studentischen Sammlungen besser untersucht sind, die auch eine repertoiregeschichtliche oder sonstige konventionelle Bedeutung haben. (Das Schedel'sche Liederbuch dürfte vielleicht das früheste und bekannteste sein.) Verständnis für alltägliches Konsumentenverhalten und für Strategien persönlicher Geschmacksbildung ist aber mindestens ebenso gut aus denjenigen Sammlungen zu gewinnen, die weit verbreitetes Material oder gruppenspezifisches Gemeingut einmal mehr, einmal weniger individuell zusammenstellten. Die Summe ihrer konkreten Aktivitäten ermöglichten letzten Endes erst die »Wirkungsmächtigkeit des ›Realen‹«.[8]

Im Vordergrund steht hier zwar weniger das musikalische Werk und vielmehr musikalische Praxis. Aber zur identitätsstiftenden Funktion der praktizierten Musik gehört die Doppel-Frage nach Quantität und Qualität. Quantität zielt auf das Procedere der Habitualisierung, der Gewöhnung, der Routinisierung, der Ver-Alltäglichung von musikalischer Praxis (wie sie uns etwa eigentümlich drakonisch in den städtischen Akademien, Sodalicien und Musikkränzchen mit ihren strengen Ablaufsmustern und starren Zeiteinteilungen begegnen);[9] auch die zahlreichen Wege und vielfältigen Modalitäten der Aneignung von Musik sind hier angepeilt. Andererseits gehört dazu die schwierige, aber zentrale Frage: Wie muss die konkrete Musik beschaffen sein, um ihrer identitätsstiftenden Funktion gerecht werden zu können?

Zu den bereits angesprochenen, fast als Trivialität eingestuften Bedingungen einer musikbezogenen Kulturwissenschaft gehört die Schwierigkeit eines Brückenbaus zwischen konkreten Kompositionen und ihrer spezifisch musikalischen Struktur einerseits und andererseits generellen Faktoren von Kultur im weiteren Sinne – seien es die ökonomischen, politischen, sozialen Strukturen, in die ihre Akteure eingebunden sind, seien es die mentalen und psychologischen

8 Ute Daniel, »Quo vadis, Sozialgeschichte? Kleines Plädoyer für eine hermeneutische Wende«, in: *Sozialgeschichte, Alltagsgeschichte, Mikro-Historie. Eine Diskussion*, hrsg. von Winfried Schulze, Göttingen 1994, S. 60.

9 Iteration und Routinisierung dieser städtischen Gruppierungen, in denen musikalische Aktivität als Fixpunkt eine genaue Zeiteinteilung im Wochenablauf voraussetzte und mit-konstituierte, hatten auch ein zivilisatorisches Potenzial, indem sie das Gegenmodell zum nicht von willkürlich-metrischen Bemessungen beeinflussten Zeitempfinden der ländlichen Bevölkerung darstellten (vgl. Jan Peters, »...dahingeflossen ins Meer der Zeiten‹. Über frühmodernes Zeitverständnis der Bauern«, in: *Frühe Neuzeit – Frühe Moderne? Forschungen zur Vielschichtigkeit von Übergangsprozessen*, hrsg. von Rudolf Vierhaus, Göttingen 1992, S. 180–205).

Voraussetzungen, unter denen sie ihre Lebenswelt wahrnahmen und gestaltend in sie eingriffen. Als Reservate einer kulturell orientierten Musikwissenschaft fungiert daher neben der Sozialgeschichte eine Toposforschung, die sich der Begrifflichkeit von wortsprachlichen Textschichten versichern kann. Kaum aber – weil prekär und methodisch (noch) labil – wird danach gesucht, wie mit Kompositionstechnik Kultur praktiziert wird, also das »selbstgesponnene Netz von Bedeutungen«[10] aus Wahrnehmungen, Sinnstiftungsprozessen und Wertorientierungen mit musikalischen Mitteln gewebt und vermittelt wird. Lange Zeit wurde dieser Umstand eher mit Achselzucken quittiert, auch wenn dies die beklagte weitgehende Ausklammerung der Kompositionsgeschichte aus der Kulturgeschichte zur Folge hatte; es mehren sich jedoch die Anzeichen, dass dieser scheinbare *fait accompli* als quälend oder zumindest unbefriedigend empfunden wird und Auswege aus dem Dilemma gesucht werden.

Auch musikalische Alltagsgeschichte darf daher die musikalischen Produkte selbst nicht aus den Augen verlieren und sich nur auf die flankierenden Sozialkonstituenten des Musizierens zurückziehen. Reinhard Strohm geht anhand des Liedrepertoires hauptsächlich des 15. Jahrhunderts unter anderem dieses Geflecht an und zeigt sowohl die Flüchtigkeit von Liedern, die in vielerlei Kontexten und Gestalten kursierten (und von denen Schriftlichkeit nur ein möglicher Niederschlag war) als auch ihren Identitätskern, der sich aus musikalischer Faktur und lebensweltlicher Verankerung bildet. Eine ähnlich differenzierte Verbindung zeigt Birgit Lodes auf, die am exemplarischen Fall von »Maria zart« nicht nur die Indienstnahme eines Liedes zu konkreten privat-religiösen Zwecken nachzeichnet, sondern dabei die Abstufung zwischen den Daseinsformen des Liedes als Text, einstimmige Melodie, polyphone Aussetzung und instrumentale Adaption in ihrer jeweiligen Bedeutung für musik-ferne und musik-nahe Personenkreise erhellt. Und ich selbst versuche anhand von Lassos Nasenlied, die Schwierigkeiten und den geringen Spielraum zu skizzieren, den ein Komponist hat, wenn er musikalisch auf abstrakte mentale Sachverhalte eingehen will, wie es das neue, nach-mittelalterliche Verhältnis zum Körper darstellt. Denn nicht zuletzt ist es auffällig, dass in der überlieferten Musik des späten 14., vor allem aber des 15. und 16. Jahrhunderts auch das Phänomen »Alltag« zunehmend thematisiert und der artifiziellen Komposition zugeführt wird. Neben den sublimen und sublimierten Aspekten der weltlichen und geistlichen menschlichen Existenz nehmen ganz konkrete Sujets, alltägliche Situationen wie Land- und Stadtleben, körperliche

10 Hartmut Böhme und Klaus R. Scherpe, »Zur Einführung«, in: *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*, hrsg. von Hartmut Böhme und Klaus R. Scherpe, Reinbek 1996, S. 16.

Liebe und Krieg (Reinhard Strohm geht auf das beispielhafte »L'homme armé« ein) in der notierten Kunstmusik sprunghaft zu.

Vom Musikhistoriker verlangt der alltagsgeschichtliche Zugriff nicht zuletzt immer wieder die geduldige Bereitschaft, auch musikalische Äußerungen mitunter niedriger und niedrigster künstlerischer und handwerklicher Standards ernst zu nehmen, um beim Verfolgen solcher Elaborate auch die Probleme musikalischen Produzierens aus der Sicht beschränkter kreativer Kapazitäten einschätzen zu können. An dieser Stelle wird sichtbar, wie sich das Konzept Alltagsgeschichte mit dem historiographischen Konzept der kulturellen Praxis berührt, die sich am rezipierenden Subjekt orientiert, nicht am rezipierten Objekt, wie es ein musikalischer Text verkörpert, oder um es genauer zu sagen: das Objekt wird von der Warte des Subjekts her betrachtet.

In methodischer Hinsicht ist diese Forschungsrichtung den *microstorie*[11] zuzurechnen (»micro-« nicht allein, weil sie sich auch kleinen Dingen widmet, sondern weil sie den Blick durchs Mikroskop praktiziert). Die Allgemeinhistoriker unterschieden nochmals zwischen episodischer und systematischer Mikro-Historie. Bei ersterer liegt der Akzent primär darauf, traditionell vernachlässigte, fürs Große Ganze scheinbar unwichtige Episoden der Geschichte unnachgiebig *en détail* zu beleuchten, statt sie, wenn überhaupt, nur pauschal zu konstatieren. Diese Art, die Hierarchisierung von historischen und ästhetischen Gegenständen in Frage zu stellen,[12] erfordert, sich also auch mit der konkreten Musik zu beschäftigen, die – etwa im Hinblick auf den Beitrag von Maren Goltz – Straßendoktoren machten bzw. machen ließen und die in die Ohren von allen Arten Stadt- und Landbevölkerung drangen, die mit Schmerzen oder Unpässlichkeiten und in der Hoffnung auf Heilung sich diesen anvertrauten. Musik übernahm dabei anscheinend eine nicht zu unterschätzende therapeutische Funktion (die sich übrigens an Syphilis Erkrankte aus allen Gesellschaftsschichten auch von dem Lied »Maria zart« erhofften). Die Beziehung zwischen Elite- und so genannter Volkskultur spielt hier eine große Rolle – die Rangordnung historischer Gegenstände nach »wichtig« / »unwichtig« wird in Frage gestellt.

Bei systematischer Mikro-Historie liegt der Schwerpunkt weniger auf der Analyse von Erfahrungswelten und dafür mehr auf der Knüpfung eines möglichst engmaschigen Netzes von Daten zu einer Person, deren musikalische Tätigkeit in einem komplexen lebensweltlichen Gefüge begriffen wird, zu dem musikspezifische sowie außermusikalische Faktoren gehören. (Einen solchen Ansatz verfolgt

11 Carlo Ginzburg gilt als Vater der mikrohistorischen Methode, die daher zuerst im Italienischen als Begriff geprägt wurde; vgl. auch Carlo Ginzburg und Carlo Poni, »La microhistoire«, in: *Geschichtswerkstatt* 6 (1985), S. 48–52.

12 Vgl. Hans Medick, »Mikro-Historie«, in: Sozialgeschichte (wie Anm.), S. 44.

Joachim Lüdtke im Falle des jungen Hainhofer.) Systematisch wird diese Art von Mikro-Historie deshalb genannt, weil aus den Mikro-Beobachtungen systematisch Makro-Historie gebaut werden kann:[13] ein Hainhofer plus ein weiterer Hainhofer plus noch ein Hainhofer – erst dieses gebündelte Wissen kann letztlich zu einer adäquaten Einschätzung (hier:) des bürgerlichen Musiklebens in Süddeutschland am Ende des 16. Jahrhunderts führen.

Nimmt man als einen konzeptionellen Pfeiler der Alltagsgeschichte das Subjekt und seine Erfahrung im Umgang mit musikalischer Wirklichkeit an, ist die Einengung auf eine »Geschichte von unten«,[14] also auf diejenigen Kulturträger, die traditionell nicht in ihrer Individualität, sondern allenfalls als Kollektiv ins Kalkül gezogen werden, nicht länger aufrecht zu erhalten. Im Gegenteil: musikalischer Alltag ist – dank der spezifischen Quellenlage – im 15. und 16. Jahrhundert an der Spitze der politischen und sozialen Pyramide fast noch am besten greifbar. Wenn man bedenkt, dass der Herrscher einer jener maßgeblichen Hofhaltungen, wie sie oben erwähnt wurden (und von da aus von immer mehr aufstrebenden Höfen), in tatsächlich täglichem Kontakt mit seiner Kapelle, seiner Musikkapelle, stand, stationär und auf Reisen, dass er also den bestens ausgebildeten und auf höchstem Niveau agierenden Sängern alltäglich bei den einstimmigen Teilen der Liturgie wie auch regelmäßig bei der hoch entwickelten polyphonen Musik lauschen konnte, dass diese höchst artifizielle Musik nicht unbedingt und selbstverständlich ihre Motivation in der viel beschworenen Festkultur findet, sondern zu einem Gutteil auf täglichem Usus basiert, dann wünschte man sich – in Ergänzung der konventionellen Perspektive der Patronage – einmal den Versuch einer konsequenten musikalischen Wahrnehmungsbiographie eines herrscherlichen Subjekts, oder besser mehrerer. Anekdoten wie die von Kaiser Karl V. berichtete, dass er häufig beobachtet wurde, wie er in seinem Privatraum hinter der Tür saß und während der polyphonen Teile des Gottesdienstes mitmensurierte und eine Stimme mitsang,[15] könnten innerhalb eines derartigen Versuchs vom pittoresken Detail zum essenziellen Baustein einer Typus-bezogenen Wahrnehmungsanalyse aufsteigen.

13 Diesen Wunsch nach Synthese verfolgt vor allem die Kulturhistorikerin Natalie Zemon Davis, indem sie eine Darstellungsweise entwickelt, die Kleines und Großes in ihren gegenseitigen Wirkungen verbindet; siehe auch Winfried Schulze, »Einleitung«, in: Sozialgeschichte (wie Anm. 8), S. 12, und Winfried Schulze, »Mikrohistorie versus Makrohistorie?«, in: *Historische Methode*, hrsg. von Christian Meier und Jörn Rüsen, München 1988 (Beiträge zur Historik, 5), S. 319–341.

14 Franz-Josef Brüggemeier und Jürgen Kocka, *Geschichte von unten – Geschichte von innen. Kontroversen um die Alltagsgeschichte*, Hagen 1985; *Geschichte von unten. Modelle alternativer Geschichtsschreibung*, hrsg. von Bernd Jaspert, Hofgeismar 1990 (Hofgeismarer Protokolle, 274).

15 Prudencio de Sandoval, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V.*, Logrono 1634, übers. in Charles Burney, *A general history of music*, London 1782, Reprint Baden-Baden, S. 800.

An diesem Punkt beginnen sich Alltagsgeschichte, Mentalitätsgeschichte und das Konzept der Lebenswelt[16] zu berühren. Der Beitrag von Jeanice Brooks über den französischen Königshof im 16. Jahrhundert demonstriert, wie sich dieses musikalische Wahrnehmungs-Umfeld des Herrschers quantitativ und faktisch greifbar erweiterte, stabilisierte, formalisierte und routinisierte, indem das auf alltägliche Fixierung zielende Organisationsprinzip der Kapelle auch auf den bis dahin unregulierteren, freieren Bereich der Kammermusik übergriff, aber auch welche qualitativen Ideen von fortschreitender Zivilisation sich mit dieser iterativen Kunstmusikpraxis verknüpften. Und der Beitrag von Birgit Lodes führt exemplarisch vor Augen, welche Symbolwelten sich Menschen anhand eines Marienliedes erschlossen, gesteuert von einer mentalen Verfassung des Begehrens nach Sündenablass, die in den Jahrzehnten vor Luthers Auftreten geradezu epidemische Züge annahm. Die verschiedenen musikalischen Existenzformen und Artifizialitätsstufen von »Maria zart« dokumentieren die alltägliche Aktualität derart gedeuteter und kulturell gestalteter Realitätsbewältigung quer durch die sozialen Schichten und musikalischen Bildungsniveaus.

Andererseits stößt man hier auf einen Kreuzungspunkt der Welt-Wahrnehmung und Welt-Bewältigung, der für die Zeit des Übergangs vom Mittelalter zur Neuzeit kennzeichnend ist. Symbolträchtige Worte, Bilder, Objekte, Rechtshandlungen, Gesten und natürlich auch Klänge gehörten mit zu den Techniken, Kommunikation in einem großenteils schriftlosen mittelalterlichen Dasein zu ermöglichen und zu gewährleisten. Die Renaissance – und hier ist die geistesgeschichtliche Epochenbezeichnung in besonderem Maße angebracht – ist aber eine Zeit, die sich gerade auch über einen immensen Kommunikationsschub definiert – nicht nur als mündliche und personelle Kommunikation, die an der gesteigerten Mobilität von Musikern zu diagnostizieren ist, sondern vor allem in Form eines Zuwachses an instrumenteller Kommunikation, an »Verschriftlichung«. Es mag als logische Konsequenz gelten, dass die Erfindung des Drucks mit beweglichen Lettern und seine Anwendung auf den Notendruck in diese Hochphase der Kommunikationsexpansion fiel, andererseits muss es zu den Maximen alltagsgeschichtlicher Herangehensweise gehören, diese technologische Entwicklung auch aus der Sicht der Betroffenen zu sehen. Nimmt man die oben angesprochenen persönlichen Anthologien im 16. Jahrhundert (es waren nicht nur ›arme‹ Studenten, die so etwas anfertigten) und überhaupt handschriftliche Überlieferung einmal ernst, wird man zweifeln, ob die übliche pauschale Vorstellung, dass »nun vor allem aus

16 Rudolf Vierhaus, »Die Rekonstruktion historischer Lebenswelten. Probleme moderner Kulturgeschichtsschreibung«, in: *Wege zu einer neuen Kulturgeschichte*, hrsg. von Hartmut Lehmann, Göttingen 1995, S. 5–28.

Drucken musiziert werden konnte«,[17] gerechtfertigt ist. Kommunikation und – mit ihr verbunden – schriftliche Sicherung plus Kodifikation konnten im Einzelnen wie in großen Bereichen zur Herausforderung und durchaus auch zum Problem werden. Zwei Beiträge setzen sich mit dieser Frage aus alltagsgeschichtlicher Perspektive auseinander: Christian Meyer zeigt unter anderem, welchen Druck der Normalisierungs- und Quotidianisierungsprozess einer bereits im 15. Jahrhundert beschleunigten musikalischen Schriftkultur auf bestimmte Musikzweige ausüben konnte, wenn etwa Wahrnehmungsweisen und Begriffsarsenal der vokalen Mehrstimmigkeit auf fremdes Terroir und anders funktionierende Prozeduren wie das (traditionell nicht-schriftliche) Instrumentalspiel transferiert wurden. (Bezeichnenderweise kommt gerade auch im hier vorgestellten Orgelspieltraktat mit der frühesten Fingersatzquelle der Musikgeschichte die so eminent moderne Dimension der Körperlichkeit zum Tragen.) Die betroffenen Personen sind in diesem Fall anonym, was jedoch prinzipiell nichts an ihrer Subjekt-Qualität ändert. Und Franz Körndles Ausführungen über das groß dimensionierte Repertoire-Programm der Münchner Hofkapelle, das dem Musikbedarf des Alltags keinesfalls mit Drucken, sondern primär mit Handschriften entsprach, verschweigt auch nicht das Spannungsverhältnis, gar die bisweilen auftretende Diskrepanz zwischen geistigem Anspruch und alltäglicher Bewältigung, wie sie in einer kulturellen und sozialen Umgebung zu Tage tritt, die zu den privilegierten zu zählen ist.

Das Programm des Symposiums und dieses Bandes kann die Bandbreite der Alltagsproblematik als Phänomen und als methodische Aufgabe freilich nur punktuell aufzeigen. Es wäre aber erfreulich, wenn es mit dazu beitragen könnte, das Problemfeld der musikalischen Alltagsgeschichte oder Mikro-Historie hoffähig zu machen und weitere Forschungen auf diesem Gebiet anzuregen.

17 Klaus Hortschansky, »Musikleben«, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Ludwig Finscher, Bd. 1, Laaber 1989 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 3), S. 55.

Musik im höfisch organisierten Alltag

Franz Körndle

Der »tägliche Dienst« der Münchner Hofkapelle im 16. Jahrhundert

Es ist eigentlich eine Binsenweisheit und versteht sich auch von selbst, dass die Mitglieder der Münchner Hofkapelle, einer der größten und bedeutendsten Kantoreien des 16. Jahrhunderts, mit Aufgaben im Rahmen eines täglichen Dienstes betraut waren. In diesem Beitrag soll das Interesse an diesem »täglichen Dienst« nun aber weniger darin liegen zu erforschen, um welche Uhrzeit man am Morgen aufgestanden ist, wann man gespeist hat, und wie sich die musikalischen Aktivitäten auf den Tag, die Woche und das ganze Jahr verteilten. Von all diesem wird hier auch, aber nur teilweise und am Rande die Rede sein. Vielmehr soll zunächst der Begriff »täglicher Dienst« in seiner damaligen Bedeutung verwendet werden, womit einzig und allein die musikalische Gestaltung der täglich bei Hof stattfindenden Gottesdienste gemeint war. Die Fragen, die hier zu behandeln sind, betreffen die Anfänge der Münchner Kantorei, welche Musik beim »täglichen Dienst« gesungen wurde, und ob er tatsächlich an jedem Tag durchgeführt worden ist. Einige der Kapellmitglieder waren neben dem Singen noch mit anderen Diensten betraut. Zu ihnen gehörte der Bassist Franz Flori, der unter Orlando di Lasso als Hauptkopist verantwortlich war für die Erstellung zahlreicher Chorbücher. In einem zweiten Teil wird mein Beitrag abgerundet werden mit Beobachtungen zu den täglichen Arbeiten des Notenschreibers, der uns wertvolle Informationen über die Entstehung vieler Kompositionen hinterlassen hat.

Um einleitend Klarheit hinsichtlich des Begriffes »täglicher Dienst« zu schaffen, muss ich mit dem Ende beginnen. Im Jahr 1599 notierte nämlich der Hofkapellaltist Johannes Hellgemayr in seinen Tagebuchaufzeichnungen folgenden Satz: »diß Jar hat vns Ihr Dht. den däglichen diennst nachgelassen, auf weitern beschaidt.«[1] Nachdem Herzog Maximilian I. aufgrund dringend notwendiger Sparmaßnahmen schon gleich nach seinem Amtsantritt 1597 die Anzahl der Instrumentisten verringert und die Tafelmusik weitgehend abgeschafft

1 Horst Leuchtmann, »Zeitgeschichtliche Aufzeichnungen des Bayerischen Hofkapellaltisten Johannes Hellgemayr aus den Jahren 1595–1633. Ein Beitrag zur Münchner Stadt- und Musikgeschichte«, in: *Oberbayerisches Archiv* 100 (1975), S. 146.

hatte, entfielen zwei Jahre später, 1599 eben, auch die Auftritte der Sänger bei den täglichen Gottesdiensten.[2]

Dieses regelmäßige Singen in den Messen morgens um sechs Uhr war schon 1557 Gegenstand einer überaus heftigen Rüge gewesen, die die herzoglichen Räte ihrem Landesherren unterbreitet hatten, zwar in stets unterwürfigem Ton, doch in der Sache ganz und gar deutlich. Man könne eine gesungene Messe ohne Kostenaufwand in den Stadtpfarrkirchen hören, d.h. man benötige dazu nicht den immensen Bestand an neuen und hoch bezahlten Sängern, die Albrecht V. an den Hof geholt hatte, so die Argumentation der Räte.[3] Freilich konnten sie mit dem dabei herangezogenen ambivalenten Begriff »gesungene Messe« beim Herzog nicht allzu viel bewirken. Schließlich musste »Missa cantata« ja nicht unbedingt bedeuten, dass man da mehrstimmige Musik hören konnte, sondern deutet lediglich das an, was wir heute »Messe lesen« nennen. Damals trug der Priester noch durchweg alle liturgischen Texte gesungen rezitierend vor. Den Bedarf an geistlichem Beistand konnte das zwar decken, Albrecht V. aber ging es nicht allein darum, er wünschte wirkliche musikalische Gestaltung. Die kleinen Gruppen von Sängern, die es gelegentlich gab, waren natürlich nicht in der Lage, eine einigermaßen anspruchsvolle Musik – und schon gar nicht nach den Vorstellungen des Herzogs – zu bieten. Mit bestimmten Worten wies daher Albrecht das Ansinnen der Räte zurück.[4] Die Kapelle wurde weiter zielstrebig ausgebaut. Natürlich waren die Verbesserungen durchaus nicht zum Schaden für die Kirchenmusik. Zwölf Jahre später konnte Massimo Troiano in seinem Bericht über die Münchner Fürstenhochzeit von 1568 folgenden Dialog zu unserem Thema notieren:

> Marinio: doch sagt mir, wann bedienen sich Seine Gnaden dieser Musiker?
> Fortunio: Die Sänger musizieren jeden Morgen beim Hochamt, außerdem samstags und an den Vigilien der Festtage zur Vesper.[5]

2 Horst Leuchtmann, »Die Maximilianeische Hofkapelle«, in: *Um Glauben und Reich. Kurfürst Maximilian I. Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst 1573–1651*, hrsg. von Hubert Glaser, Köln 1980 (Wittelsbach und Bayern, 2), S. 364–375.

3 Ebda., S. 365.

4 Hermann-Joseph Busley, »Zur Finanz- und Kulturpolitik Albrechts V. von Bayern. Studie zum herzoglichen Ratsgutachten von 1557«, in: *Reformata Reformanda. Festgabe für Hubert Jedin zum 17. Juni 1965*, hrsg. von Erwin Iserloh und Konrad Repgen, Münster 1965 (Reformationsgeschichtliche Studien und Texte, Supplementbd. 1), Bd. 2, S. 209–235.

5 »Mar: ma ditemi in che tempo si serue sua Eccellenza, di questi uirtuosi? For. I cantori ogni mattina alla Messa grande, & il Sabbato, e le Bigilie, delle feste comandate al Vespro.« Massimo Troiano, *Dialoghi*, Venedig 1569, zit. nach der Faksimile-Ausgabe mit deutscher Übersetzung von Horst Leuchtmann, *Die Münchner Fürstenhochzeit von 1568*, München 1980 (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik, 4), S. 104f.

Troianos Bericht gilt in vielen Teilen als übertrieben und nicht immer als sachkundig.[6] Er war auch erst seit 1568 in München tätig gewesen, konnte also die Gebräuche und Traditionen noch nicht vollständig kennen. Und doch übertreibt Troiano nicht. Es war freilich gar nicht Herzog Albrecht gewesen, der den »täglichen Dienst« an der Hofkapelle eingeführt hat, wie nach den Informationen Troianos Horst Leuchtmann vermutet,[7] sondern wohl sein Vater Wilhelm IV., der von 1508 bis 1550 regiert hatte. Albrecht jedoch zog die Sänger mehr und mehr nicht nur zur Ausgestaltung der Gottesdienste heran, sondern vor allem zur weltlichen Unterhaltung bei der Kammermusik. In der Auseinandersetzung mit seinen Räten wird er aber die nunmehr schon fest etablierte musikalische Gestaltung der täglichen Gottesdienste als gute Begründung eingesetzt haben, wenn es um die Notwendigkeit der zahlreich neu eingestellten Sänger ging.

Die Wurzeln für den »täglichen Dienst« dürften bis in die frühesten Zeiten der Münchner Kantorei zurückreichen. Allerdings wissen wir bis heute so gut wie nichts, in welcher Zeit diese Anfänge der Kantorei zu suchen wären. Soweit wir nach den Forschungen von Adolf Sandberger wissen, war zu Beginn des 16. Jahrhunderts eine Gruppe von Priestern und Schreibern aus der Kanzlei des Herzogs für die musikalischen Belange in den Gottesdiensten zuständig gewesen.[8] Am materiell weniger üppig ausgestatteten und in künstlerischer Hinsicht auch weniger ambitionierten Hof Ludwigs X., dem zweiten Bruder von Herzog Wilhelm IV., übte man eine solche einfache Praxis noch um 1530, wie ein Dokument im Münchner Hauptstaatsarchiv[9] ausweist:

> Aufgeschrieben die Personen, den Mein Gnediger Herr Suppentrunk abendtrunk
> unnd Schlaftrunk geben lässt Anno 1530
> Den Priestern und Schreibern, Wie hernach volgt
> Wellich die fruemeß hat, Ain Maß Wein Ain Laibl
> Wellich ain Salve singt, Ain Maß Wein Ain Laibl
> Wann sy vesper singen, Zwo Maß Wein und ain Laibl
> Wann sy Salve Singen zwo Maß Pier j Laibl
> Wann sy metten Singen zwo Maß Pier zwo Laibl

Dieser Usus ist auch an zahlreichen anderen Höfen gepflegt worden, wie es Martin Ruhnke in seiner Studie über die Hofmusikkollegien belegt. Noch 1575 mussten die Mitglieder der Wolfenbütteler Kantorei auch in der Kanzlei »Registriren, Copyren, Jngroßieren oder nachschreiben, vund sonsten furfallende

6 Horst Leuchtmann, *Orlando di Lasso*, Bd. 1: *Sein Leben. Versuch einer Bestandsaufnahme der biographischen Einzelheiten*, Wiesbaden 1976, S. 147.

7 H. Leuchtmann, Die Maximilianeische Hofkapelle (wie Anm. 2), S. 365.

8 Adolf Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, Bd. 1, Leipzig 1894, Reprint Walluf 1973, S. 15–17.

9 München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Fürstensachen 308, fol. 374r.

hendel, Expediren helfen.«[10] In der Regel hat man diese Kanzleischreiber-Sänger für das Singen im Gottesdienst extra mit Lebensmitteln ausgestattet.[11] Gegen eine solche Gruppe von musikalischen Laien hebt sich das feste Ensemble, das der Münchner Hof nach etwa 1510 aufbaute, deutlich ab. In Ermangelung archivalischer Dokumente hierzu sind wir auf andere Indizien angewiesen. So sind etwa mehrere Musikhandschriften erhalten geblieben, die vermutlich in den frühen Regierungsjahren Wilhelms IV. als Präsente nach München gekommen sind, darunter die Alamire-Chorbücher D–Mbs, Mus. Ms. 6 (ca. 1508–1530), Mus. Ms. 7 (zwischen 1516 und 1518) und Mus. Ms. 35 (nach 1521). Höchst interessant ist eine Notiz aus dem Jahr 1520 in einem Rechnungsbuch des Freisinger Bischofs, worin es heißt:

> Meinem gn. Hr. etc. hat der fürstn Cantor von München geschenkt ain mess Im gsang Salve Sancta parens, hab ich auf bevelch seiner f. g. Ime Trinckgellt 26. September 1520 geben 2 fl. Rh.[12]

Wir können nun versuchen, die in dem Rechnungsbuch gemachte Angabe ein wenig näher zu bestimmen. Die heute noch erhaltenen Chorbücher der Münchner Kantorei aus jener Zeit kennen eine einzige Messe »Im gsang Salve Sancta parens«, nämlich die *Missa Salve Sancta parens* von Antoine de Févin im Alamire-Chorbuch Mus. Ms. 7 der Bayerischen Staatsbibliothek.[13] Nach Flynn Warmington ist der Codex zwischen 1516 und 1518 entstanden und dürfte dann dem Münchner Hof geschenkt worden sein.[14] Sollte die im Dokument genannte Messe tatsächlich einen Hinweis auf die Févin-Messe und damit auf Mus. Ms. 7 geben, wäre klargestellt, dass sich die Handschrift spätestens 1520 in München befand. Selbst wenn mit dem Beleg keine absolute Sicherheit hinsichtlich der Alamire-Handschrift zu gewinnen ist, kann mit dem Rechnungsbuch aber in jedem Fall belegt werden, dass

10 Martin Ruhnke, *Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert*, Berlin 1963, S. 44.

11 Ebda., S. 21, 42–46 und 101.

12 Hofkastenamtsrechnungen des Hochstifts Freising. München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Repertorium 53 Fasz. 52 Nr. 32 bzw. 33 (inhaltlich identisch mit 32). Die betreffende Stelle steht bei Nr. 33 auf fol. 14^{v}. Für den Hinweis auf dieses Dokument danke ich Herrn Franz Niedermaier ganz herzlich.

13 Eric Jas und Herbert Kellman, »Catalogue of Manuscripts and Fragments«, in: *The Treasury of Petrus Alamire. Music and Art in Flemish Court Manuscripts 1500–1535*, hrsg. von Herbert Kellman, Ghent 1999, S. 117. *Die Musikhandschriften der Bayerischen Staatsbibliothek*, Bd. 1: *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. 66.

14 Flynn Warmington, »A Master Calligrapher in Alamire's Workshop: A Chronology of his Work«, in: *Abstracts of Papers read at the Annual Meeting of the American Musicological Society at Ann Arbor 1982*, Philadelphia 1982, S. 21.

Herzog Wilhelm damals einen Kantor in seinen Diensten hatte. Und obwohl wir über dessen Identität nicht den geringsten Anhaltspunkt besitzen, ist dies doch bisher unser bestes Indiz für ein Sängerensemble am Münchner Hof.

Zu einer musikalischen Gestaltung der täglichen Gottesdienste dürfte es allerdings erst gekommen sein, nachdem es Herzog Wilhelm gelungen war, 1523 Ludwig Senfl mit hartnäckigen Angeboten in bayerische Dienste zu ziehen. Soweit wir das, vor allem nach den Forschungen von Martin Bente,[15] rekonstruieren können, hat sich Senfl in München hauptsächlich zwei Angelegenheiten gewidmet, dem Aufbau des Ensembles selbst und der Organisation des musikalischen Repertoires. Mit Senfl kamen einige Sänger aus der 1520 aufgelösten Kantorei des gestorbenen Kaisers Maximilian I. nach München. Da sie durchweg Kleriker waren, konnte sie der Herzog teilweise mit Pfründen an der Stiftskirche Zu Unserer Lieben Frau (Frauenkirche) versehen, womit der eigene Etat nicht belastet wurde. Vor allem konnte für die älteren Sänger die finanzielle Grundlage einer Existenzsicherung gelegt werden.[16]

Die Gründe für das Engagement Herzog Wilhelms IV., sich eine Kantorei von internationalem Format zu leisten, sind unterschiedlicher Natur. Und die Gründe sind teilweise eng miteinander verflochten. Ein ganz oberflächlicher Grund mag die herrschende Mode gewesen sein, nach der es zum höfischen Anspruch gehören sollte, sich ein Ensemble für die Aufführung mehrstimmiger Kunstmusik neben dem üblichen Trompeterkorps zu halten. Aber das allein wäre dem allem Anschein nach nicht sonderlich musikinteressierten Wilhelm kaum genügend Antrieb gewesen. Der zweifellos unmittelbare Anstoß muss von der Intention gekommen sein, sich selbst um den deutschen Königsthron zu bewerben. Seit Ludwig der Bayer (1328–1347) Kaiser gewesen war, hatte das Haus Wittelsbach immer wieder vergeblich versucht, es dem großen Vorfahren nachzutun. Zwar war der plötzliche Tod Maximilians I. 1519 so überraschend gekommen, dass für die Durchsetzung bayerischer Ambitionen keine Zeit zur Vorbereitung geblieben war, doch als Karl V. ab 1520 ständig außerhalb Deutschlands weilte, bescherte der Wunsch der deutschen Fürsten nach einer starken Hand – auch im Hinblick auf die angebrochene Reformation – dem Münchner Herzog eine zweite wirkliche Chance.[17] Bestandteil dieses Königswahlprojektes waren nicht nur die seither in Auftrag ge-

15 Martin Bente, *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters*, Wiesbaden 1968, S. 274, 280 und 306–311.

16 Franz Körndle, *Liturgische Musik am Münchner Hof im 16. Jahrhundert*, Habilitationsschrift München 1996 (Druck in Vorb.).

17 Alfred Kohler, *Antihabsburgische Politik in der Epoche Karls V. Die reichsständische Opposition gegen die Wahl Ferdinands I. zum römischen König und gegen die Anerkennung seines Königtums (1524–1534)*, Göttingen 1982 (Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 19), S. 30 und 73–75.

gebenen Kunstwerke, in denen sich das Haus Wittelsbach verherrlicht sehen wollte, sondern auch ein Musikensemble von Rang, mit dem man sich hören lassen konnte.

Als Bestandteil dieses Planes dürfen wir damit auch die Aufnahme der Musiker aus der vormaligen Kapelle Kaiser Maximilians in die Münchner Hofkapelle sehen, vor allem das Übertragen der Verantwortung an Ludwig Senfl. Darüber hinaus orientierte man sich an der Struktur und am Aufgabenbereich des Ensembles, und der war schon am kaiserlichen Hof auf die liturgische Musik fokussiert worden. Bekanntlich hatte der kaiserliche Komponist Heinrich Isaac nicht nur einen Zyklus an Messproprien für den Konstanzer Dom geschaffen, den *Choralis Constantinus*, sondern auch einen weiteren Zyklus für die Hofkantorei eingeleitet. Nach dem Tod Isaacs führte Ludwig Senfl das Projekt weiter und brachte es nach München mit, wo es tatsächlich seine Verwirklichung erlebte.[18]

Hier liegen allem Anschein nach die Anfänge der regelmäßigen Aufführung mehrstimmiger Musik in den täglichen Gottesdiensten, denn Senfl brachte offenbar Kompositionen Isaacs und wohl auch anderer Komponisten nach München mit, die den Grundstock für das liturgische Repertoire bildeten, anfangs für die Hochfeste und die Sonntage (Mus. Ms. 39). Dieses wurde dann sukzessive erweitert; vermutlich hat die Kantorei viele Proprienteile, die noch nicht mehrstimmig komponiert waren, zunächst im gregorianischen Choral gesungen. Der größte Teil der Arbeit geschah in den Jahren von etwa 1525 bis 1531. Damals schloss Senfl das *Opus musicum* für die Hoch- und Festtage des Kirchenjahres ab und widmete es Herzog Wilhelm IV.,[19] nicht ohne darauf hinzuweisen, dass das Projekt von Isaac in der Kantorei Kaiser Maximilians begonnen worden war.

Nach Fertigstellung dieser Arbeiten lag es für Senfl daher nahe, sich nunmehr mit dem *Commune Sanctorum* zu beschäftigen. Die entsprechenden Werke dürften wir mit dem Chorbuch Mus. Ms. 30 vor uns haben, auch wenn es erst um die Jahrhundertmitte ingrossiert wurde.[20] Nach dem *Commune Sanctorum* fehlten zur Ausfüllung des Kirchenjahreszyklus noch die Proprien für die Sonntage nach Ostern, Himmelfahrt und Pfingsten. Daran dürfte Senfl in den letzten Jahren seines Lebens gearbeitet haben.[21]

Nun waren die Tage der vorösterlichen Fastenzeit an der Reihe (Mus. Ms. 28 und 27), deren Proprien offenbar der zwischen 1550 und 1554 in München tätige Mattheus Le Maistre komponierte.[22] Nach einer zweijährigen Unterbrechung im

18 Die Musikhandschriften (wie Anm. 13), S. 13*f.

19 M. Bente, Neue Wege (wie Anm. 15), S. 74–108.

20 Die Musikhandschriften (wie Anm. 13), S. 128.

21 Ebda., S. 15*.

22 M. Bente, Neue Wege (wie Anm. 15), S. 187f. Im Jahr 1974 beschäftigte sich Donald Gresch (»Mattheus Le Maistre's Polyphonic Officia«, in: *The Musical Quarterly* 60, 1974, S. 94–113) mit

Proprienprojekt hätte wohl Orlando di Lasso daran weiterarbeiten können. Doch dazu kam es nicht. Statt dessen widmete man sich in den Jahren nach 1560 mit besonderer Hingabe der Ingrossierung von Messordinarien verschiedener Komponisten wie Jacobus Clemens non Papa, Thomas Crecquillon, Ludwig Daser und Cipriano de Rore (Mus. Ms. 18, 40, 9). Mus. Ms. 17 (um 1564–1565) enthält fünf Messen, die von wichtigen Mitgliedern der Kantorei geschaffen wurden: Lasso selbst, Ivo de Vento, Johannes Flori und Andrea Gabrieli, der mit zwei Werken vertreten ist.[23] Seit dieser Zeit vervollständigten auch andere Gattungen das liturgische Repertoire: Magnificat und Nunc dimittis (Mus. Ms. 17). Die Produktion liturgischer Musik lag also nicht brach, sondern wurde lediglich auf andere Bereiche der Gottesdienste verlagert. Nach dem Ausscheiden Ludwig Dasers aus der offiziellen Leitung der Kantorei ließ Orlando di Lasso als neuer Kapellmeister den Bestand an mehrstimmigen Messvertonungen enorm ausbauen. In die Codices 4, 11, 15, 24, 46, 51, 54 und 2746 sowie das bereits genannte Manuskript 17 wurden nicht weniger als 43 neue Messen eingetragen.[24]

Erst 1574 trat Orlando di Lasso in das Proprienprojekt ein und legte im zweiten Band des *Patrocinium Musices* (RISM 1574c) eine ganze Reihe von fünfstimmigen Proprien, die die alten Werke für die Hochfeste des Kirchenjahres ersetzen sollten. Der Anstoß waren sicher die am Ende des Konzils von Trient beschlossenen liturgischen Reformen. Allerdings ging bei dem Projekt, das zunächst auf fünf Prachtbände angelegt war, die Initiative nicht von Herzog Albrecht, sondern von Thronfolger Wilhelm aus.[25] Dieser hatte es sich zum Ziel gesetzt, wenigstens an den Hochfesten eine Liturgie nach römischem Ritus einzuführen – am regierenden Vater und am für die kirchlichen Reformen eigentlich zuständigen Bischof von Freising vorbei. Ratgeber bei diesen Taten Wilhelms dürften die Münchner Jesuiten gewesen sein, die – wie es die Jahresberichte präzise

der zu Recht vermuteten Fortsetzung des *Liber Primus*. Ohne die Arbeit Bentes zu kennen, und offenbar ohne genauere Kenntnis der Münchner Chorbücher – namentlich Mus. Ms. 27 – kommt er zu der abwegigen Folgerung, Le Maistre habe die weiteren Proprien in einem heute verlorenen Druck von Dresden aus publiziert. Gresch war wohl auch die Beziehung der Proprien Le Maistres zu dem von Isaac und Senfl begonnenen Proprienprojekt verborgen geblieben. Er betrachtete die Kompositionen als geschlossenen Zyklus, den er neben Isaacs *Choralis Constantinus* stellen wollte.

23 Marie Louise Göllner, »Lassos Motetten nach Hymnentexten und ihre Parodiemessen von Ivo de Vento und Andrea Gabrieli«, in: *Orlando di Lasso in der Musikgeschichte. Bericht über das Symposion der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München, 4.–6. Juli 1994*, hrsg. von Bernhold Schmid, München 1996 (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse, N.F., 111), S. 87–100. Dies., »Orlando di Lasso and Andrea Gabrieli: two motets and their masses in a Munich choir book from 1564–65«, in: *Orlando di Lasso Studies*, hrsg. von Peter Bergquist, Cambridge 1999, S. 20–40.

24 Die Musikhandschriften (wie Anm. 13), S. 17*.

25 Ausführlich hierzu H. Leuchtmann, Orlando di Lasso (wie Anm. 6), S. 163–166.

ausweisen[26] – ihren Einfluss bei Hofe nachdrücklich geltend machten. Schon 1571 hatten sie nach Anordnung des Ordensgenerals in Rom auch in München den Ritus nach dem römischen Missale umgestellt.[27]

Natürlich hatte man bis dahin die alten liturgischen Kompositionen von Isaac und Senfl weiter regelmäßig in den Gottesdiensten gesungen, d.h. wir können mit einem gewissen Recht vermuten, dass Orlando di Lasso diese Sachen gekannt hat. Ein guter Beleg dafür dürfte aber sein, dass in den neuen Proprien Lassos die Musik Senfls wieder erscheint. Dabei erweitert Lasso die alten vierstimmigen Stücke nicht einfach zur Fünfstimmigkeit, sondern formt den Satz komplett um, jedoch so, dass sich die Vorlage zweifelsfrei erkennen lässt. Damit konnte in den Kompositionen Lassos das Werk seines Vorgängers Senfl weiterleben.[28] Besonders deutlich tritt das in der *Communio* »Factus est repente« für das *Officium pentecostes* (LV 532 6–)[29] in Erscheinung.[30]

Als Wilhelm V. 1579 nach dem Tod seines Vaters den Thron bestiegen hatte, setzte er die liturgischen Reformen fort. Davon war auch die Kirchenmusik Lassos betroffen. In rascher Folge entstanden auf Befehl des Herzogs[31] das Hymnar (Mus. Ms. 55), die Offertorien (Mus. Ms. 2744), Passionen (Mus. Ms. 2749) und *Lamentationes Jeremiae* (Mus. Ms. 2745). Anonym ingrossiert wurden dagegen Responsorien für das *Triduum sacrum* (Mus. Ms. 2749), die Osternacht (Mus. Ms. 14) und Weihnachten (Mus. Ms. 48).[32] Die vehemente Wiederaufnahme liturgischer Kompositionen seit ungefähr 1580 zeigt, dass einerseits das von Senfl zwei Generationen zuvor begonnene Werk noch nicht als abgeschlossen galt. Andererseits waren die jetzt neu hinzukommenden Werke nicht nur eine Vervollständigung, sondern griffen ganz bewusst liturgische Gattungen auf, die bisher mit Absicht ausgespart geblieben waren. So treten die von Lasso zwischen 1581 und 1583 komponierten Offertorien (Mus. Ms. 2744) als Vertonungen liturgischer Texte an die Stelle, die bis dahin keine festen mehrstimmigen liturgischen Kompositionen kannte.[33] Zum

26 München, Archiv der oberdeutschen Jesuitenprovinz, XIII. Hc.

27 München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 9202, fol. 3r.

28 F. Körndle, Liturgische Musik (wie Anm. 16).

29 Horst Leuchtmann und Bernhold Schmid, *Orlando di Lasso. Sämtliche Werke*, N.R., Supplement: *Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687*, Kassel 2001, Bd. 1, S. 337–339.

30 Ludwig Senfl, *Sämtliche Werke*, Bd. 9: *Kompositionen des Proprium Missae II*, hrsg. von Walter Gerstenberg, Wolfenbüttel 1971, S. 13f. Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, N.R., Bd. 23: *Offizien und Meßproprien*, hrsg. von Peter Bergquist, Kassel 1993, S. 102–105.

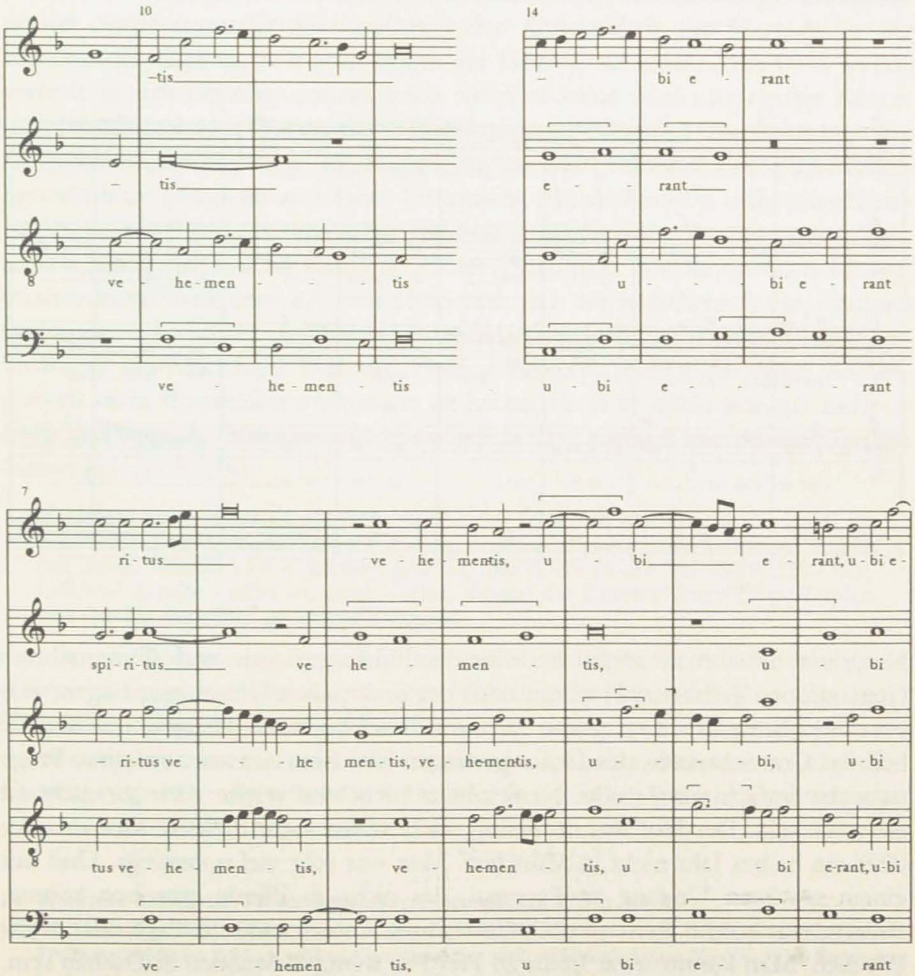
31 So im Titel des Hymnars Mus. Ms. 55: »Iussu Illustrissimi ac Serenissimi principis Wilhelmi . Comitis Palatini Rheni utriusque Bavariae ducis [...] hac forma conscribi curavit.«

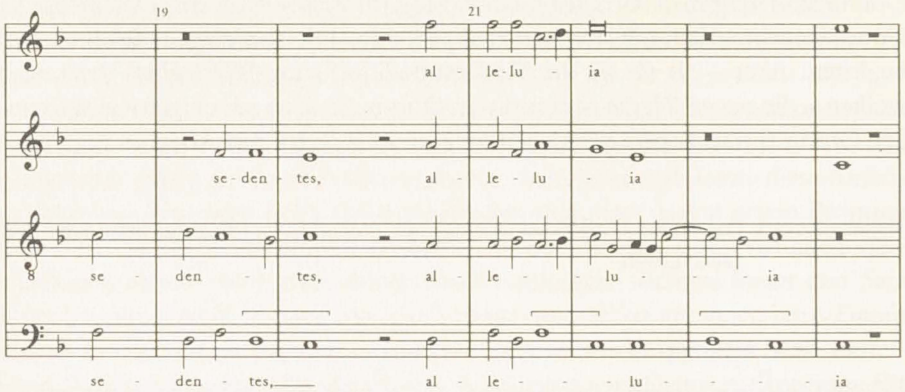
32 Eine vollständige Auflistung der neuen liturgischen Gesänge gibt: Die Musikhandschriften (wie Anm. 13), S. 19*.

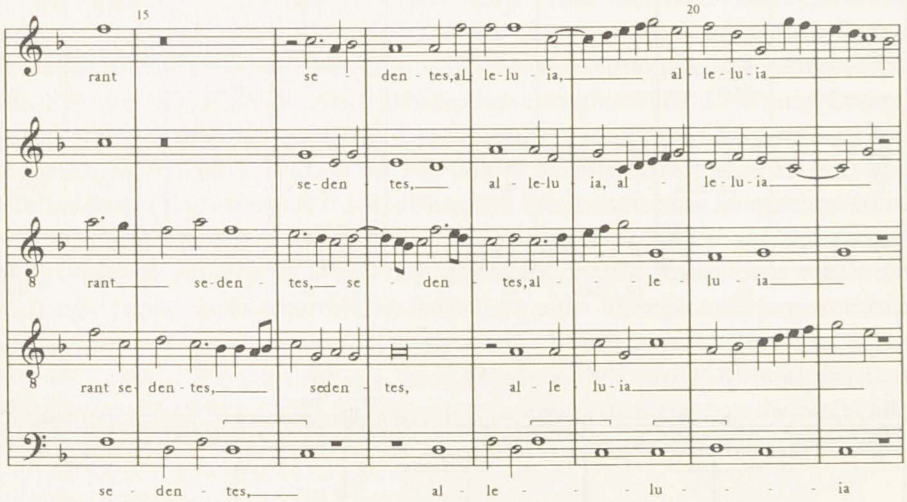
33 Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, Bd. 14: *Sacrae Cantiones for Four Voices (Munich, 1585)*, hrsg. von David Crook, Madison 1997 (Recent Researches in the Music of the Renaissance, 111), S. XII.

Offertorium sang man vor 1581 Choral. Möglich war es auch, den Opfergang der Gottesdienstbesucher mit Instrumentalspiel oder mit (beliebigen) Motetten zu begleiten. Aber – als ob sie die Motettentradition zum Offertorium forstsetzen wollten – die neuen Werke sind nicht im liturgischen Stil mit eingebautem choralem Cantus firmus komponiert, sondern in freier motettischer Art.

Notenbeispiel 1: Communio »Factus est repente« des Propriums für Pfingsten, oben Senfl und unten Lasso







Natürlich muss man angesichts eines so umfangreichen und über mehrere Generationen geführten Projektes nach der praktischen Umsetzung fragen, also ob tatsächlich jeden Tag, genau im Sinn dieses täglichen Dienstes die Kapelle bei den Gottesdiensten des Hofes gesungen hat. Eine Antwort auf diese Frage ist nicht einfach, ein Ja oder Nein gibt es nicht und dürfte auch gar nicht zu erwarten sein. Der Hof war oft genug, nicht selten sogar mehrere Monate oder über ein halbes Jahr nicht in München. Man war sehr viel unterwegs. Und mit einem gewissen Umfang an Personal, das nicht zu Pferde mitreisen konnte, dauerte eine solche Reise je nach Entfernung immer mehrere Tage oder sogar Wochen. Man konnte zwar leicht zu Pferd in wenigen Stunden in Dachau sein,

benötigte aber mit Tross durchaus auch zwei bis drei Tage. Sogar auf Reisen verzichtete der Herzog normalerweise nicht auf den täglichen Gottesdienst, ob aber die Kantorei dabei zu singen hatte, ist nicht bekannt. Wenn überhaupt Sänger mitkamen, hat man sie vermutlich vor allem zur Unterhaltung eingesetzt, etwa bei den gesellschaftlichen Ereignissen auf Reichstagen. Aus Zeitgründen dürfte man an den eigentlichen Reisetagen die Ausdehnung der Gottesdienste auf ein Minimum reduziert haben. Trotzdem weisen die immer angeschmutzten unteren Ecken in den Chorbüchern ohne jeden Zweifel darauf hin, dass man die gesammelten liturgischen Werke tatsächlich musiziert hat, und mit größter Sicherheit wohl in den Gottesdiensten.

Der Usus liturgischer Dienste mit der Aufführung mehrstimmiger Kompositionen dürfte normalerweise während der Anwesenheit des Herzogs in der Residenz gepflegt worden sein. Wenn der Herzog außerhalb Münchens weilte, verhielt es sich offenbar anders, auch wenn er keine oder nur wenige Sänger mitgenommen hatte. Während der Regierungszeit Albrechts V. scheint man bei Abwesenheit des Herzogs, der das großzügigerweise tolerierte, nicht im Morgengottesdienst gesungen zu haben. Liturgische Musik diente ja nicht ausschließlich zu Gottes Ehre, sondern auch – und nicht zuletzt – zur Erbauung des Herrschers. Solch ein Fall ist belegt in einem Dokument des Bayerischen Hauptstaatsarchivs:[34] Seit dem 22. Juni 1566 hielt sich der päpstliche Legat Kardinal Giovanni Francesco Commendone (1524–1584)[35] zu Konsultationen in Religionsfragen am Münchner Hof auf. Herzog Albrecht scheint die ganze Angelegenheit nicht übermäßig interessiert zu haben, denn er selbst war gar nicht in München zugegen. Von Starnberg aus ließ er über einen Boten seinem Kanzler Simon Eck ausrichten:

> Nachdem auch sein L. und frl. morgen beim frueessen daJnnen bleibt, unnd on Zweifl ain meß oder ambt hören wirdet, so wellet dem Orlando anZaigen, das er mit denen Musicis so wir daJnnen gelassen, das Ambt Jn der Neuvest wie der herr Cardinal daselbs losiert ist, sing, darzue mögen die Briester unserer Sön Caplan und der Zu alten Hof genommen werden.

Aus diesem Dokument geht damit durchaus hervor, dass Albrecht V. bei eigener Abwesenheit keinen Wert auf die Durchführung des »täglichen Dienstes« legte. Wesentlich sorgfältiger als Albrecht sorgte sein Sohn Wilhelm nach der Amtsübernahme im Herbst 1579 für die musikalischen Belange der täglichen Gottesdienste. Damals konnte die Hofkapelle eigentlich auf ein umfangreiches

34 München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Fürstensachen 772 m, fol. 1r.

35 Josef Wodka, Art. »Commendone«, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, 2. Aufl., Bd. 3, Freiburg 1959, Sp. 19f.: Kardinal Commendone weilte 1566 als Legat Pius' V. beim Reichstag in Augsburg, wo er die Annahme der Beschlüsse des Konzils von Trient erreichte.

inzwischen angelegtes Repertoire zurückgreifen, doch hatten sich mit den liturgischen Reformen des tridentinischen Konzils nicht geringe Veränderungen in den Formularen von Missale und Brevier ergeben, die eine Revision des vorhandenen Bestandes nötig werden ließen. Nach Regierungsantritt 1579 überhäufte Wilhelm seinen Komponisten Lasso mit Aufträgen zur Überarbeitung alter und mit dem Befehl zum Komponieren neuer Werke für den »täglichen Dienst«. Für uns höchst aufschlussreich ist dabei, dass Lassos Kopist Franz Flori über die Jahre hinweg die in die Chorbücher ingrossierten Werke mit Datumsangaben versehen hat. Diese Eintragungen dokumentieren, wie einerseits die routinemäßige Arbeit des Kopisten voranging, anderseits aber auch, dass Flori immer wieder aus aktuellem Anlass gehalten war, andere Musik aufzuschreiben. So erklären sich Datierungen, die chronologisch eine Reihe bilden, aber in ganz unterschiedlichen Chorbüchern stehen. Unlängst hat Daniel Zager in seinen Studien zum Hymnar von 1580/81 (Mus. Ms. 55) zeigen können, dass die bei jedem einzelnen Hymnus festgehaltenen Tage meist auffallend nahe an dem jeweils liturgisch dafür vorgesehenen Termin liegen. Daraus folgerte Zager mit gutem Grund, Lasso habe die einzelnen Hymnen sukzessive komponiert, und sie seien sofort zur Aufführung gelangt.[36] Die Beobachtungen Zagers führen dazu, den Datierungen Floris insgesamt einen neuen Aussagewert zuzubilligen. Gerade in der Zeit um 1580 treten sie besonders häufig auf. So können nicht nur die Unterbrechungen in der laufenden Arbeit an einer Handschrift neu interpretiert werden, da sie vermutlich aus dringendem Grund erfolgten. Es besteht nun die Möglichkeit, mit den Anhaltspunkten zur Datierung der Kompositionen einen Zusammenhang zwischen diesen und historischen Gegebenheiten herzustellen.

Im Jahr 1579 schrieb Flori an dem sehr umfangreichen Chorbuch 11 und trug jeweils die Monate ein, in denen er diverse Stücke darin fertiggeschrieben hatte: Januar, April, Juni, Juli, August und September (siehe Abbildung 1, S. 33). Im September schloss Flori die Arbeiten an Chorbuch 11 ab. Aber erst im Dezember dieses Jahres finden wir eine weitere Datierung, diesmal in Chorbuch 2748. Diese Lücke ist vermutlich einfach zu deuten. Am 24. Oktober 1579 war Herzog Albrecht gestorben. Zwar war die Arbeit sicher nicht wegen der Trauerzeit an sich zu unterbrechen, vielmehr ist daran zu denken, dass nun Musik für die Trauerfeierlichkeiten eingerichtet oder neu geschrieben werden musste. Erhalten ist die Musik zum Begräbnis Albrechts allerdings allem Anschein nach nicht.

36 Daniel Zager, »Post-Tridentine liturgical change and functional music: Lasso's cycle of polyphonic Latin hymns«, in: Orlando di Lasso Studies (wie Anm. 23), S. 41–63.

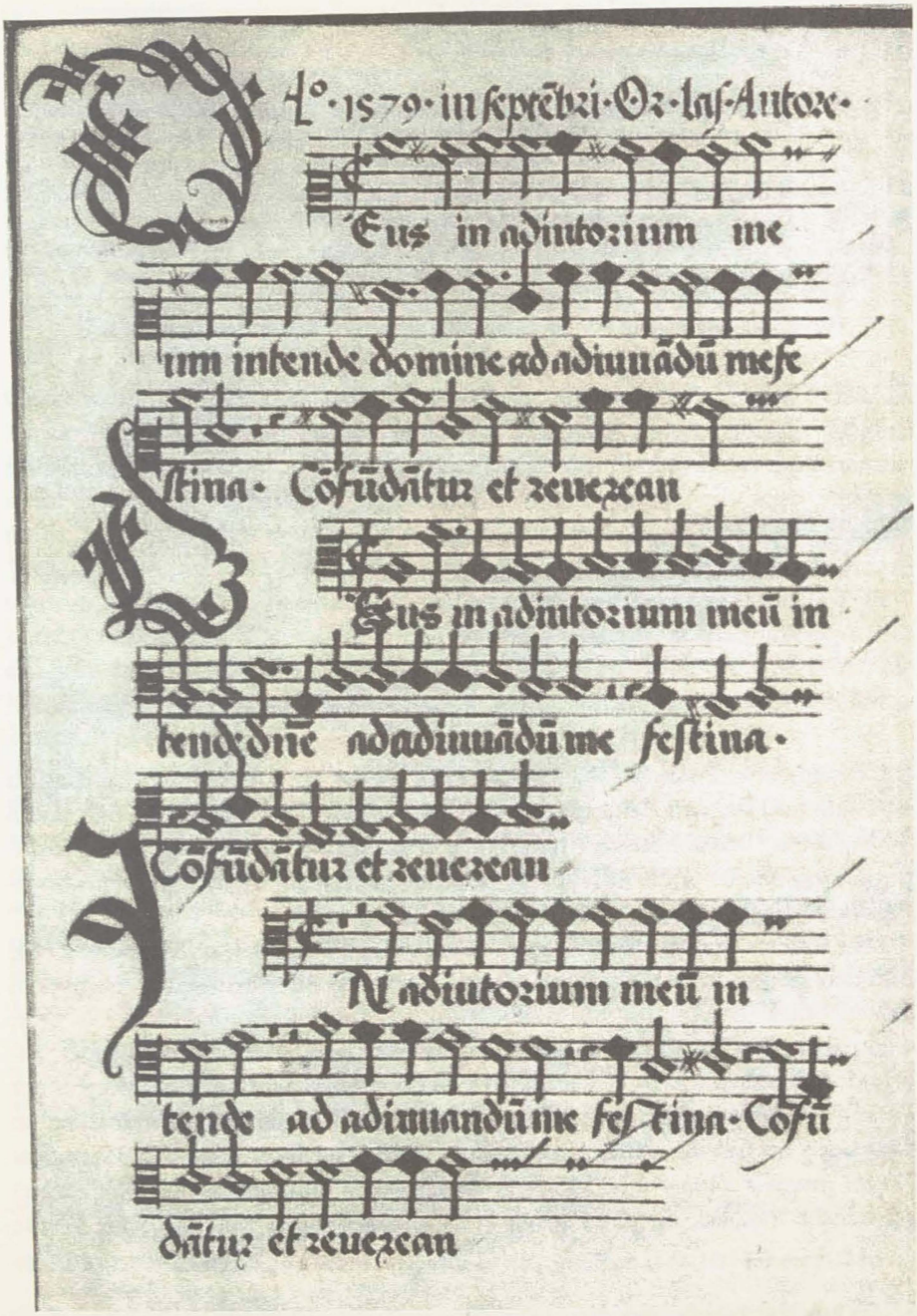


Abbildung 1: Datumseintrag in Chorbuch D–Mbs, Mus. Ms. 11, fol. 170r

Ms.	Nr.	Komposition (von Lasso, außer Nr. 3)	Datierung
11	8	Cantate Domino canticum novum	Anno 1579 in Januario.
11	9	Domine quid multiplicati	Anno 1579 in Aprili.
11	2	Missa quinque vocum »In die tribulationis«	Anno 1579 Junii / Ultima
11	7	Cantantibus organis Cecilia	Anno. 1579. Julii
11	3	Missa sex vocum »Dogni gratia et d'amor« Joanne Florio Autore	Scripta fuit Anno 1579 in Augusto.
11	10	Cum essem parvulus	Anno 1579. In Augusto.
11	11	Deus in adiutorium	Anno 1579. in septembri.
11	12	O altitudo divitiarum	Anno 1579. In septembri.
11	6	Magnificat »Ultimi miei sospiri«	Anno 1579. in septembri.
2748	14	Salve Regina	Anno. 1579. die 18. decembris scriptum
2750	1	Passio domini nostri Iesu christi Secundum Ioannem	Anno 1580. in Martio
2750	2	Missa pro defunctis. 5. vocum.	Anno. 1580. die .22. Aprilis

Die Nummern 1, 4 und 5 in Chorbuch 11 hatte Flori schon 1577 und 1578 niedergeschrieben.

Tabelle 1: Datierungen Franz Floris 1579 und Anfang 1580

Im Dezember des Jahres brachte Flori seine Arbeit an Chorbuch 11 schließlich zu Ende und begann dann ein neues Manuskript, Chorbuch 2748, mit einem *Salve Regina*.[37] Saisonbedingt unterbrach er die Arbeit an den folgenden Kompositionen wieder und notierte bis einschließlich März 1580 Lassos *Johannes-Passion* in das Chorbuch 2750.

Ein anderes Beispiel: Am 5. April 1583 notierte Flori in das Chorbuch 2744, mit den neuen Offertorien und einigen weiteren Werken Lassos nach dem letzten Stück, einem »Regina coeli«, »finitum«, also fertig gestellt.[38] Das war, wenn man den im Oktober 1582 eingeführten gregorianischen Kalender zugrunde legt, der Dienstag der Karwoche (nach julianischem Kalender wäre es der Freitag vor dem Palmsonntag). Unmittelbar danach begann die Schreibarbeit an Chorbuch 56 mit der *Missa Certa fortiter*. 1585 trug Flori dann das *Magnificat D'ogni gratia e d'amor* ein. Möglicherweise waren es ursprünglich zwei unterschiedliche Faszikel, die dann später zusammengebunden wurden. Beide Werke

37 Die Musikhandschriften (wie Anm. 13), S. 280.
38 Ebda., S. 270.

sind Parodiekompositionen Lassos, zum einen über die eigene gleichnamige Motette und zum anderen über ein Madrigal von Alessandro Striggio.

Ms.	Nr.	Komposition (Lasso)	Datierung	Ereignis
2744	42	Regina coeli sex vocum	anno .1583. die. 5ª. Aprilis. finitum.	10. April: Ostern
56	4	Missa sex vocum super carmen Certa fortiter	Anno .1583. In Maio.	23. Mai 1583: Ernst von Bayern Erzbischof in Köln
56	5	Magnificat sex vocum super. D'ogni gratia e d'amor.	anno 1585. / .17. Aprilis.	Vielleicht Vorbereitung zum Vliesfest in Landshut

Tabelle 2: Datierungen Franz Floris 1583 und 1585 und historische Ereignisse

Genau in die Zeit dieser Schreibarbeiten fällt die Erhebung von Herzog Wilhelms Bruder Ernst zum Erzbischof von Köln (23. Mai 1583).[39] Die Messe ist lediglich mit »In Maio« datiert. Es wäre damit vorstellbar, dass die Messe bei der Inthronisation Ernsts zur Aufführung gekommen ist. Damit könnte ein neuer Anhaltspunkt zur Frage nach dem merkwürdigen Text der Vorlagenmotette kommen. Vielleicht war die 1582 gedruckte Motette (LV 716 1–)[40] ebenfalls für Ernst bestimmt gewesen. Das genannte Magnificat trägt die Datierung 17. April 1585 und könnte mit den Vorbereitungen zu den Feierlichkeiten zusammenhängen, die die Aufnahme von Herzog Wilhelm in den Orden vom Goldenen Vlies in Landshut betrafen. Der Hof trat die Reise bereits am 3. Juni an, das Vliesfest selbst fand am 20. Juni statt.[41]

Wie diese Beispiele zeigen, sind viele Kompositionen Lassos in jenen Jahren für konkrete Anlässe komponiert und sogleich in die Chorbücher ingrossiert worden. Daraus könnte eine enge Zusammenarbeit zwischen dem Komponisten und seinem Kopisten abgeleitet werden. Wir würden annehmen, Flori habe für seine Schreibarbeit die Vorlagen direkt von Lasso selbst bekommen. Mein drittes und letztes Beispiel zeigt aber, dass dies nicht immer der Fall war. Dazu kehren wir zurück zu Chorbuch 11 aus dem Jahr 1579. Drei der darin aufgeschriebenen Motetten (»Cantate domino canticum novum«, »Domine quid multiplicati« und »Deus in adiutorium«, LV 725 11–, LV 722 8– und LV 734 20–; siehe auch Tabelle 1) wurden drei Jahre später, also 1582 (RISM 1582e; im Lasso-Werk-Verzeichnis 1582–7), gedruckt veröffentlicht.[42] Damit sollte das Münchner Chor-

39 Gabriele Dischinger, »Die Jesuitenkirche St. Michael in München. Zur frühen Planungs- und Baugeschichte«, in: Um Glauben und Reich (wie Anm. 2), S.154.

40 RISM L 939 *Mottetta typis nondum uspiam excusa* 6 v., München 1582, Nr. 1, siehe H. Leuchtmann und B. Schmid (wie Anm. 29), Bd. 2, S. 66–68.

41 Franz Körndle, »Orlando di Lasso's ›Fireworks Music‹«, in: *Early Music* 30 (2002) (im Druck).

42 RISM L 939 (wie Anm. 40), Nr. 11, 8 und 20.

buch als die primäre Quelle für diese Stücke gelten, da Flori ja unter der unmittelbaren Kontrolle von Orlando di Lasso geschrieben hat und das wohl auch direkt im Anschluss an die Fertigstellung der Komposition.

Im Entstehungsjahr von Chorbuch 11 hat ein uns noch nicht bekannter Schreiber eben diese drei Motetten auch in eine Gruppe von Stimmbüchern eingetragen, die vermutlich für die Hochzeit des Octavianus Secundus Fugger in Augsburg[43] bestimmt waren. Sie liegen heute unter der Signatur A.R. 775–777 in der Proske-Sammlung der Bischöflichen Zentralbibliothek in Regensburg.[44] Es wäre nun anzunehmen, dass man von Augsburg aus in München die fraglichen Stücke kopierte oder kopieren ließ. Aber die Stimmbücher sind nicht von Chorbuch 11 abgeschrieben; zum Erstaunen stimmen die Lesarten der Stimmbücher an vielen Stellen nicht damit überein. Dagegen erweist sich eine vollständige Übereinstimmung mit dem (drei Jahre später erschienenen) Druck von 1582. Der Augsburger Schreiber hat demnach vermutlich die gleiche Vorlage benützt, die dann dem Drucker Adam Berg in München zur Verfügung stand. Beide haben möglicherweise ihr Material direkt von Orlando di Lasso bezogen. Die von Flori notierte Version dagegen weist im Vergleich mit dem Druck von 1582 (und mit den Regensburger Stimmbüchern) bemerkenswerte Abweichungen auf. Die unwichtigste davon scheint, dass Flori häufig anstelle von Punktierungen die gleichbedeutende Form des *minor color* setzt. Dies könnte eine Schreibkonvention Floris sein. Es gibt aber sogar Fehler, die Flori beim Ingrossieren unterlaufen sind.

Wegen dieser Fehler bieten für diese drei Motetten die Regensburger Stimmbücher die besseren Lesarten als die Quelle, die wir für näher am Komponisten gehalten hätten. Da die Regensburger Stimmbücher wohl direkt von Lassos Exemplar abgeschrieben worden sind, was vermutlich im Laufe des Jahres 1579 bei der Vorbereitung der Hochzeit geschah, bestätigt dies indirekt die Annahme, dass die Motetten damals ganz neu gewesen sind. Es kann nicht einmal ausgeschlossen werden, dass sie ursprünglich als Auftrag für die Augsburger Hochzeit komponiert und erst dann auch für die Münchner Hofkapelle durch Flori ingrossiert worden sind. Die Hochzeit fand übrigens am 23. November statt, präzise nach Ablauf der 30-tägigen Trauerzeit zum Tod Albrechts V.

43 Zu dieser Hochzeit: James Haar, »A Wedding Mass by Lasso«, in: *The Journal of Musicology* 17 (1999), S. 112–135. Ernst Fritz Schmid, *Musik an den schwäbischen Zollernhöfen der Renaissance. Beiträge zur Kulturgeschichte des deutschen Südwestens*, Kassel 1962, S. 54f.

44 *Die Musikhandschriften der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg*, Bd. 1: *Sammlung Proske. Manuskripte des 16. und 17. Jahrhunderts aus den Signaturen A.R., B, C, AN*, beschrieben von Gertraut Haberkamp, München 1989 (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen, 14.1), S. 41–47; besonders S. 45.

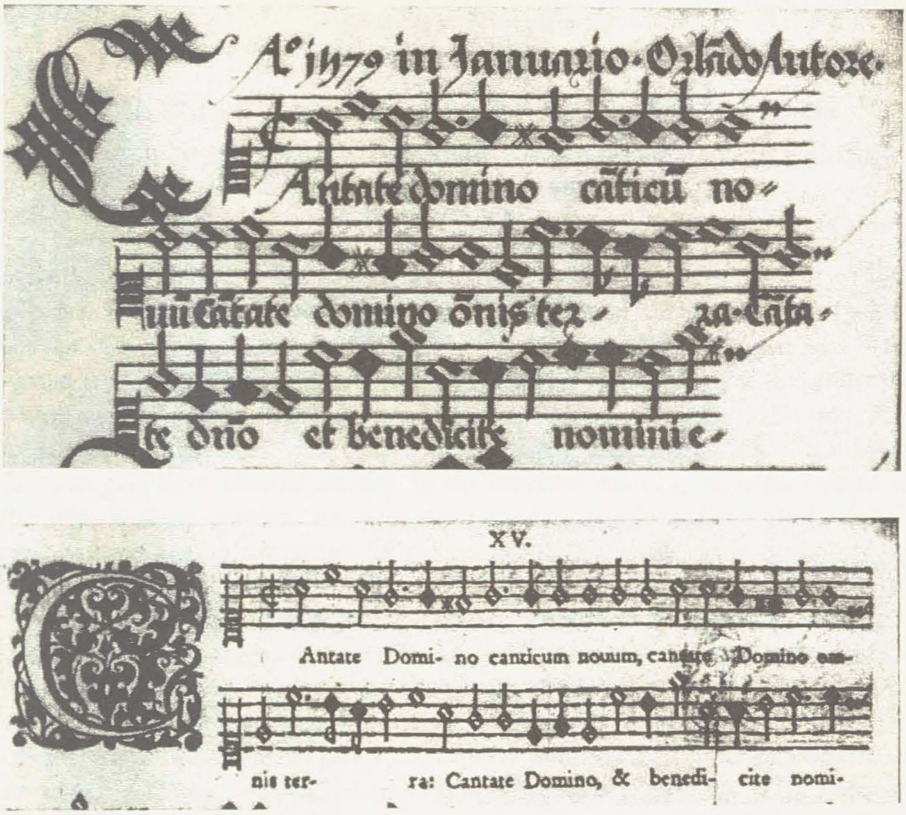


Abbildung 2: »Cantate Domino« in D–Mbs, Mus. Ms. 11 (Fehler in der Discantus-Stimme: Terzenversehen der ersten drei Noten im zweiten System) und im Druck von 1582

1588 starb Franz Flori. Mit ihm ging nicht nur der langjährige Weggefährte, der Lasso seit seinen frühesten Jahren in München begleitet hatte, mit ihm verschwand auch die Kontinuität bei der Herstellung der Chorbücher für die Liturgie. Zwar suchte man mit anderen Schreibern die Tradition zu wahren, doch nirgendwo mehr ist die perfekte Einteilung bei der Anlage der Bücher festzustellen. Und keiner hinterließ so wertvolle Hinweise auf den »täglichen Dienst« wie Flori.

Jeanice Brooks

From Minstrel to Courtier – The Royal Musique de Chambre and Courtly Ideals in Sixteenth-Century France

My title refers to two sorts of individuals who might engage in musical activity at court. The first is a minstrel, a person of inferior social status who gives pleasure through singing, dancing or playing, on demand, to those of higher rank. The second is a courtier, someone whose rank is roughly equal to that of the audience, whose engagement in performance is at least apparently volontary, who performs for his own pleasure as well as that of his listeners and who derives no direct financial gain from musical activity. In the sixteenth century, the organization of the French royal chamber music group increasingly reflected the ideals associated with contemporary images of the second figure, while never quite ridding itself of the social stigma of the first.

Court records from just before the turn of the seventeenth century and later – stretching into the reign of Louis XIV and well beyond – reflect the activities of a new secular musical bureaucracy, specifically responsible for the provision of music as part of the court's daily functions. A hundred years earlier, no such bureaucracy existed; the only formally constituted court musical establishment was associated with the royal chapel and the celebration of the liturgy. There was no equivalent organization for the provision of secular music along the lines of the royal *musique de chambre*, which was gradually formed over the course of the century. Its creation allowed certain aspects of courtly ideology to become fixed in the structure of the court's hierarchy, so that they became not only an everyday component of court life but a defining element of the institution itself.

The archival material upon which these contentions are based is summarized in Table 1 (see pp. 47–49). The statistics it presents mainly come from a century's worth of royal *états de maison*, official lists of members of the king's household.[1]

1 Sources for Table 1 are: for François I, Paris, Bibliothèque Nationale de France (hereafter F–Pn), fr. 21449 (*états de maison* for 1526–34, 1540–44,1547) and F–Pn, fr. 10392 (purchase of cloth for mourning dress for members of the *maison*, 1547); for Henri II, F–Pn, fr. 21449 (*états* for 1548–49), F–Pn, Clairambault 813 (*état* of 1550), and F–Pn, Clairambault 1216 (*état* of 1556); for François II, F–Pn, Dupuy 852 (*état* for 1560); for Charles IX, Paris, Archives Nationales (hereafter F–Pan), KK 134 (*état* for 1572) and F–Pn, fr. 26171 (fragments of accounts for the purchase of cloth for mourning dress for members of the *maison*, 1574); for Henri III, F–Pn, fr. 7007 (*état* for 1575), F–Pn, Dupuy 127 (*état* for 1580), and

While many household positions involved fairly menial duties – examples include the royal washerwomen, or the kitchen boys attached to the *cuisine du commun* – the majority of these posts were highly prestigious and much sought after, both for the proximity to the monarch and their range of economic advantages, and a large proportion of them were held by members of the highest ranks of court nobility. As a general rule, a post in the *maison du roi* conferred automatic status – including for some positions actual ennoblement – upon its holder.[2] Documents from the royal household are a rich source of information about court musical practice, though their use requires some care. After the reign of François I – for whom records are fairly complete – the *états* have survived only patchily, preventing a systematic cataloguing of changes over the years. But for most decades, at least one *état* is extant, providing a snapshot of royal appointments at a particular moment. Another problem is that the appearance of a name or group of names in the *états* is an administrative gesture which does not necessarily have a direct relationship to the service performed. So if a harpist and a fife player are listed together on an *état*, for example, it does not mean that they regularly played together, and individuals could be included on an *état* even if they rarely performed the service for which they were paid. But the form of the documents does reveal contemporary thinking in showing what was believed necessary for inclusion, and what things »belonged« together in the minds of the court officials compiling the *états* and the rulers that approved them.

The most immediately striking musical developments in the *états* over the course of the century have to do with the size and composition of the royal chamber group. At the beginning of the reign of François I, the total number of musicians was only 16. A big jump occurred under Henri II – a monarch not usually noted

F–Pan, KK 139 (*état* for 1584); for Henri IV, F–Pan, KK 151 (*état* for 1599). I have provided information for only a few selected years of François I's reign, to balance that available for later sovereigns; transcriptions of all of the extant *états* from his reign, along with a much more detailed analysis than can be attempted here, figure in Christelle Cazaux, *La musique à la cour de François Ier: un art au service de la politique*, 3 vols. (thesis, Ecole Nationale des Chartes, 1997; publication, Tours and Paris, forthcoming). See also Henry Prunières, »La musique de la chambre et de l'écurie sous le règne de François Ier,« *L'année musicale* 1 (1911), pp. 215–51. Extant *états* from the reigns of François II, Charles IX and Henri III are transcribed in Jeanice Brooks, *Courtly Song in Late Sixteenth-Century France* (Chicago 2000), pp. 393–412. For an explanation of currency values, see ibid., p. 393, and the sources cited there.

2 For an overview of the structures of the *maison* in the early sixteenth century, see Robert J. Knecht, »The Court of François I,« *European Studies Review* 8 (1978), pp. 1–22; see also Gaston Zeller, *Les institutions de la France au XVIe siècle* (Paris 1948), pp 100–105; Jean-François Solnon, *La cour de France* (Paris 1987), pp. 37–39. A detailed examination of the court of Henri III figures in Jacqueline Boucher, *Société et mentalités autour de Henri III* (Ph.D. diss., Université de Lyon, 1977; published Paris 1981), vol. 1, pp. 145–292 and 456–530.

in historical literature as a lover of the arts – who in the first full year of his reign nearly doubled the number of musicians in his household.[3] This tendency to growth continued, with numbers reaching a peak of over 40 in 1580, midway through the reign of Henri III. In 1584, Henri's efforts to reduce the expense of his entourage resulted in cuts throughout the *maison,* and the number of musicians was reduced by about half. (The numbers are slightly misleading here, however, because where previously musicians alternated with each other in quarterly service, from 1584 the singers in the group are described as »ordinaires,« that is, serving on a daily basis throughout the year.[4]) In the last third of the century, we start to see references to the king's »petite musique,« a select group of singers and players personally attached to the monarch.[5]

Musicians appear on the household lists under only a few headings, and those that most interest me here – singers and players of instruments that best fit the later concept of »chamber music« – at first appear only under the heading of *valets de chambre*, a fairly prestigious division of the *maison* that included the king's personal attendants. Throughout the century this category continued to be reserved for especially favored musicians, almost invariably lutanists or lute singers.[6] Under François I, the *états* also regularly include fifes and tabors and cornetts as special divisions in the *maison*; to judge from their salaries, the cornett players – almost always Italian in the first half of the century – were particularly prized.[7] The listing of »chantres« and »joueurs d'instruments« as new categories of household officers gradually emerged from near the end of the reign of François I over the subsequent twenty years.

At first, no singers identified as such were listed in the *maison* at all; the only two to appear were Anthoine de Longueval and Anthoine Le Riche (known as

3 Daniel Heartz characterizes Henri as »morose« and implicitly locates a decline in support for humanism in general and music printing in particular during his reign, counterposing it to a golden age for both under François I: see Heartz, *Pierre Attaingnant: Royal Printer of Music* (Berkeley and Los Angeles 1969), pp. 11–12. The existence of a large body of printed music from François I's reign, compared with a lower output during that of Henri II, may be more related to the dynamics of the two major music printing firms of the century (the decline in Attaingnant's production at the end of his life and the eventual award, after his death, of the royal privilege to Le Roy & Ballard coincided with Henri's reign) than to any lack of interest in music on Henri's part. Certainly Henri's expansion of the musical forces in his *maison* was unmatched by any other monarch of the century.

4 F–Pn, Dupuy 489, fol. 13^{r}. Most of the instrumentalists are designated as continuing to serve by quarter.

5 Claude Baliffre is identified as »l'un des chantres de la petite musique de la chambre« in a list of royal pension awards from 1572 (F–Pn, fr. 7007, fol. 91^{v}).

6 See Brooks, Courtly Song (cf. fn. 1), p. 77, for examples.

7 See Prunières, La musique de la chambre (cf. fn. 1), pp. 231–33.

Divitis), both included as *valets de chambre* in the early part of François I's reign and both primarily known for their activities as chapel members and composers of sacred music.[8] In 1533, individuals specifically identified as singers began to be included among the *valets*. A category of »chantres« was created by 1540, at first as a collective grouping of singers and soft instruments such as viol, spinet and lute (the fifes, tabors and cornetts continued to be listed separately). By 1572 singers and players were listed in two separate categories. Early on, the chamber singers were often moved over from the polyphony chapel.[9] Many were never so employed, though, and increasingly as the century progressed – particularly from the reign of Charles IX onward – they were men such as Girard de Beaulieu, Estienne Le Roy or Thibault de Courville, who were primarily known as solo singers.[10]

At the same time that singers were gaining a place in the royal chamber, we see the disappearance of certain instruments, as most winds and the fifes and tabors were moved to the budget of the *écurie*. In contrast, viols, who were initially included only in the *écurie*, begin appearing in the chamber under Henri II.[11] The special prestige of the cornetts seems to have gradually declined; they had lost their separate category and their consistently higher salaries by the reign of Charles IX, though at least two were generally paid as polyphony chapel members and the chamber continued to feature players of recorder or transverse flute who

8 See Richard Sherr, »The Membership of the Chapels of Louis XII and Anne de Bretagne in the Years Preceding Their Deaths,« *Journal of Musicology* 6 (1988), pp. 60–82, for information on both composers. See also John T. Brobeck, »Musical Patronage in the Royal Chapel of France under François I (r. 1515–1547),« *Journal of the American Musicological Society* 48 (1995), pp. 187–239.

9 Examples include Longueval under François I (see Sherr, ibid., pp. 67–8, and Brobeck, ibid., pp. 198–201, for his membership of the chapel; he is listed as *valet de chambre* from 1516, and apparently held this post under Louis XII as well, Brobeck, p. 198) and Anthoine Subject and Guillaume Belin under Henri II (both appear as chapel members in the 1547 list for the provision of mourning cloth, F–Pn, fr. 10392, fol. 172^{v}, and as chamber singers on the *état* of 1548, F–Pn, fr. 21449, fol. 173^{r}). Singers continued regularly to combine posts in the chapel and the chamber throughout the century; see Brooks, Courtly Song (cf. fn. 1), p. 81. Several other members of Henri II's expanded chamber group had previously been attached to the household of the *dauphin* Charles d'Orléans, who died in 1545 (these include the singers Lancelot Penicault, Alain Guibourt, and Toussaint Machelherbe, and the lutanist Anthoine Dugué, all of whom appear on the 1547 mourning cloth list, F–Pn, fr. 10392, fol. 141^{r}, as »chantres de la chambre de feu Mr d'Orleans« and on the royal *états* from 1548, F–Pn, fr. 21449, fol. 173^{r}).

10 The careers of these singers are discussed in Brooks, Courtly Song (cf. fn. 1), passim.

11 Two players, Jehan Bellac and Pierre de Campgilbert (also known as Pierre d'Auxerre) appear on the 1547 mourning cloth list as a stable members (F–Pn, fr. 10392, fol. 280^{r}) and from 1548 as chamber musicians (F–Pn, fr. 21449, fol. 173^{r}).

could double on cornett.[12] But the real concentration in the chamber was on soft instruments particularly useful in accompanying the voice as well as for solo or ensemble playing. From the reign of Henri II, the *états* feature roughly equal numbers of viol, keyboard, and lute players.[13] It is important to note that adding categories to the *états* was not a common occurence; any alteration to existing arrangements was difficult, because of the problem of removing people once named to royal posts. It took a very strong impulse toward change for any of the structures in the royal *maison* to budge, so that the creation of new posts and suppression of others are gestures that in themselves reflect the growing importance of chamber music to the court's routine.

Along with the changes in the size and composition of the chamber music group came an increasing concern for formalizing its activities in the context of the *règlements* governing court ceremonial that proliferated after 1550. The reign of Henri III in particular was marked by efforts, driven by the monarch himself, to regulate court routine. While the majority of injunctions contained in the extensive *règlements* of 1578 have to do with controlling access to the king, several apply to the corps of chamber musicians. They were to present themselves in the king's antechamber each morning where they would wait to be admitted into the chamber for their daily instructions when the initial rituals of the official *lever* were complete. They were also required to attend the chamber between 7 and 8 each evening, when they could be called upon to perform for several hours.[14] Although the *règlements* do not spell it out, it seems likely that these per-

12 The chapel *état* of 1578 (F–Pn, Cinq cents de Colbert 54, fol. 364v, transcribed in Brooks, Courtly Song, cf. fn. 1, p. 400) listed cornett players Jacques Le Vacher and Nicolas Delinet among the adult sopranos of the chapel; the practice of including cornett players in this category continued well into the next century (see Michel Brenet [Marie Bobillier], »Deux comptes de la Chapelle-Musique des rois de France,« *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft* 6 (1904–05), pp. 1–31, and Michel Le Moël, »La chapelle de musique sous Henri IV et Louis XII,« *Recherches sur la musique française classique* 6 (1966), pp. 5–26, for information on the chapel in the seventeenth century).

13 The second half of the century also saw the introduction of Italian violin bands at the French court, who were responsible for providing dance music; the first band, under the direction of Balthazar de Beaujoyeulx, arrived from Piedmont in 1555. Their payment was sometimes by special order and sometimes from the budget of the chamber. See Laurent Guillo, »Un violon sous le bras et les pieds dans la poussière: les violons italiens du roi durant le voyage de Charles IX,« *›La musique de tous les passetemps le plus beau‹: hommage à Jean-Michel Vaccaro*, ed. Henri Vanhulst and François Lesure (Paris 1998), pp. 218–20, and Brooks, Courtly Song (cf. fn. 1), p. 75.

14 On the règlements, see Brooks, Courtly Song (cf. fn. 1), pp. 92–3; see also Monique Châtenet, »Henri III et ›l'ordre de la cour‹: évolution de l'étiquette à travers les règlements généraux de 1578 et 1585,« *Henri III et son temps*, ed. Robert Sauzet (Paris 1992), pp. 133–39; and David Potter and P.R. Roberts, »An Englishman's View of the Court of Henri III, 1584–1585: Richard Cook's ›Description of the Court of France‹,« *French History* 2 (1988), pp. 312–44.

formances also featured on the evenings when the king and his male entourage waited upon the queen and her retinue in the queen's chambers.

The general pattern over the course of the century both in household lists and documents dealing with ceremonial thus tends to project an increasing value placed on music in the royal chambers, particularly music for voice. An entirely new class of personal royal servant was created, an individual still included in the same accounts as noble men-in-waiting, *valets de chambre* and other household officers, but provided with a special title and increasingly well-defined duties.

I want now to turn from these statistics to a brief review of Castiglione's recommendations about music making in light of these trends.[15] The *Cortegiano* will here have to stand for a host of other texts that echo elements of Castiglione's position on music, ranging from other courtesy manuals to fictional and poetic works that stage scenes of musical activity that resonate with his recommendations. In Castiglione's treatment of the musical skills the courtier should possess, priority is given to singing: the courtier should be able to sing a part in polyphony from notation; but even better is solo song, particularly singing to the viol. Music for viol consort is approved, as is that for certain wind instruments, though the loud winds are rejected as too harsh. The contexts supplied for musical activity include both solitude – the »honest pastime« leading to self-renewal – and in select company for the purposes of display. The implication is also that one of the contexts for music making is the same as that occupied by Castiglione's text, that is, as part of a mixed-sex evening gathering.

Other sections of the *Cortegiano* reveal more of Castiglione's assumptions about music's place in the courtier's world. Most prominent is the image of music in its role of humanistic ideal – the sounding image of the cosmos that provides a model of perfect equilibrium. A certain number of practical recommendations also emerge, however, including the advice that ornamentation should be not too profuse or difficult-sounding, but executed with a careless grace, and the warning not to be seen to be too eager to perform. These last two pieces of advice are aimed at distinguishing my two figures, the courtier and the minstrel. Yet at the same time, Castiglione clearly believes that the more you know about music and the more skill you bring to performing it, the more you will

15 See James Haar, »The Courtier as Musician: Castiglione's View of the Science and Art of Music,« *Castiglione: The Ideal and the Real in Renaissance Culture*, ed. Robert W. Hanning and David Rosand (New Haven 1983), pp. 165–189; reprinted in Haar, *The Science and Art of Renaissance Music*, ed. Paul Corneilson (Madison 1998), pp. 20–37, for a detailed examination of Castiglione's recommendations on music and citations of the relevant passages; here I provide a summary of Haar's findings. On Castiglione and music in French contexts, see Brooks, Courtly Song (cf. fn. 1), pp. 150–65.

appreciate and understand the special qualities with which the humanists endowed it. And he assumes a technical knowledge of music sufficient to understand the musical metaphors he regularly employs to make a variety of different points. Throughout the dialogue, two strands of aristocratic engagement with music are apparent – the courtier as performer and as connoisseur. For Castiglione, skill in the former contributes to the exercise of the latter.

Returning to the king's chamber music, there are no surprises here: practitioners of the instruments and types of performance that Castiglione recommends for his courtier are those that increasingly appear on the lists of the king's household servants. But it would be simplistic to propose some sort of causal relationship between the phenomena outlined in Table 1 and the ideological framework projected by civility books and other fictional or prescriptive accounts of courtly diversion. Many of the musical trends that surface in the court's written records from the second half of the century had already begun in practice much earlier. That is, professional musicians had always been present, but they were not generally members of the *maison*, with all the privileges that entailed; individuals who *were* members of the household could be prized because of their musical talent, but they stop being identified as musicians when they are added to the *maison* in categories such as the *valets de chambre* (so that in the documents, at least, musical ability is a facet of their activities as courtiers rather than a *métier*). And members of the *maison* who were gentlemen often possessed musical skill of the kind advocated by Castiglione, but again, music was for them an aspect of courtiership rather than a profession. In the second half of the century, music for the royal chamber was increasingly provided by professionals whose functions were more and more documented and controlled, resulting in the reorganization of the form of the *états de maison*, the changes in instrument and voice types, and the proliferation of *règlements* that I have described. This suggests that what occurred from around 1540 onward was an effort to professionalize, formalize and regulate elements of court musical life almost as much as to introduce new practices.

During the sixteenth century, the secular behavior of the court – including its musical behavior – increasingly adopted a ritual character formerly more strongly associated with its devotional life. This is news to no one: scholars from Norbert Elias to, more recently, Jorge Arditi and John Adamson have noted the increased significance given to deportment and etiquette and to collective practices of court ceremonial in the period from 1500 to 1750.[16] But the impact of these trends on

16 Particularly relevant for my purposes is Adamson's treatment of ceremonial and the development of a parallel to the liturgy in secular practice: see John Adamson, »The Making of the Ancien-Régime Court 1500–1700,« *The Princely Courts of Europe 1500–1750*, ed. John Adamson (London 1999), pp. 7–41, esp. pp. 28–31. See also the classic work of Norbert Elias, *The*

court musical life has not been clearly understood. For France, one major result over the course of the century was that the royal chamber music ensemble became in many ways the equivalent of the chapel. Its »rules« were not liturgical, however, but derived from concepts of civility of the kind most influentially documented by Castiglione. At the same time, however, the attainments of the courtier were fragmented and professionalized, so that music-making appears less like the casual gathering of well-rounded aristocratic dilettantes that Castiglione had in mind and more like the formally patterned ceremonial of the later court, where each person has his role to play in the unfurling of daily ritual.

So where does this leave the aristocratic practitioner *à la Castiglione* who had emerged around the turn of the sixteenth century, whose accomplishments were now professionalized and usurped by a group of specialists? The answer to this question is not simple; early modern French people found themselves divided on just this point. Thomas Pelletier, writing in 1604 on the topic of noble education, explains:

> Lute playing is counted among the skills that a gentleman should learn. And there are some fathers who believe that their sons have learned nothing of worth if they have not acquired that accomplishment. There are others who, on the contrary, do not think it so necessary or honorable that they would wish their child to spend half the time necessary to gain even a passable ability on the instrument ... If it is rejoindered that the lute makes them seen and honored in company, I hold that on the contrary it rather makes them scorned, because a gentleman of a truly good family should take pleasure from others without serving to give them pleasure himself.[17]

Clearly the stigma attached to the figure of the performing musician had persisted despite the gains in status that particular kinds of musical activity had made over the previous hundred years. A better title for this study thus may be »Minstrel *and* Courtier«: for by the end of sixteenth century the chamber musicians of the French royal household combined elements of both of these figures, joined in a new type of royal servant whose activities were integral to the functioning of the early modern court.

Civilizing Process: The History of Manners and State Formation and Civilization, trans. Edmund Jephcott (Oxford 1994) as well as more recent research building on Elias's conclusions, such as Jorge Arditi, *A Genealogy of Manners: Transformations of Social Relations in France and England from the Fourteenth to the Eighteenth Century* (Chicago 1998).

17 »Le jouër de luth est conté entre les exercices que doit apprendre un Gentilhomme. Et tel pere y a qui ne croit point que son fils ait rien apprins qui vaille s'il n'a ceste partie. Il s'en trouve d'autres qui de contraire advis ne l'estiment pas si necessaire ny honorable qu'ils voulussent que leur enfant y eust employé la moitié du temps qu'il faut pour acquerir seulement quelque passable suffisance de cest instrument ... Or de repartir que le luth les faict voir & honorer en compagnie, je tiens qu'au contraire il les y fait plustost mespriser, par ce qu'un Gentilhomme de bien bon lieu doit prendre de plaisir d'autruy sans que luy mesme serve de sujet d'en donner aux autres.« Thomas Pelletier, *La nourriture de la noblesse* (Paris 1604), fols. 88^{v}–89^{r}.

Table 1: Music in the *Chambre Du Roi* in the Sixteenth Century

Reign	Date	Total	Composition	Salaries
François I	1516	16	*Chapelains* 1 (Cueil)	240 l
			Aumosniers 1 (Crétin)	
			Varlets de chambre 2 (Longueval, Divitis)	180 l
			Varlets de garderobbe 1 (Spalter)	180 l
			Les Tabourins 3	120 l
			Les Fiffres 5	120 l
			Les Cornetz 3 (2 cornetts, 1 lute)	240 l
	1533	12	*Autres varlets de chambre* 5 (2 singers, 2 lutes, 1 keyboard)	3 at 180 l 1 at 240 l 1 at 450 l
			Tabourins 2 (1 tabor, 1 rebec)	120 l
			Philfres 3	120 l
			Cornets 2	240 l
	1540	14	*Autres varlets de chambre* 2 (Spalter, Rippe)	1 at 240 l 1 at 600 l
			Chantres de la chambre 6 (5 singers, 1 keyboard)	200 l
			Tabourins 3	120 l
			Philfre 1	120 l
			Cornets 2	240 l
			Haultbois 1	240 l
	1547 (mourning cloth)	18 + 1 boy	*Varlets de chambre* 1 (Rippe)	N/A
			Chantres de la chambre 9 (6 singers, 2 keyboard, 1 choirboy)	
			Joueurs d'instrumens 5 (3 fl./cornett, 1 trumpet, 1 unid.)	
			Fifres et tabourins 4 (3 fife/ tabors, 1 harp)	

continued on p. 48

Henri II	1548	29 + 3 boys	*Autres varlets de chambre* 2 (Rippe, Spalter)	1 at 600 l 1 at 240 l
			Chantres et joueurs d'instrumens 21 (2 keyboard, 3 lutes, 2 viols, 1 flute, 10 singers [3 basses, 3 tailles, 2 hautecontres, 1 dessus, 1 unid.], 3 choirboys)	200 l
			Tabourins 3 (2 tabors, 1 harp)	2 at 120 l 1 at 100 l
			Philfre 1	120 l
			Cornets 2	240 l
			Joueurs d'instrumens 2 (fl./cornett)	240 l
	1550	27 + 3 boys	*Autres varletz de chambre* 2 (Rippe, Spalter)	1 at 600 l 1 at 240 l
			Chantres et joueurs d'instrumens 20 (3 keyboard, 3 lutes, 2 viols, 1 flute, 8 singers [3 basses, 2 tailles, 2 hautecontres, 1 unid.], 3 choirboys)	200 l
			Phiffres et tabourins 4 (3 fife/ tabors, 1 harp)	3 at 120 l 1 at 100 l
			Cornets 2	240 l
			Joueurs d'instrumens 2 (fl./cornett)	240 l
	1556	27 + 3 boys	*Chantres et joueurs d'instrumens* 22 (3 keyboard, 3 lutes, 2 viols, 11 singers [2 basses, 2 tailles, 3 haute-contres, 1 voice/flute, 3 unid.], 3 choirboys)	200 l
			Phiffres et tabouriniers 2 (1 tabor, 1 harp)	1 at 120 l 1 at 100 l
			Cornets 2 (1 cornett, 1 flute)	1 at 240 l 1 at 200 l
			Joueurs d'instrumens 3 (2 fl./cornett, 1 voice/flute)	2 at 240 l 1 at 100 l
			Deniers payés par mandement . . . 1 (keyboard)	?200 l
François II	1560	28 + 3 boys	*Autres valets de chambre* 1 (Vaumesnil)	240 l
			Joueurs d'instruments 6 (3 fl./cornett, 1 voice/flute 1 flute, 1 harp)	3 at 240 l 2 at 200 l 1 at 100 l
			Chantres et autres joueurs d'instrumens 22 (3 keyboard, 3 lutes, 2 viols, 11 singers [2 basses, 2 tailles, 2 hautecontres, 1 voice/flute, 4 unid.], 3 choirboys)	200 l
			Autres joueurs d'instrumens 2 (1 keyboard, 1 rebec)	200 l

continued on p. 49

Charles IX	1572	21 + 3 boys	*Autres vallets de chambre* 2 (Vaumesnil, Beaujoyeux)	240 l
			Joueurs d'instrumens 12 (1 castrato singer, 3 keyboard, 4 flute/cornett, 2 lutes, 1 viol, 1 unid.)	3 at 240 l 8 at 200 l 1 at 100 l
			Chantres 10 (1 bass, 2 tailles, 3 hautecontres, 1 unid., 3 boys)	1 at 300 l 6 at 200 l
	1574 (mourning cloth)	?	*Valets de chambre* ? (source incomplete)	N/A
			Chantres de la chambre 16 (1 keyboard, 2 basses, 2 tailles, 3 hautecontres, 1 castrato, 4 unid., 3 choirboys)	
			Joueurs d'instruments de lad. chambre 9 (1 singer, 2 keyboard, 2 lutes, 2 flute/cornett)	
Henri III	1575	37 + 3 boys	*Aumosniers* 1 (Le Roy, also a *chantre*)	no wage
			Valletz de chambre 1 (M. Dugué)	240 l
			Autres valletz de chambre 2 (Vaumesnil, Beaujoyeux)	240 l
			Joueurs d'instrumens 17 (1 castrato singer, 4 keyboard, 3 lutes, 1 viol, 2 violins, 4 flute/cornett, 2 unid.)	1 at 300 l 5 at 240 l 11 at 200 l
			Chantres 20 (2 basses, 3 tailles, 4 hautecontres, 1 castrato, 7 unid. , 3 choirboys)	1 at 300 l 16 at 200 l
	1580	38 + 3 boys	*Aumosniers* 1 (Le Roy, also a *chantre*)	no wage
			[Valets serving by quarter] 1 (M. Dugué)	80 e (= 240 l)
			Joueurs d'instrumens 19 (1 castrato singer, 4 keyboard, 3 lutes, 1 viol, 2 violins, 1 harp, 4 flute/cornett, 1 flute/violin, 2 unid.)	1 at 100 e (= 300 l) 6 at 80 e 12 at 66 e 2/3 (=200 l)
			Chantres 21 (3 basses, 2 tailles, 1 taille/hautecontre, 4 hautecontres, 1 voice/viol/harp, 7 unid., 3 choirboys)	1 at 100 e 17 at 66 e 2/3
	1584	17 + 3 boys	*Aultres aumosniers* 1 (Le Roy, also a *chantre*)	no wage
			Joueurs d'instrumens 9 (2 keyboard, 2 lutes, 1 viol, 1 viol/harp, 2 flute/cornett, 1 harp)	5 at 80 e (=240 l) 4 at 66 e 2/3 (=200 l)
			Chantres 11 (2 basses, 2 tailles, 1 hautecontre, 1 castrato hautecontre/dessus, 2 castratos, 3 choirboys)	66 e 2/3
Henri IV	1599	14 + 3 boys	*Autres valletz de chambre* 1 (Guédron)	110 e
			Joueurs d'instruments ordinaires 5 (1 keyboard, 1 lute, 1 bass viol, 1 viol, 1 flute)	200 e
			Superintendant 1	300 e
			Chantres 9 (2 basses, 2 tailles, 2 hautecontres [1 is Guédron, also a *valet*], 3 choirboys)	2 at 250 e 4 at 200 e (3 boys at 120 e)
			Compositeur . . . de la chapelle 1 (Du Caurroy)	200 e
			Compositeur . . . de la chambre 1 (Le Jeune)	400 e

Musikalische Praxis – Vokal und instrumental

Reinhard Strohm

Fragen zur Praxis des spätmittelalterlichen Liedes

Walter Salmen zum 75. Geburtstag

Der folgende Beitrag beschäftigt sich mit ausgewählten Aspekten der Praxis des spätmittelalterlichen Liedes, im Gegensatz zu dessen Theorie, Ästhetik, Analyse, Bibliographie, Gattungs- und Überlieferungsgeschichte. Die letztgenannten Aspekte sind jedem Liedspezialisten vertraut, obwohl es verständlicherweise kaum gute Zusammenfassungen gibt.[1] Bei der Liedpraxis, worunter der soziokulturelle Prozess des Umgangs mit Liedern zu verstehen ist, überrascht das relative Fehlen von Gesamtdarstellungen noch weniger, denn dieses Gebiet ist sogar noch unübersichtlicher. Die wenigen hier angesprochenen Fragen sind in vier allerdings nicht strikt trennbare Komplexe gegliedert.

WOZU? Zwecke, Situationen, sozialer und ritueller Ort

> Mosse von Lissabon, Jude, verspricht und verabredet sich, den genannten Anthonius zu lehren und unterrichten im Spiel auf der *cithara sive arpa* der folgenden *carmina sive cantinellas*: erstens Joyeux espoyr, dann Esperance, Rostit bollit, Joyeux acontre, La bone volunté que j'ey, in zwei verschiedenen Metren mit der Basse dance und dem Pas de breban, sodann zwei Bergeres, d.h. Le joli vertboys und Jauffroit, und die Entree, die bei allen Tänzen gebraucht wird.

So heißt es in einem von Daniel Heartz beschriebenen Lehrvertrag eines offenbar professionellen Musikers mit einem Studenten der Universität Avignon von 1449.[2] Der junge Anthonius hatte sicher aus sozialen, nicht beruflichen Gründen das Bedürfnis, mit seinem Instrument (Laute, Gitterne, Harfe) beim Tanz mit beliebten Melodien aufspielen zu können. Es ist nicht sicher, ob er von Mosse auch das Singen dieser Lieder mit erlernen wollte, aber der Vertrag

1 Erwähnenswert ist Walter Salmen, »European Song (1300–1530)«, in: *Ars Nova and the Renaissance 1300–1540*, hrsg. von Dom Anselm Hughes und Gerald Abraham, Oxford 1960 (The New Oxford History of Music, 3), S. 340–380.

2 »Mosse de Lisbonne ... judeus promisit et convenit dicto Anthonio ipsum Anthonium docere et instruere ad ludendum de citara sive arpa carmina sive cantinellas sequentes: et primo *joyeux* [e] *spoyr*. Item *sperance, rostit bollit, joyeux acontre, la bone volunté que j'ey*, a deux mesures, contentant *l'aubedance* [*sic*, for basse dance] et *le pas de breban*. Deux *bergeres* [i.e. bergerettes or branles?] c'est assavoir *le joly vertboys* et *Jauffroit* et l'entrée acostumée a toutes dances.«, zit. n. Daniel Heartz, »A Fifteenth-century Ballo: *Rôti bouilli Joyeux*«, in: *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese*, hrsg. von Jan La Rue, New York 1966, S. 372.

unterscheidet zwischen Liedern bzw. Tanzliedern (*carmina sive cantinellae*), metrischen Tanzmodellen (*basse danse*, *pas de breban*)[3] und bloßen Instrumentalmelodien – den *bergères,* die freilich auch von Liedern abgeleitet waren, und der vielleicht *praeambulum*-artigen *entrée*. Noch größer ist das Repertoire, das in einem ganz ähnlichen Lehrvertrag der Harfner Thomas Rede 1474 in Calais den jungen Kaufmann George Cely lehren soll:[4] Es werden fast 40 Tänze genannt, aber auch die internationalen Chansons »O rosa bella« (eine *giustiniana*, wohl in John Bedynghams Vertonung), »Votre tres douce« (Gilles Binchois), »Myn hertes lust« und »Go hertt, hurt wyth athewersyte« (eine Ballade, sicher kein Tanz).[5] In diesem Vertrag sollte der Musiklehrer auch Tanzschritte lehren.

Der individuelle Verwendungszweck dieser Lieder scheint klar; doch erheben sich interessante Fragen zum sozialen Ort des Lehrens und Verbreitens von Liedern. Offenbar haben sich sozial privilegierte Amateure von Berufsmusikern ausbilden lassen, selbst in ›populärer‹ und mündlich überlieferter Musik. Was musste man eigentlich von so einem Spezialisten erlernen? Welche Rolle spielten Sprache, Herkunft, Stil und Inhalt der Lieder? Die Amateure dürften Instrumente wie Laute oder Harfe besessen und zu Hause benützt haben. Außer bei den gesellschaftlichen Anlässen, bei denen getanzt und gesungen wurde, könnte das Singen von bekannten Liedern zum Instrument auch im privaten Bereich, womöglich allein in der Kammer, beliebt gewesen sein. Die genannten Dokumente kennzeichnen die Musik- und Liedpflege der gebildeten Oberschichten, besonders in der Studentensphäre: Aus den Biographien von universitätsgebildeten Humanisten wie Peter Luder, Hartmann Schedel, Bonifacius Ammerbach sind solche Episoden bekannt oder erschließbar. In ihrer späteren Karriere haben diese Persönlichkeiten Musik oft aus ihrem offiziellen Dasein verbannt und sich angeseheneren Tätigkeiten gewidmet; im Gegensatz zu diesen Patriziern ging der Liedersammler Judocus de Windsheim in gereifterem Alter ins Kloster.[6]

Manche Liedersammler gaben ihre Interessen auch im Kloster nicht auf. Das *Glogauer Liederbuch* (PL–Kj, Mus. 40098) – eine Sammlung mehrstimmiger Musik, die neben vielen lateinischen Choralbearbeitungen auch Lieder enthält – war wahrscheinlich die Privatsammlung von Kanonikus Andreas Ritter (ca.

3 Näheres hierzu bei Daniel Heartz, »The *Basse dance*, its evolution circa 1450 to 1550«, in: *Annales musicologiques* 6 (1958–1963), S. 287–340.

4 Alison Hanham, »The musical studies of a fifteenth-century wool merchant«, in: *The Review of English Studies*, n.s. 8 (1957), S. 270–274; Edmund A. Bowles, *Musikleben im 15. Jahrhundert,* Leipzig 1977 (Musikgeschichte in Bildern, 3.8), S. 158 und 126.

5 Zu englischen Liedern vgl. David Fallows, »English song repertories of the mid-fifteenth century«, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 103 (1976–77), S. 61–79.

6 Walter Salmen und Christoph Petzsch, *Das Lochamer-Liederbuch,* Wiesbaden 1971 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, N.F., Sonderbd. 2), S. LVI–LXI.

1440–1480), der unter Abt Martin Rinkenberg im Augustinerstift Sagan lebte. Die Pflege weltlicher Musik in Sagan in der Amtszeit Rinkenbergs (1468–1489) hat ein Chronist des Stiftes gerügt.[7] Rinkenberg hatte den Leipziger Magistergrad erworben. Ritter wiederum war bekannt mit dem Krakauer Universitätsabsolventen Petrus Wilhelmi de Grudencz, der eine humoristische Motette auf ihn komponierte.[8] Die saubere, ja bibliophile Anlage des Stimmbuchsatzes deutet auf gebildete Benützer, die viel Muße auf Musik verwenden konnten und gemeinsam Mehrstimmigkeit vokal oder instrumental ausführten. Dass viele der deutschen wie ausländischen Lieder ohne Worte aufgeschrieben sind, darf als Vorbehalt gegenüber allzu profanen Texten erklärt werden. Ein deutsches geistliches Lied, »Du lencze gut« von Conrad von Queinfurt, ist mit Text überliefert; es wurde im Gebrauch der Handschrift D–LEu, 1305, zur Osterfeier vorgetragen wie eine Sequenz. Die Glogauer Handschrift überliefert auch zwei mehrstimmig gesetzte neulateinische Oden: »Viminibus cinge tristantem« für Neujahr, und »Alga jacet humilis« für das Auferstehungsfest. Die erstere steht auch im kirchlichen Codex Strahov (CZ–Ps, D.G.IV.47, ca. 1470–80), die letztere entspricht thematisch dem Lenzlied Conrads von Queinfurt. Solche Gesänge waren zwar nicht liturgisch gebunden, könnten aber in geistlichen Feiern als Hymnen verwendet worden sein.

Über die Praxis des Singens lateinischer Dichtung ist zu wenig bekannt. Wulf Arlt entdeckte in der lateinischen Liedkunst des 12. Jahrhunderts den Beginn des Individualliedes und nahm für das 13.–14. Jahrhundert einen Vorrang und Einfluss lateinischer Liedpraxis auf die volkssprachliche Mehrstimmigkeit an.[9] Freilich ist bei der lateinischen Liedkunst des Spätmittelalters an eine sozial gehobene Sphäre zu denken, an klösterlich-höfisch-akademische Institutionen und vielleicht städtische Patrizierhäuser. In Frauenklöstern ist der Gebrauch des lateinischen Liedes im 15. Jahrhundert dem der Volkssprache gewichen: wohl nicht genau in dem Sinn, dass nun die Volkssprache mehr zum Singen verwendet wurde als vorher, aber in dem Sinn, dass nun Literatur und Lied in

7 Vgl. auch Gerhard Pietzsch, *Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Neudruck Hildesheim 1971, S. 86f.

8 Reinhard Strohm, *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge 1993, S. 503.

9 Wulf Arlt, »Das eine Lied und die vielen Lieder. Zur historischen Sellung der neuen Liedkunst des frühen 12. Jahrhunderts«, in: *Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Norbert Dubowy und Sören Meyer-Eller, Pfaffenhofen 1990, S. 113–127; ders., »Von der schriftlosen Praxis und Überlieferung zur Aufzeichnung: Kritisches zu den Anfängen der italienischen Mehrstimmigkeit des Trecento im Stilwandel um 1300«, in: *Atti del Congresso Internazionale »L'Europa e la Musica del Trecento«. Certaldo* [...] *1984*, hrsg. von Giulio Cattin und Patrizia Dalla Vecchia, Certaldo 1992 (L'ars nova italiana del trecento, 6), S. 127–144.

der Volkssprache eher akzeptiert und schriftfähig wurden. Die Praxis des Übersetzens in und für Frauenklöster wäre zu erforschen.[10]

Den Benediktinerinnen von St. Georg, Prag, verdanken wir eine Reihe liturgischer Handschriften, in denen sich die Entstehung der geistlichen *cantio* aus ritueller Praxis und Tropierungstradition konkret abbildet. Die Gradualien und Prozessionalien des 14.–15. Jahrhunderts aus dieser Abtei nehmen mit der Zeit immer mehr neu geschaffene paraliturgische Gesänge in ihre Festzyklen auf, die sich dann in eigenen Rubriken und schließlich eigenen Handschriften als *cantiones* emanzipieren. Man hat systematisch gesammelt und hinzugedichtet, freilich in diesem Ordenszusammenhang nur auf Lateinisch. Spezielle musikalische Kräfte, sicher nicht nur die Nonnen selbst, dürften beteiligt gewesen sein.[11]

Erklangen gelegentlich in Klöstern der alten Orden auch volkssprachliche Lieder? In der Sankt Blasier Handschrift 77 der Karlsruher Landesbibliothek (D–KA, 77, mit den Daten 1439, 1442, 1445) hat Klosterdiakon Heinrich Ottner zwischen Messgesängen auch weltliche Lieder und Tänze aufgezeichnet, darunter (fol. 91^{v}) die aus dem Buxheimer Orgelbuch bekannte Basse danse »Creature« in Strichnotation, die hier im Kontext der *Improperia Judeorum* der Osterfeier steht. Vielleicht war es ein karikierend gemeinter Gesang für das Osterspiel, war doch der Diakon des Benediktinerstifts für Spiele verantwortlich. Zum Osterfestkreis gehört auch die zweistimmige Cantio »Surrexit Christus hodie« (fol. 318^{r}). Ferner notierte sich Ottner mithilfe von Solmisationssilben einen musikalischen Rebus »M[i] hercz la faren« (fol. 111^{v}), und in musikalischer Strichnotation einige deutsche Lieder (fol. 311^{r}–312^{v}): das Lied »Woluff wir wellind iagen gon« (überschrieben »Comedium« – also für ein geistliches Spiel, d.h. *comedia*, gedacht?), sodann den »Puren gesangk«, »Es taget in österreiche«, zwei geistliche Lieder, »Da zu mitter fasten es beschach« und »Ich wais mir einen anger brait«, und das weltliche Lied »Unlust dett dich grüssen«.[12]

10 Zu anderweitiger Übersetzertätigkeit vgl. Günther Bärnthaler, *Übersetzen im deutschen Mittelalter: Der Mönch von Salzburg, Heinrich Laufenberg und Oswald von Wolkenstein als Übersetzer lateinischer Hymnen und Sequenzen*, Göppingen 1983 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 371).

11 Zu diesem Komplex vgl. Brigitte Böse und Franz Schäfer, *Geistliche Lieder und Gesänge in Böhmen*, Bd. 2.1: *Tropen und Cantiones aus böhmischen Handschriften der vorhussitischen Zeit 1300–1420*, hrsg. von Hans Rothe, Köln 1988 (Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven, 29) und Václav Plocek, *Zwei Studien zur ältesten geistlichen Musik in Böhmen*, 2 Bde., Gießen 1985 (Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven, 27).

12 Professor Wulf Arlt und dem Basler musikwissenschaftlichen Institut danke ich für die Möglichkeit, Mikrofilme einzusehen, durch die ich auf diese Quelle aufmerksam wurde. Nicht zugänglich war mir Hans Joachim Moser und Fred Quellmalz, »Volkslieder des 15. Jahrhunderts aus St. Blasien«, in: *Volkskundliche Gaben. John Meier zum 70. Geburtstage dargebracht*, hrsg. von Harry Schewe, Berlin 1934, S. 146–156.

Bei festlichen Spielen und Prozessionen, besonders zu Klerikerfesten, wurden Lieder und Gesänge verschiedenster Herkunft zugelassen, die manchmal als kunstvolle Musik präsentiert wurden. Wie überhaupt das geistliche Theater als Schutzraum für die als *carmina theatralia* zensierbaren Lieder fungieren konnte: In der englischen Egerton-Handschrift (GB–Lbl, Eg. 3307), waren die mit Miniaturen ausgestatteten Zechlieder »O potores exquisiti« (Paraphrase eines Goliardenlieds schon der *Carmina Burana*) und »Comedentes convenite« ebenso wie die geistliche Motette »Cantemus domino« wohl für Mysterienspiele gedacht, wobei die letzteren beiden Gesänge den törichten bzw. klugen Jungfrauen des Sponsus-Spiels gehörten. Jedenfalls ist das Gastmahl der *potores* und der *comedentes* kritisierend gemeint.[13] Die im geistlichen Spiel herrschende Duldung von *carmina theatralia* erstreckt sich auch auf rassistische und antisemitische Lieder. In Spielen zum Leben Jesu, wie z.B. in Tiroler Passionen, erscheint der Liedtypus »Judenschule«; in diesen Zusammenhang gehört auch die dreistimmige Chanson »Cados, cados, adonay cherubim, ... sy singhen« des Sevilla-Manuskripts (F–Pn, n.a.f. 4379).[14]

Auf das Eselsfest und auf Schultheater (*tragoedia*) verweist der Motettentenor »traiedia innocentium« einer verschollenen Arraser Handschrift. Das könnte überhaupt Anlass geben, die zeremonielle und aktionsbezogene Rolle des Cantus firmus, besonders weltlicher Herkunft, in der Polyphonie zu überdenken, angefangen mit den ›volkstümlichen‹ Cantus firmi englischer Motetten des 14. Jahrhunderts, die auf *Robin et Marion*-Spiele zu deuten scheinen,[15] und bis hin zur *chanson rustique* (mehrstimmige Liedbearbeitung) des 15. Jahrhunderts. Hierher gehören wohl auch die sogenannten ›Volkslieder‹ »Tu m'as monte sur la pance« und »La villanella non è bella« in Guillaume Dufays Gloria-Credo Nr. 4.[16] Im mehrstimmigen Zusammenhang vorgetragen, sind diese Einschübe wohl nicht an ein spezifisches Publikum gerichtet gewesen, das solcher ›Volkstümlichkeit‹ zugesprochen hätte, sondern sie schmeichelten dem goliardischen Insidertum der musikalischen Kleriker. Überhaupt sind die Trink- und Spottlieder nordfranzösischer Kleriker eine von Dufay immer wieder nachgezeichnete Tradition. Schon vor ihm gab es solche Lieder in mehrstimmiger Überlieferung, etwa in der Handschrift F–CA, 1328, oder in den Leidener

13 R. Strohm, The Rise (wie Anm. 8), S. 383–385.

14 Ebda., S. 344.

15 *Motets of English Provenance*, hrsg. von Frank Ll. Harrison, Monaco 1980 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, 15). Anscheinend für pastorale Spiele bestimmte Stücke gibt es von Guillaume Legrant: vgl. R. Strohm, The Rise (wie Anm. 8), S. 150.

16 Peter Gülke, »Das Volkslied in der burgundischen Polyphonie des 15. Jahrhunderts«, in: *Festschrift für Heinrich Besseler zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1961, S. 179–202.

Fragmenten (NL–Lu, 2720) mit den Sätzen »Hu, hula hu / Au debot de no rue« oder »Cheulx qui volent retourner en lanois«; das letztere steht in musikalisch-textlichem Zusammenhang mit Dufays Trinklied »Adieu ces bons vins de Lannoy«.17 Gesungen wurden solche Lieder vielleicht bei ›lizenzierten‹ Gelagen der Kleriker, also z.B. den Festmählern beim Eselsfest und Ostermontagsfest.

Ein Reisebericht venezianischer Gesandter von ca. 1492 bezeugt, dass in Tirol (z.B. in Sterzing) junge Leute in Tavernen mehrstimmig für Trinkgeld sangen.[18] Die Sänger waren m.E. die Chorknaben der örtlichen Schulen, begleitet von ihrem *succentor* (*Junkmeister*) oder Schulmeister und einem Astanten als weitere Männerstimme. Man sang auswendig. Zum beschriebenen Repertoire gehörte u.a. eine vokal ausgeführte *battaglia*, bei der manches anscheinend improvisiert wurde und wobei die realistische Naturnachahmung auffiel. Die Dokumentation dieser Praxis des ›Ansingens‹ ist international sehr einheitlich. Es war eine Aufgabe der Chorschule in städtischen Gebieten, bestimmte Ereignisse, wie vor allem Festtage und Fürstenbesuche, mit solchen Darbietungen zu markieren und zugleich zum eigenen Unterhalt Geld zu verdienen. Letzteres führte dann auch zum Ansingen prominenter Gäste in Tavernen. Das traditionelle Repertoire waren die Gesänge und Lieder der kirchlichen Festtage sowie einzelnes Weltliches, wie Herrscherakklamationen und Motetten. Die wichtigsten Repertoiretypen finden sich u.a. in den Trienter Codices, denn für die Trienter Domschule sind solche Praktiken nachgewiesen, aber auch für Wien, Innsbruck, Bozen und verschiedene kleinere Städte. Die ›Kurrende‹ ist im wesentlichen eine spätere Abart des Ansingens bei den mitteleuropäischen Lateinschulen;[19] die Praxis der englischen *carol*, die hauptsächlich mehrstimmig war und ebenfalls mit kirchlichen Schulen zusammenhängt, dürfte ein Gegenstück dazu sein. Die Schüler sangen sowohl in England als auf dem Kontinent auch zu anderen öffentlichen Gelegenheiten wie dem geistlichen Theater, und dies auch bei Hofe, z.B. unter Heinrich VII. von England.

Lieder wurden selbstverständlich auch ›privat‹, d.h. in der Kammer gesungen (obwohl eine Privatsphäre nur den Oberschichten zur Verfügung stand); manche Liedtexte nehmen in ihrer ›Selbstsituierung‹ auf solche relative Einsamkeit Bezug, wie z.B. »Tout a par moy affin qu'on ne me voye« (Walter Frye oder Binchois). Fürsten ließen sich gern allein von Solisten vorsingen – oft von jungen Menschen wie z.B. Pagen. Der *valet de chambre* oder Sängerknabe, der

17 R. Strohm, The Rise (wie Anm. 8), S. 69f.

18 Hans Joachim Moser, *Paul Hofhaimer, ein Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus*, Stuttgart 1929, S. 12f.

19 Zu Schule und Gemeinde vgl. Johannes Janota, »Schola cantorum und Gemeindelied im Spätmittelalter«, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 24 (1980), S. 37–52.

seinem Herrn in der Kammer oder im Zelt zur Laute vorsingt, wurde durch Shakespeares *Julius Caesar* literarisch berühmt gemacht: Die Melancholie des Brutus entspricht der von König Saul, dem David auf der Harfe vorspielt. Aus unserer Epoche ist überliefert, dass Antoine Busnoys Herzog Karl dem Kühnen im Zeltlager vor Neuss privat vorgesungen haben soll. Mohrenknaben sangen 1476 am Hof des Herzogs García Álvarez de Toledo, wie schon 500 Jahre zuvor die jungen Sklavinnen der Maurenherrscher.[20] Höfisches Singen war auch erwünscht bei der Tafel und bei Zeremonien in der Halle. Musikalische Serenaden von *valets de chambre* und Sängerknaben waren z.B. in Tirol (unter Herzog Sigismund) und an italienischen Renaissance-Höfen beliebt. Manchmal mussten die Sänger als Anstellungsbedingung ein bestimmtes weltliches Repertoire beherrschen, wie z.B. Lieder im *aere veneziano*, die für Herzog Galeazzo Maria Sforza von Mailand eigens aus Venedig bestellt wurden – mit einem 14–15-jährigen Sänger dazu, der sie zur Laute vorzutragen verstand.[21]

WAS? Repertoires, Identität, Herkunft, Gattung, Überlieferung

Die Möglichkeit, etwas Gesungenes als ›Lied‹ zu bezeichnen, ist eine seltsame Eigenart der deutschen Sprache. Warum haben wir im Deutschen überhaupt den Begriff ›Lied‹? Es scheint, er sei eben in der Epoche des so genannten Spätmittelalters mit dem heute geltenden Inhalt gefüllt worden. Andere Sprachen haben diesen Sonderbegriff nicht: das englische ›song‹ und Äquivalente in den romanischen Sprachen passen auf alles Gesungene, sogar gregorianischen Gesang. Freilich lässt sich ›song = Lied‹ von ›song = Gesang‹ unterscheiden; das erstere wäre eine reguläre, in bestimmter Weise geformte (›patterned‹) Art von Gesang (was allerdings den lateinischen liturgischen Hymnus und viele Reimantiphonen noch einschließt), das letztere eher eine freie künstlerische Betätigung. Auch im Deutschen ist ›Gesang‹ eher als Aktivität, ›Lied‹ eher als Objekt oder Produkt zu verstehen. Diese Objektivierung des Singvorgangs ist aber auch eine Frage einer bestimmten historischen Wunschvorstellung, die uns beeinflusst: Lieder sind greifbar, Singvorgänge nicht.

Lieder sind jedoch Bestandteile kultureller Praxis auch dadurch, dass man sich auf sie als ein Repertoire bezieht, das bestimmte Herkunfts- und Gattungsab-

20 Amnon Shiloah, »Muslim and Jewish Musical Traditions of the Middle Ages«, in: *Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages*, hrsg. von Reinhard Strohm und Bonnie J. Blackburn, Oxford 2001 (The New Oxford History of Music. New edition, 3.1), S. 10f.

21 Emilio Motta, *Musici alla corte degli Sforza. Ricerche e documenti milanesi*, Mailand 1887, Reprint Genf 1977, S. 554f.

zeichen hat. Über die vielen einzelnen Gattungen und Repertoires des europäischen ›Liedes‹ kann hier nicht berichtet werden.[22] Andererseits ist die Annahme einer umfassenden Gesamtgattung problematisch. Oft gehen ›Lied‹ und ›Nicht-Lied‹ ineinander über: beim Bankett- oder Bänkelsänger, der Epen vorträgt, bei der Spruchdichtung, bei der Übersetzung gregorianischer Gesänge in die Volkssprachen, bei der Entstehung von Liedern aus Tropen, Versus und Conducten. Die Einheit des Individualliedes wird in Frage gestellt durch verschiedene Fassungen, Übersetzungen, Kontrafakturen, mehrstimmige Bearbeitungen: Wo beginnt und endet die Identität eines Liedes? Solche Probleme sind zum Teil rein konzeptioneller Natur und nicht unbedingt solche der Praxis.

Die Frage der mündlichen und schriftlichen Überlieferung hingegen ist eine eminent praktische Frage, und auch weitergehende Herkunfts- und Überlieferungsmerkmale von Liedern wie etwa bekannte Autorschaft, kunstvolle (z.B. mehrstimmige) Verarbeitung, inhaltliche und symbolische Bezugnahme auf andere Lieder und literarische Traditionen, auf Persönlichkeiten oder Ereignisse, sind Aspekte des praktischen Umgangs mit Liedern. Diese ›sekundäre‹, referenzielle Praxis – im Gegensatz zur primären, dem Singen – tritt oft in der schriftlichen Überlieferung zutage, z.B. wenn auf Autoren, Herkunft, Gattung verwiesen wird oder diese im Charakter der Quelle impliziert sind. Über viele Lieder wissen wir überhaupt nur referenziell Bescheid, etwa durch die Erwähnung in einer literarischen Quelle, durch einen besonderen Gedichttitel oder einen Verweis auf eine Vorlagemelodie (siehe auch unten). Vielleicht wurden einige dieser ›bekannten‹ Lieder nie aufgeschrieben. Von einem ›ungeschriebenen Repertoire‹ (›unwritten repertory‹) sollte man aber besser nicht sprechen, denn niemand kann heute sagen, was nicht alles doch einmal in die Schrift gebracht wurde, aber inzwischen verloren ist. Erst recht kann ein ausschließender Gegensatz zwischen mündlicher und schriftlicher Verbreitung nicht festgemacht werden, obwohl in gewissen Praxisbereichen schriftliche Quellen untereinander eher durch rein schriftliche Kopiertradition zusammenhängen dürften.[23] Es ist anzunehmen, dass bei Liedern die mündliche Praxis die Regel war, der aber das technologische Hilfsmittel der Schrift von Zeit zu Zeit assistieren musste, zumal wenn es mehr um Überlieferung – z.B. über weite Distanzen oder zwischen

22 Ein Überblick, der die Gemeinsamkeiten betont, ist W. Salmen, European Song (wie Anm. 1).

23 So ist z.B. beim Kirchenchoral und bei mehrstimmigen geistlichen Kompositionen, aber auch z.T. bei höfischen Chansonniers, der Vorgang buchstäblichen Kopierens oft wahrscheinlich zu machen. Kopisten solcher Musik (und ihrer Texte) waren zwar von der gehörten und erinnerten Gestalt beeinflusst, riskierten aber kein eigentliches ›Notieren nach dem Gehör‹, während dies in einstimmigen weltlichen Repertoires als normal gelten kann.

Generationen – als um musikalische Ausführung ging. Mündlichkeit war der Ozean, Schriftlichkeit ein Boot.

Die Einschätzung des heute Verlorenen könnte von der interessanten Tatsache ausgehen, dass viele durch Querverweise, Zitate oder ›Kontrafakturangaben‹ heute nachweisbaren Lieder des 15. Jahrhunderts auch tatsächlich erhalten sind, z.T. in künstlerisch anspruchsvollen polyphonen Bearbeitungen auch berühmter Komponisten wie Jakob Obrecht oder Heinrich Isaac. Ja, manchmal stellt sich die Frage, ob ein ›verschollenes‹ Lied, das man etwa aus einer mehrstimmigen Bearbeitung nur indirekt zu kennen meint, nicht doch in dieser Form entstanden sei.[24] Wie oft waren Lieder wirklich schon mündlich weit verbreitet, bevor sie schriftlich ›greifbar‹ werden, und wie oft war umgekehrt Einstimmigkeit und ›Volkstümlichkeit‹ (eine Vorstellung der Romantik) eine sekundäre Erscheinung?[25] Bei der berühmten *ballata* »O rosa bella« fragt sich immer noch, ob Johannes Ciconias hochartifizielle Vertonung (ca. 1410) von Leonardo Giustinianis Gedicht überhaupt die originale musikalische Form sein könnte und für den Poeten geschaffen wurde. Da Giustiniani viele Laudentexte als Kontrafakturen verfasste, könnte sein »O rosa bella« in ähnlicher Art aus einem vorhandenen Lied entstanden sein; reguläre Ballataform ist rekonstruiert worden.[26] Es gibt aber für eine ursprünglichere, etwa einstimmige Melodie, oder einen Kontrafakturtext Giustinianis, der dazu noch die etwas unsichere Zuschreibung erklären könnte, leider keinen Anhaltspunkt. Also handelt es sich bei der Ciconia-*ballata* doch wohl um eine einmalige Schöpfung von Musik und Text zusammen. Die Gründe für die Neuvertonung der *giustiniana* durch John Bedyngham (ca. 1440?) sind nicht bekannt.

»L'homme armé« ist ein schönes Beispiel zur Frage des Zusammenhangs zwischen Identität, Ursprung und Verbreitung eines Liedes.

Der poetische Text könnte so interpretiert werden: »L'homme armé« ist das Zitat eines konventionellen *Rufes*, der im französischsprachigen Bereich tatsächlich als Türmer-Warnruf (»Krieger in Sicht!«) belegt ist.[27] Im Gedicht wird dieser Warnruf zum Auslöser einer kleinen Geschichte, »L'homme armé doibt-on doubter! On a fait par tout crier« (usw.), die den Vorgang der Bewaffnung

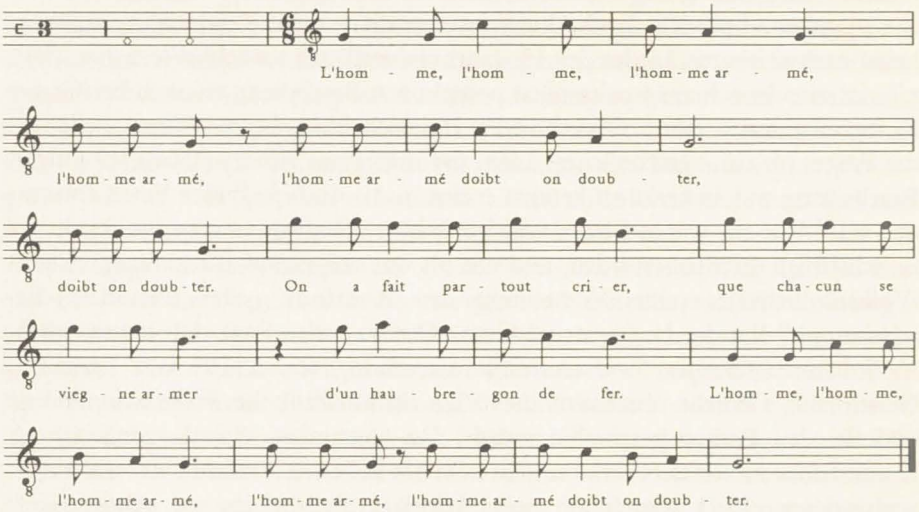
24 Die vielleicht bekanntesten Beispiele sind »L'homme armé« (siehe unten) und »Innsbruck, ich muss dich lassen«: Von diesen Liedern (wie von vielen anderen) existiert keine einstimmige Quelle, die Anspruch auf Priorität gegenüber den Bearbeitungen hätte.

25 Zu Beziehungen zwischen traditionellen und ›komponierten‹ Fassungen vgl. Reinhard Strohm, »Song Composition in the Fourteenth and Fifteenth Centuries: Old and New Questions«, in: *Jahrbuch der Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft* 9 (1996/97), S. 523–550.

26 Vgl. vor allem David Fallows, »Dunstable, Bedyngham and ›O rosa bella‹«, in: *The Journal of Musicology* 12 (1994), S. 287–305.

27 Vgl. Reinhard Strohm, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford 1985, S. 129–131.

gegen nahende Feinde schildert. Die Losung, dass sich ein jeder mit Hellebarde einstellen soll, passt besser zum städtischen als zum feudalen Militärwesen.



Notenbeispiel 1: »L'homme armé«-Lied in der Fassung von Ms. I–Nn, VI.E.40, fol. 58v.

Wozu dient aber diese Schilderung einer städtischen Kriegssituation mit direktem Ruf-Zitat? Es geht um diejenige Tradition des Situationsliedes, in der besondere charakteristische Laute gemalt und kontextualisiert werden, wie in der *alba* einerseits mit den Signalen des Wächterhorns, und der *caccia* andererseits mit den verschiedenen Rufen und Tönen der Jagd; auch das im weiteren Sinn ›mimetische Virelai‹ der Zeit um 1400 mit Vogelrufen, Trompetenschall, Arbeitsrufen und -geräuschen gehört dazu. Bei »L'homme armé« ist der mit zweimal verschiedenen Worten vorgetragene Quintfall ein Fremdkörper in der Melodiestruktur, wie ein Signal von Blechinstrumenten.[28] Der um 1400 gebräuchliche Dreischlag in *prolatio maior* wird für die Worte »l'homme armé« einmal abtaktig und einmal auftaktig verwendet. Es ist nicht auszuschließen, dass die Originalform zweizeitigen Rhythmus hatte. Die textlichen Wiederholungen des Mottos sind literarisch ganz ungewöhnlich; sie werden nur durch die melodische Deklamation erfordert, was ein Hinweis auf koordinierte Komposition von Text und Melodie ist. Allenfalls lag ein einzeiliger sprichwortartiger Refrain zugrunde wie etwa »L'homme armé doibt-on doubter«, der dann narrativ

28 Schon vor vielen Jahren erklärte mir Walter Salmen, dass die meisten städtischen Türmerhörner kaum eine fallende Quinte herausgebracht hätten. Ich halte die Verwendung von Posaunen, die eine fallende Quinte spielen konnten, trotzdem für möglich.

ausgebaut wurde. Jedenfalls haben wir hier eine künstlerische Gattung, ein Sololied, etwa mit bestimmten Liedern Oswalds vergleichbar, auch gewissermaßen theatralischen Charakters, aus einer nordfranzösischen, städtischen Kultursphäre. Stammt die Komposition von einem *rhétoriqueur* – aus Cambrai, Arras, Lille? War sie also zum Vortrag vor Publikum gedacht? Oder – da sie melodisch und rhythmisch dem oben genannten Cambraier Zechlied »Hu, hula hu!« ähnelt – ist sie auch nur ein Klerikerlied zur Selbstunterhaltung?

Die mehrstimmigen Fassungen von »L'homme armé« haben mit John Bedynghams »O rosa bella« (siehe oben) die Kurzimitation im Dreiklang gemeinsam, eine Art besonders sinnfälliger Intensivierung eines Signals oder Symbols, die möglicherweise mehrstimmig improvisiert werden konnte, da an solchen Stellen etwaige weitere Stimmen im Akkord stehenbleiben müssen. Solche Dreiklangsimitationen finden sich auch in der ›primitiven‹ Mehrstimmigkeit dieser Epoche. Aber wieso gibt es diese Dreiklangs-Kurzimitation in Bedyngham's »O rosa bella« – das kein Situationslied ist, kein Signal zitiert? Sie kommt bei Ciconia noch nicht vor; doch gibt es in jener Vertonung expressive Textwiederholungen, besonders des deklamatorischen Motivs »O rosa bella«. Dieses Kunstmittel kennzeichnet eine gewisse Gruppe italienischer Ballaten um 1400, in denen mit emphatischen Textwiederholungen gleichsam theatralisch deklamiert wird, womit die mimetische Kunst eines vortragenden Solosängers herausgestellt scheint. Es ist zu fragen, ob diese Ballaten mit vielen anderen berühmten Liedern oder Liedbearbeitungen, die Liedvortrag nachzuahmen scheinen, als ›Meta-Lieder‹ anzusprechen wären: als repräsentierende, vielleicht ironische, jedenfalls reflektierte Vorführungen der Befindlichkeit des Lied-Singens. Sie werden vor Zuhörern gesungen und erinnern diese an eine bestimmte Art und Situation des Singens.

Die spätere Überlieferung sowohl von »O rosa bella« als auch »L'homme armé« in pasticcio- und quodlibetartigen Stücken war einerseits ein Vorgang des Zersingens und Abbaus komponierter Substanz, andererseits vielleicht ein Nachwirken der refrainartigen Grundmotivation. Es könnte nämlich eine Wechselwirkung zwischen ›ausgearbeitetem Lied‹ und seiner Grundsubstanz gegeben haben: Die Geschichte dieser berühmten Lieder könnte parallel gelaufen sein mit ruf- oder zitatartigen Verwendungen der traditionellen Mottos selbst, z.B. als improvisierter Gesangsvortrag oder in literarischen Zusammenhängen. Auch andere emblematische Liedmottos sind zugleich als populäre Praxis (als ›Nicht-Lied‹) und als ausgearbeitete Lieder bezeugt. Ein italienischer Humanist schrieb z.B. verärgert, da in seiner Ruhe gestört: »Parcite iam pueri, semper

›Scaramella‹ canentes«, weil die Schulknaben offenbar in Straßenprozession die groteske Fastnachtsfigur des Scaramella herumtrugen und dazu »Scaramella, scaramella« schrien, sicher mit einer Art festem Rhythmus und Tonfall.[29] Das entsprach von ferne der Praxis des öffentlichen »Viva«, »Vive le roi« oder »Noël!«-Rufens der Bevölkerung zu Weihnachten und zu fürstlichen Einzügen und Umzügen – eine Praxis, die ebenfalls in ausgearbeiteten mehrstimmigen Fassungen der betreffenden Rufe reflektiert ist. Und die seriösen oder mehrstimmigen Gesänge, die tanzliedartige Rufe wie »Heya«, »Eya«, »Hé«, »Hu«, »Holà« usw. integrieren, sind Legion.[30]

WER? ›Stimmen des Volkes‹, Lied und Gemeinschaft, Liedsänger und Liedbesitzer

Was konnte ›das Volk‹ denn selbst überhaupt singen? Gar viel, wenn man die bekannten Hymnen der Feste und Prozessionen wie vor allem das »Te Deum laudamus« berücksichtigt. Rudolf Flotzinger war sich zwar sicher, dass die Rubrik »populus cantat« zum »Christ ist erstanden« in der Salzburger und Seckauer Liturgie die Gemeinschaft der Kleriker meinte, zum Unterschied von der Schola.[31] Aber wenn in Chroniken bei öffentlichen Veranstaltungen und Umzügen vom Singen ›aller‹ die Rede ist, können nicht-klerikale Stimmen kaum weggeleugnet werden. Die bezeugten Texte sind außer liturgischen Hymnen auch Conducten wie »Advenisti desiderabilis«, die zu Empfängen (*entrées, inkomsten*) von Herrschern benützt wurden. Es fragt sich, wie man solche Praktiken eigentlich am Leben erhalten konnte – hat ›das Volk‹ auch abseits der großen Feste und Ereignisse liturgische und politische Lieder gesungen? Wurden die Lieder für fürstliche Zeremonien vorher öffentlich eingeübt? Es wäre so seltsam nicht, da vieles andere an solchen Zeremonien z.T. pedantisch vorgeschrieben und geprobt wurde.

Wer sang Lieder – Männer, Frauen, Kinder, gelernte oder ungelernte Sänger? Wurden Frauen- und Knabenstimmen für den Diskant mehrstimmiger Sätze hinzugezogen? Die gelegentlich auftauchende Vermutung, dass Männerstimmen

29 Vgl. auch Claudio Gallico, »Josquin's compositions on Italian texts and the Frottola«, in: *Josquin des Prez. Proceedings of the International Josquin Festival Conference* [...] *New York* [...] *1971*, hrsg. von Edward E. Lowinsky und Bonnie J. Blackburn, London 1976, S. 446–454.

30 Zuerst nachgewiesen von Christoph Petzsch, »Rufe im Tanzlied«, in: Ch.P., *Das Lochamer-Liederbuch. Studien*, München 1967 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 19), S. 224–233.

31 Rudolf Flotzinger, »Volksgesang in der Kirche«, in: Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber, *Musikgeschichte Österreichs*, Bd. 1, Graz 1977, S. 88–94.

ganz normal für die im Sopranschlüssel notierten Partien mehrstimmiger Musik geeignet seien, wird durch die liturgische und einstimmige Notationspraxis unwahrscheinlich gemacht, wo der C4-Schlüssel die Regel, der C1-Schlüssel seltene Ausnahme ist: Man hat sich die männliche Singstimme normalerweise im Tenor-Register vorgestellt. Trotzdem lassen sich auch ohne viel Widerspruch von ikonographischer Seite männliche Sänger oft als Knabensoprane deuten. Der Stimmbruch dürfte spät erfolgt sein, also waren jedenfalls Studenten und sogar junge Soldaten Sopranisten, und weiterhin wurde der jugendliche Stimmcharakter durch Falsett-Techniken kultiviert. Nach Johannes Tinctoris und Jean Molinet sang Gerardus de Brabant sogar zwei Stimmen gleichzeitig, nämlich von Walter Fryes »Tout a par moy« (was als Wortspiel erscheint).[32] Singen und Auswendigrezitieren, ja sogar improvisierte Mehrstimmigkeit lernten begabte Kinder vielleicht sehr früh. Mädchen und Frauen waren im Theater nicht, aber in Klosterzeremonien und bei Hofe in privatem Rahmen regelmäßig beteiligt. Auch weibliche *menestrels de bouche* sind vielfach belegt. Das in Dokumenten erwähnte Ansingen durch ›*pueri*‹ oder ›*cives*‹ könnte Frauen einschließen; in den Reiserechnungen Herzog Albrechts VI. von Österreich lesen wir über das Ansingen der Mädchen der Stadt Stein am Rhein (und die solistischen Darbietungen anderer Sängerinnen).[33] Die Bildquellen der freilich imaginär überhöhten Lust-Gartenszenen zeigen meistens auch Frauen als Teilnehmerinnen an kleinen Vokalensembles. Erst recht sangen Frauen in der höfischen Kammer, und die Hofdamen waren selbst Liederdichterinnen, wofür Paula Higgins Dokumente beigebracht hat.[34] Dementsprechend gibt es tatsächlich viele ›Frauenlieder‹ in der Sphäre der französischen höfischen Chanson. Die überlieferten einstimmigen Lieder dieser Sphäre jedoch sind weitgehend von der Art der *chanson rustique* – also für Hofdamen nicht geeignet – und soweit sie in mehrstimmiger Bearbeitung erhalten sind, findet sich dort auch die Melodie meistens im Tenor. Auch in den wenigen einstimmigen Aufzeichnungen werden solche Lieder fast immer im Tenorschlüssel notiert. Es scheint nicht geklärt, ob die erhaltenen Liederhandschriften aus dem Besitz von Frauen das Singen von Frauen eher zu favorisieren scheinen als andere Quellen, sei es textlich oder texturmäßig. Eine Klosterschwester verewigte sich als ›Liedbesitzerin‹ in rührender Weise im Liederbuch der Anna von Köln[35] (siehe Abbildung 1, S. 67): nicht

32 R. Strohm, The Rise (wie Anm. 8), S. 393.

33 Vgl. ebda., S. 309–313.

34 Paula Higgins, »The ›Other Minervas‹: Creative Women at the Court of Margaret of Scotland«, in: *Rediscovering the Muses: Women's Musical Traditions*, hrsg. von Kimberly Marshall, Boston 1993, S. 169–185.

35 *Liederbuch der Anna von Köln (um 1500)*, hrsg. von Walter Salmen und Johannes Koepp, Düsseldorf 1954 (Denkmäler rheinischer Musik, 4).

nur mit dem eigenhändigen, konventionellen Besitzvermerk »Dit hurt tzo anna van kollen der et fijnt der geff« (›Dieses [Buch] gehört Anna von Köln, wer es findet, gebe es [wieder]‹), sondern auch mit einem Lied auf die Namenspatronin »Mater sancta, dulcis Anna« (das übrigens in Tenorlage geschlüsselt ist). Und so gibt es eine ganze Anzahl von Fällen, in denen durch das Sammeln und Besitzen – nicht unbedingt das Singen – von Liedern eine weibliche Identität der Nachwelt vermittelt werden konnte.

Das Singen als Praxis von Gemeinschaften ist besonders gut rekonstruierbar in der Meistersinger- und der Laudesi-Tradition. Hier begleiten Lieder das Leben einer sozialen Gruppe für Generationen, und die schriftliche Aufzeichnung spielt eine bedeutende Rolle.[36] Die vielen heute nachweisbaren, wenn auch nicht immer komplett erhaltenen Bücher der Florentiner Laudesi waren geistliche Liedersammlungen, aber zugleich rituelle Gegenstände, gefüllt mit hieratischen Miniaturen der Figuren der betreffenden Heiligen und ihrer Attribute wie Altartafeln. Die Titelseite eines verlorenen Magliabechiana-Codex begann (in Burneys Transkription) wie folgt: »In nome di dio. Amen. Questo libro è de la Compagnia de le Laude...«.

Dann wird die Gründung und Dedikation der *compagnia* beschrieben, und schließlich heißt es, die Lauden seien niedergeschrieben, öffentlich gemacht und geordnet durch die ehrwürdigen geistlichen Herren der genannten Klostergemeinschaft (bei der die Laudesi ihren Sitz hatten).[37] Wir wissen auch viel über die Aufführungspraxis der Lauden – mit Instrumenten, in Prozessionen, geleitet von ›Insengnanti‹, die jeweils zur Prozession die Sänger und die zu singende Lauda auswählen konnten. Die Rituale der Gemeinschaft selbst waren abends das *officio*, morgens die *processione*; dafür ist das Singen und Instrumentalspiel spezialisierter oder professioneller Mitglieder der Laudesi sowie bezahlter Nichtmitglieder belegt.[38]

Eine vergleichbare Tradition singender Gemeinschaften bilden die böhmischen Literatenbrüderschaften des 15. und 16. Jahrhunderts. Miniaturen in ihren großformatigen Kantionalien zeigen öfters die Bruderschaft selbst, z.B. im Codex CS-HK, II A 13b (fol. 256b) die Heiliggeist-Brüderschaft von Hradec Králové in zeremonieller Aufstellung: ein gotisches Kirchenschiff, am Westende

36 Zu den Meistersingern möchte ich mich hier aus Kompetenzmangel nicht weiter äußern. Zu den Büchern der Laudesi vgl. u.a. Agostino Ziino, »Laudi e miniature fiorentine del primo trecento«, in: *Studi musicali* 7 (1978), S. 39–83; Blake Wilson, *Music and Merchants. The Laudesi Companies of Republican Florence*, Oxford 1992.

37 »... sono inscritte et publicate et ordinate per gli nobili et sancti huomini de la predicta Compagnia di Frati ...«, zit. n. A. Ziino, ebda., S. 69, mit Beschreibung des Buchs.

38 Ebda., S. 58–61; B. Wilson, Music and Merchants (wie Anm. 36), passim.

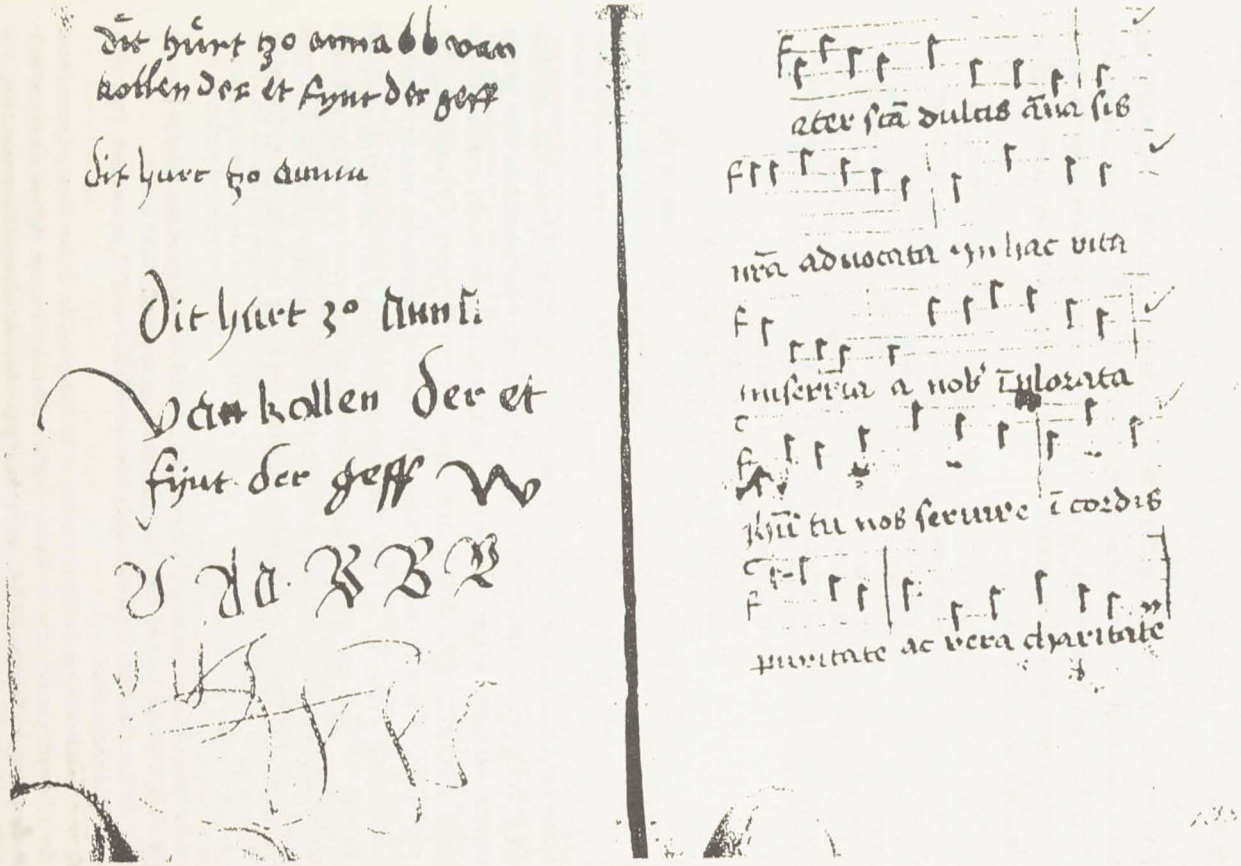


Abbildung 1: Liederbuch der Anna von Köln (D–B, Ms. germ. oct. 280), fol. 1a: Besitzvermerke, fol. 138a: Mater sancta dulcis Anna (auf die Melodie von »Maria zart«).

ein großes Lesepult mit dem Chorbuch, das alle notierten Gesänge enthält, im Chorbuchformat; davor vier zeremoniell gekleidete Männer, der Vorsteher im Mantel mit Pelzbesatz; einer zeigt mit der Hand auf einen Gesang im Buch bzw. auf das Buch.[39]

Der Dichter und Reformer Michael Weisse hat in seinem mit Melodien ausgestatteten Gesangbuch der böhmischen Brüder von 1531 – dem ersten in deutscher Sprache – am Ende genau beschrieben, wie er sich das Verhältnis zwischen den Liedern, ihren Melodien, und der sie schätzenden und pflegenden religiösen Gemeinschaft vorstellte:

Wo ein thon oben an gestelt
  Einem vorsinger nicht gefelt,
Der ticht einn bessern so er kan,
  Den nehm jch mit allem danck an;
Er seh nur mit allem fleiss zu,
  Das er dem text keinn schaden thu,
Weder sihn, sillaben noch wort
  Verrück an jrgent einem ort;
Denn die sach jst nicht mein allein,
  Sondern einer christlichen gemein
Welch jnn Behmen und Mehrern lange zeit
  Erleidet manchen widerstreit,
Da bey den sihn wol versucht
  Vnd beweret hat jnn seiner frucht,
Verlest ihn nu nicht, es sey denn,
  Das sie was bewerters erkenn.[40]

Die ›Töne‹ sind nach traditioneller Art nicht mit den Worten unterlegt, sondern ›obenan gestellt‹; eines oder mehrere Gedichte, die zu einem solchen Ton gesungen werden können, folgen im Druck nach, wie z.B. die zwei verschiedenen deutschen Übersetzungen des »Patris sapiencia« in Weisses Gesangbuch, Nr. CVII und DIII, »Christus warer gottes sohn« und »Christus der uns seligmacht« (siehe Abbildung 2, S. 69).[41] Trotz der typographischen Trennung von Ton und Wort besteht Weisse auf deren engem Zusammenhang und vor allem auf dem Zusammenhang zwischen Liedtext und Gemeinschaft: Manipulieren der Liedtexte würde nicht die Eitelkeit eines Dichters, sondern die Frage der kollektiven Identität

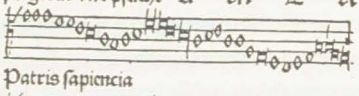
39 Nach der Wiedergabe in: *Pearls of Old Parchments. Musical Manuscripts of East Bohemia* [Ausstellungskatalog], Hradec Králové 1967, Beiheft, Abb. ohne Seitenzahl.

40 Rudolf Wolkan, *Das deutsche Kirchenlied der böhmischen Brüder im XVI. Jahrhundert*, Prag 1891, Reprint Hildesheim 1968, S. 6.

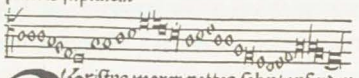
41 Zum »Patris sapientia« vgl. Reinhard Strohm, »Zur Rezeption der frühen Cantus-firmus-Messe im deutschsprachigen Bereich«, in: *Deutsch-englische Musikbeziehungen. Referate des wissenschaftlichen Symposions im Rahmen der Internationalen Orgelwoche 1980 »Musica Britannica«*, hrsg. von Wulf Konold, München 1985, S. 9–38, bes. S. 30–32.

Vom wandl vnd

könig wer Dennoſt bleib ers vnd ſtraffet ſie/ vmb jhren vngehorſam hie/ vil erſchrecklicher deñ vor jhe Ob er jhn wol gar nichts gefelt/ noch wel er ſie gefangen helt/ wirt er wol jhr könig gemelt Nu bieten wir dich jheſu chriſt/ weyl du ſtraffend der juden liſt/ der heiden hey lant worden biſt Veley das wir/ verfügt mit dir/ jñ rechter lieb vnd zuuerſicht/ dir thun vnſer gebür vnd pflicht A M E N



Patris ſapiencia



CHriſtus warer gottes ſohn/ auf erden leibhefftig/ erſcheyn jñ all ſeinẽ thun/ güttig mild vñ krefftig/ jñ judea fing er an/ ſein werck zu beweiſen/ wo er auch vmbs leben kam/ durch neid der ſchriefftweyſen Er zeigt jhre boßheit an/ vñ drücket ſie vnter/ darümb worden ſie jhm gram/ ſpotten ſeyner wunder/ gaben für das ſeyne leer vom ſathan

herkome

Vom wandl vnd

men hett ſprach er ſolche wort/ nu iſt alls vol endet was die ſchrieft von mihr auſweyſt/ o vater ich befehl dir nu meinen geiſt So bald er ſein geiſt mit diſen worten aufgab/ thet ſich auf gar manches todten grab/ das erdreich er bebet ſteyn vnnd felſſen ſpilden auf/ auch reyß entzwey der vorhang jñ gotes hauſ/ nach di ſein geſchachs das man der ſchecher beyn zur brach/ vnd einer mit eim ſper jheſu ſeyt durch ſtach Bald rahn blut vnd waſſer wünderbarlich aus jhm/ allen auſerwelten zu gewyn/ die von got gelert vñ gezogen an jhn glaubẽ/ ſich nur ſelbeſt des willig nicht beraubet/ alſo wart die ſchrift erfült vñ bezalt adams ſchult/ da durch vns gnad erworben vnd gotes huld

O chriſte gutter hirt wir bieten dich hertzlich/ weide deine ſchaf barmhertziglich/ für die du dein leben geſatzt haſt vnd ſie erloſt/ o gieb yhn jñ deñ wunder ſtetz weyd vnd troſt/ hielf den ſchwachen krächen vnd jrrenden jñ der not das jhn nicht widerfar der ewige todt

Patris ſapiencia Oben
C. vij. notiert

Chriſtus

leiden chriſti C VIII

her keme/ dz der ſelb auch jñ jhm wer/ vñ böſes fürnehme Lazarus ein fromer man/ wart kranck vñ gieng vnter/ vnd des nahm ſich jheſus an/ thet an yhm ein wunder/ erwackt jhn am vierden tag/ da er war begrabẽ/ das er lebt on alle klag/ mocht ſich wol gehaben Da dis vor die heuchler kam/ lieffen ſie zu ſammẽ/ ſprachen laſt vns diſen man/ zu dem tod verdãmen/ wirt es aber nicht geſchehn/ ſo ſeind wir verloren/ deñ wir werden jamer ſehn/ beſſer nie geboren Cayphas ſprach es iſt gut/ vnnd treflich von nöten/ das wir vergiſſen ſein blut/ vñ diſen menſch tödten/ vil beſſer er ſterb allem/ vnd leid vnſren zoren/ deñ das alles groß vnd klein/ ſampt vns werd verloren Da jheſus den radt erkant/ weich er zu der wüſten/ jn die ſtadt ephrem genant/ da von ſie nicht wuſten/ alda bleib er kleine zeit/ mit ſeinen zwelfboten/ deñ oſtern warẽ nicht weyt/ dz lemlen zu brotẽ

Da die zeit kam das er ſolt/ angeromen werdẽ/ als ein lemlen one ſchult/ zum opfer auf erden/ macht ſich jheſus auf die ban/ eilend vnd behende/ ſich zu opfern auf den plan/ vor der juden heide Weil nu vil volck mit jhm

f ij gieng

leiden chriſti D III

CHriſtus der vns ſeligmacht/ kein böſs hat begangen/ wart für vns zur mitternacht/ als ein dieb gefangen/ gefurt vor gotloſſe leut/ vnnd felſchlich verklaget/ verlacht verhönt vnd verſpeit/ wie deñ die ſchrieft ſaget Jnn der erſten tages ſtund/ wart er vnbeſcheiden/ als ein mörder dargeſtelt/ pilato dem heiden/ der jhn vnſchüldig befundt/ vñ on ſach des todes/ yhn derhalben von ſich ſandt/ zum könig herodes Vmb drey wart d gotes ſohn/ mit geyſſeln geſchmiſſenn/ vnnd ſeyn haupt mit einer kron/ von dörnen zuriſſen/ gekleydet zu hohn vnnd ſpot/ wort er ſer geſchlagenn/ vnnd das kreutz zu ſeynem tod/ muſt er ſelbeſt tragen Vmb ſech swart er nakt vñ blos/ an das kreutz geſchlagen/ an dem er ſein blut vergos/ betet mit weklagẽ/ die zuſcher ſpotten ſein/ auch die bey jhm hingen/ biß die ſonn auch yhren ſchem/ entzoch ſölchen dingen

Jheſus ſchrey zur neundẽ ſtund/ klaget ſich verlaſſen/ bald wart gall jñ ſeinẽ mundt/ mit eſſig gelaſſen/ da gab er auf ſeinen geyſt/ vnd die erd erbebet/ des tempels vorhãg zureys/ vñ manch fels zurklübet Da man het zur veſpertzeit/

g ij die ſche

Abbildung 2: Michael Weisse, *Ein new Gesengbuchlen*, Jungbunzlau 1531, fol. f[1v] – fii, fol. g[iiv] – giii

berühren. Auch spielt die generationsübergreifende Tradition mit herein, denn die Gemeinde hat über ›lange Zeit‹ hinweg den Sinn dieser Lieder ›bewährt‹. Sie sind religiöse Dokumente.

Schon Johannes Hus, der nach alter Ansicht ein Reformer der Liedpraxis in Böhmen war, soll mit bestimmten Gemeindeliedern gerechnet haben, die bei Gottesdiensten in seiner Prager Bethlehemskapelle vor der Predigt gesungen wurden. Dieses Bild von hussitischer Liedreform ist freilich revidiert worden; es handelt sich um eine ältere oder weitergreifende Entwicklung.[42] Dass jedenfalls die zu dieser Frage oft herangezogenen *Statuta synodalia* der Diözese Prag von 1366, 1371 und 1412, die bestimmte Gesänge verbieten, sich nicht auf Volksgesang beziehen, geht aus deren Text klar hervor:

> Item quod runteli vel cantilenae dissolute in missis et trophi in jubilis per clericos in organis minime vel eciam in aliis instrumentis decantentur.[43]

Dies bedeutet also nicht, die Kleriker sollten sich von der Teilnahme an den ›Gesängen des Volkes‹ enthalten, sondern sie sollten es vermeiden, in der Messe ›dissolute‹ Gesänge wie *rondelli* und *cantilene* sowie Alleluja-Tropen auf der Orgel oder anderen Instrumenten vorzutragen. Dass darunter ›volkstümliches‹ Material gewesen sein könnte, lässt sich schwer widerlegen, aber dessen sozialer Ort ist zunächst einmal unter den musikfreudigen Klerikern selbst zu suchen.

Zur Liedpflege im klösterlichen Bereich gibt es viele Edikte von Synoden und Visitatoren. Im Stift Kremsmünster wurden um 1346–49 die Aufführungen fahrender Sänger, Vaganten und Scholaren geduldet, dann aber wieder einzuschränken versucht. Die inkriminierten Äbte verhielten sich wie weltliche Fürsten, deren Freigebigkeit den Fahrenden zugute kam: »vir liberalis, mundanus atque pomposus« heißt es von Abt Christin von Ottstorf 1346–1349.[44] Bischöfliche Edikte wettern gegen Geistliche »qui se joculatores seu galiardos faciunt aut buffones«. Gegen den weltlichen ›Stil‹ in der Kirchenmusik, der schon in der berühmten Bulle Papst Johannes XXII. ins Auge gefasst ist, richteten sich später auch Visitationsprotokolle, u.a. der Subiaco-Melker Reform, in denen die Verbote indirekt belegen, von welcher Art das gefürchtete Singen war:

> De officio divino in choro debite persolvendo exclusis clamoribus, prosis et tropis; ne verba secundum metrum seu precepta prosodie sed nude et equaliter pronun-

42 Jan Kouba, »Johannes Hus und das geistliche Lied«, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 14 (1969), S. 190–196.

43 Zit. n. R. Wolkan, Das deutsche Kirchenlied (wie Anm. 40), S. 4, Anm. 1.

44 Altmann Kellner, *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster*, Kassel 1956, S. 97; beachtenswert erscheint die Parallele mit Abt Rinkenberg von Sagan (siehe oben).

tientur; excludantur a choro scolares et alii pueri; usus organi nonnisi in precipuis festis admittatur.[45]

›Clamoribus‹ ist nicht sicher erklärt: Ich vermute wirkliches ›Geschrei‹ wie z.B. die oben erwähnten Rufe (Heyaho, usw.) – die es ja auch in geistlichen Liedern gab, besonders in den Tanzliedern beim ›Kindelwiegen‹ im Advent.[46] Prosen und Tropen im Offizium zu verbieten wäre bemerkenswert für diese Zeit, aber nicht unmöglich; vielleicht ist etwas Spezielleres gemeint, wie etwa spontane Tropierungen während des Vortrags. Schüler wurden zum Chorgesang nicht zugelassen, wohl weil sie eben solche Beiträge leisteten. Am wichtigsten scheint das Verbot des metrischen bzw. prosodischen Vortrags – d.h. hier sah man die Trennungslinie zwischen Choral und Lied im rhythmisch-metrischen Sinn. Es besteht sicher ein Zusammenhang mit den benachbarten Tegernseer rhythmisierten Hymnen in der Handschrift D–Mbs, Cgm 716 (Tegernsee war damals ein unreformiertes Kloster) und ähnlichen Quellen.[47] Die Beachtung rhythmischer Textprosodie im musikalischen Vortrag, also ein regulärer Taktrhythmus (nicht etwa schon die metrische Prosodie der humanistischen Odenkomposition), wird als das Gefährliche angesehen, da sie hedonistisch, weltlich erscheint. Und wahrscheinlich ist sie im Lateinischen als Nachahmung rhythmischer Liedprinzipien der Volkssprache gewertet worden. Diese Interpretation wird unterstützt durch andere Visitationsprotokolle, in denen explizit der dreizeitige Takt für den Hymnenvortrag verboten wird.[48] Insgesamt könnte man paraphrasieren, die Klosterreform habe versucht, sich von der zunehmend metrisch-taktrhythmisch inspirierten Singpraxis, die über die Schule Eingang fand, zurückzuziehen.

WIE? Dichten, Singen und Kontrafaktur – Singen und Spielen

Johannes Hus schreibt aus dem Kerker im Jahre 1415, »... quod ego sub nota Buoh vsemohuci cantavi in castro duos versus de vinculis« (dass ich zu der Weise von ›Buoh vsemohuci‹ [›Christ ist erstanden‹] in der Burg [Gottlieben] zwei Strophen von der Gefangenschaft gesungen habe). Später schreibt er in

45 Joachim F. Angerer, *Die liturgisch-musikalische Erneuerung der Melker Reform. Studien zur Erforschung der Musikpraxis in den Benediktinerklöstern des 15. Jahrhunderts*, Wien 1974; A. Kellner, ebda., S. 98.

46 Vgl. Walter Salmen, »Weihnachtsgesänge des Mittelalters in westfälischer Aufzeichnung«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 36 (1952), S. 26–29; Konrad Ameln, »›Resonet in laudibus‹ – ›Joseph, lieber Joseph mein‹«, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 15 (1970), S. 52–112.

47 Notationsbeispiele bei Bruno Stäblein, *Schriftbild der einstimmigen Musik*, Leipzig 1975 (Musikgeschichte in Bildern, 3.4), S. 208–211.

48 J.F. Angerer, Die liturgisch-musikalische Erneuerung (wie Anm. 45), S. 89f.

einem anderen Brief zum Lied »To po smrti my shledame«: »Et composui illum cantum quando fui ociosus« (ich habe diesen Gesang komponiert, als ich Muße hatte). Mit ›Muße‹ ist wohl nicht ›im Gefängnis‹ gemeint; hier ist aber sicher an rein schriftliches Abfassen einer Lieddichtung zu denken. Im Gegensatz dazu ist Hussens Autorschaft bei »Buoh vsemohuci« umschrieben als diejenige eines Dichters, der zu einer bekannten Melodie neue Worte »singt«, die er zuvor, schriftlich, komponiert hat.[49]

In den berühmten Versen auf die »contenance angloise« in Martin Le Francs *Le champion des dames* (ca. 1440) werden drei heute noch beachtete Komponisten, Zeitgenossen von Hus, wegen ihres Singens gerühmt: »Tapissier, Carmen und Cesaris / N'a pas long temps sy bien chanterent / Qu'ilz esbahirent tout Paris / Et tous ceulx qui les frequenterent« – dieses Lob wird aber dann übertroffen von den ebenfalls singenden Komponisten Dufay und Binchois: »Mais onques jour ne deschanterent / En melodie de tel chois, / Ce m'ont dit ceulx qui les hanterent, / Que G. Du Fay et Binchois.«

Entgegen einer vordem verbreiteten Forschungstendenz, die bei der Erwähnung von musikalischer Autorschaft nervös wird und sich immer nur an eine rein mündliche, improvisierte Musikpflege erinnern lassen will, steht hier fest, dass Le Franc alle genannten Künstler nicht wegen ihrer Vortragskunst, sondern wegen der von ihnen komponierten Musik hervorhebt. Denn erstens gilt in der nächsten Strophe sein höchstes Lob ja John Dunstable, der nicht als herausragender Sänger bekannt war, schon gar nicht in Frankreich, und zweitens hat der Poet den wirklichen Vortragskünstlern, den *menestrels* des burgundischen Hofes, dann die nächste Strophe kontrastierend zugedacht, in der sie sogar die Komponisten ausstechen. Von Tapissier bis Binchois geht es Le Franc also um den unvergesslichen Eindruck, den *Komponisten* durch das Singen ihrer Werke erzielten.[50] Er war bestens vertraut mit der klassischen Trope des Dichters als ›Sänger‹: Sollte er hier ebenfalls nur im Bilde gesprochen haben, wenn bei ihm die Komponisten ihre Werke ›singen‹? Eher ist anzunehmen, dass in der Liedkunst des 15. Jahrhunderts der ›Komponistenstatus‹ doch noch eng mit dem Singen verknüpft war, etwa indem sich die Autorschaft von Liedern in dem Moment sozial mitteilte und anerkannt wurde, in dem ein Komponist das (natürlich vorher ausgedachte) Lied selbst zum ersten Mal *vortrug*. Dann wurden z.B. seine persönlichen Manieren – wie ganz sicher bei Tapissier usw. – als seine Neuerfindung akzeptiert, ob er sie nun schriftlich festgelegt hatte oder nicht. Und es

49 J. Kouba, Johannes Hus (wie Anm. 42).

50 Ausführlicher zu Le Franc vgl. Reinhard Strohm, »Music, humanism and the idea of a ›rebirth‹ of the arts«, in: Music as Concept (wie Anm. 20), S. 368–371.

bestand außerdem die Möglichkeit, auch den Dichter von neu unterlegten Texten als ›Sänger‹ seiner literarischen Kompositionen anzuerkennen, wie eben Johannes Hus im Falle von »Buoh vsemohuci«. Der Unterschied zur späteren Praxis des schriftlichen Anerkennens von Lied-Autorschaft scheint der zu sein, dass Autorschaft von Melodie oder Text hier noch durch eine Handlung, nämlich den erstmaligen Vortrag, begründet wird, dem freilich viele andere ›Vorträge‹, schriftliche wie mündliche, auf dem Fusse folgen.

Das Neu-Anpassen von Dichtung an vorhandene Melodien – also der Vortrag auch neuer Dichtungen zu alten Melodien – nennt man gewöhnlich ›Kontrafaktur‹, was pejorativ klingt.[51] Wenn man sich nur ernsthaft vorzustellen versucht, was vorgetragen wird und was geschrieben sein mag, verändert sich der Begriff der Kontrafakturpraxis. Es erscheint dann nicht, dass jemand ein Lied mit einem anderen Text ›unterlegt‹, sondern dass jemand eine im Kopfe erinnerte Melodie mit einem ebenfalls im Kopfe neu ausgedachten oder neu gelernten Text *singt*. Der Kontrafakturprozess ›im Kopf‹ geschieht ja schon jedesmal, wenn Leute in der Kirche mit dem Gesangbuch in der Hand die Worte der zweiten, dritten usw. Strophe singen, obwohl nur die erste Strophe der abgedruckten Melodie unterlegt ist. In anglikanischen Gesangbüchern wie auch in vielen alten Liedquellen sind die Melodien sogar ohne Worte dem Text vorangestellt, wie eben in Michael Weisses Gesangbuch von 1531 (siehe oben) oder im Brügger Gruuthuse-Manuskript (B–Bcaloen, ca. 1400).[52] Jede schriftliche Trennung von Text und Melodie verlangt vom ausführenden Sänger eine Art ›Kontrafakturprozess‹ im Gedächtnis. Dieser ergibt sich auch umgekehrt, beim Anpassen einer erinnerten Melodie an einen schriftlich vorliegenden Text. Die am weitesten verbreitete schriftliche Praxis des Mittelalters und der frühen Neuzeit ist das Aufzeichnen allein der Worte, ohne Melodien, oder mit ›Querverweis‹ auf eine Melodie, die bisweilen in derselben schriftlichen Quelle nachzuschlagen ist. Letzteres geschieht regelmäßig in liturgischen Büchern bei Mehrfachverwendung von Choralmelodien. Von daher ist es auch im weltlichen Bereich ohne weiteres verständlich. In Quellen wie dem *Schedel-Liederbuch* sind neben textierten Melodien auch Texte ohne Melodien und Melodien ohne Texte zu finden, was selbstverständlich nicht bedeuten soll, dass manche Texte nur zum gesprochenen Vortrag bereitgestanden hätten, während wiederum einige Melodien textlos oder instrumental hätten vorgetragen werden müssen. Vielmehr wurden verschiedene Möglichkeiten der Text-Melodie-Kombination offengelassen. Derartige schriftliche

51 Zum Folgenden vgl. auch R. Strohm, Song composition (wie Anm. 25), S. 536–538.

52 Zu dieser Quellengruppe vgl. Jan van Biezen und Kees Vellekoop, »Aspects of stroke notation: the Gruuthuse manuscript and other sources«, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 34 (1984), S. 3–25.

Liedsammlungen waren als Reservoirs gedacht, nicht als unmittelbare Vortragspartituren.

Die Praxis der italienischen Laudensammlungen von Feo Belcari und anderen ist die schon aus dem 14. Jahrhundert geläufige des ›cantasi come‹-Verweises, also die Nennung einer weltlichen Melodie, zu der der geistliche Text gesungen wird. Der ›ursprüngliche‹ oder jedenfalls als bekannt vorausgesetzte weltliche Text wird unterdrückt. Doch besteht der Sinn der ›Kontrafaktur‹ nicht so sehr im Unterdrücken eines individuellen Textes und im Ersetzen durch einen anderen, sondern im Zugänglichmachen der Melodie für den neuen – in diesem Fall geistlichen – Musizierzweck. Diese Praxis ist also auf das Positive des neuen Singens oder Dichtens gerichtet; wenn textlose Melodien aufgezeichnet werden, wird gewissermaßen zum Dichten oder Singen mit neuem Text eingeladen. Dass daneben mehr spezifische Zwecke für das Weglassen bzw. Ersetzen von Texten bestanden, sei nicht geleugnet: Sie gingen von der Abwehr weltlicher Texte aus dem Schul- und Klosterbereich oder dem Unverständnis einer Fremdsprache bis hin zur Individualisierung durch schöpferische Künstler (wie z.B. Giustiniani oder Oswald von Wolkenstein).[53]

Textlose oder melodielose Aufzeichnungen, ja letztlich alle überlieferten Aufzeichnungen, bieten Material für die Frage der ›Aufführungspraxis‹. In diesem Rahmen kann nur ein Aspekt kurz gestreift werden: die Beteiligung von Instrumenten am Liedvortrag. Das Zusammenwirken von Gesang und Instrumenten wurde in neuerer Zeit so sehr als die Norm angesehen – auch im Hinblick auf alte Musik – dass schließlich die revisionistische Idee, im Mittelalter könnte auch in dieser Hinsicht alles ganz anders gewesen sein, viel Neugier erweckte. Die von Christopher Page eingeleitete, sogenannte »a cappella heresy«, derzufolge vokale Musik vor ca. 1400 ohne Instrumentalbegleitung vorgetragen worden sei, verdankte ihren Erfolg auch dem vorausgegangenen übertriebenen Interesse an mittelalterlichen Musikinstrumenten als Hauptträgern des überlieferten Repertoires. Freilich betrifft die zentrale a-cappella-These eine *Unterscheidung* zwischen rein vokaler Ausführung, die besonders für höfische und z.T. schriftlich übermittelte Musik gelte, und dem Sich-Selbst-Begleiten auf einem Instrument, was immer daneben üblich gewesen sei, vor allem bei improvisiertem oder volkstümlichem Vortrag. In diesem Sinn hat Christopher Page vor allem die

53 Zu dieser Diskussion vgl. u.a. Martin Staehelin, »Zur Begründung der Kontrafakturpraxis in deutschen Musikhandschriften des 15. und 16. Jahrhunderts«, in: *Florilegium musicologicum. Hellmut Federhofer zum 75. Geburtstag*, hrsg. von Christoph-Hellmuth Mahling, Tutzing 1988 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, 21), S. 389–396; Nicole Schwindt, »Die weltlichen deutschen Lieder der Trienter Codices – ein ›französisches‹ Experiment?«, in: *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch* 8 (1999), S. 33–92.

französische Liedkunst des 12.–13. Jahrhunderts nach zeitgenössischen Quellen rekonstruiert.[54] Für das mehrstimmige Lied des 15. Jahrhunderts hat David Fallows Argumente und Belegstellen zusammengefasst, die rein vokalen Ensemblevortrag nahelegen.[55] Im solistischen Vortrag jedoch gehörten das Spielen eines Saiteninstruments und das Singen zusammen, wie es u.a. explizit belegt ist bei dem aus Ferrara nach Mailand bestellten Knaben, der den *aere veneziano* beherrschen soll (siehe oben). Aus soziologischen Gründen – Instrumente waren teuer und bedurften handwerklicher Betreuung – dürfte noch im 15. Jahrhundert vokale Ausführung weitgehend die Regel gewesen sein, vor allem in Schulen, Klöstern, im bäuerlichen Bereich und bei Frauen. Aber es gibt viele, oft ikonographische Belege auch zum Sich-Selbst-Begleiten, die nicht nur auf improvisierte oder volkstümliche Musik anspielen. Von einer 1486 vor Maximilian von Habsburg auftretenden 20-jährigen Dame schreibt Jean Molinet: »... elle chanta seule chansons et motets, et jooit, en chantant, de luth, harpe, rebecque et clavechinbolon, tant melodieusement, artificiellement et de vraie mesure ...«[56] Es verwundert nicht, dass im fortschreitenden 15. Jahrhundert die Techniken des Sich-Selbst-Begleitens von der improvisierten auf die schriftlich ausgearbeitete Musik (Chansons und Motetten) ausgedehnt wurden und überhaupt die musikalische Schriftbeherrschung auch im Instrumentalbereich anstieg. Die *tenores* weltlicher Lieder wurden ursprünglich zwar oft gesungen, auch ohne Text; aber immer häufiger wurden Einzelstimmen oder ein Stimmenpaar einer mehrstimmigen Liedbearbeitung auf dem Instrument ›arrangiert‹ und mit dem Gesang zusammen vorgetragen, wie es im 16. Jahrhundert schließlich in gedruckten Tabulaturen von *frottole* und anderen Repertoires aufscheint. Es gab offenbar eine ›minus eins‹-Technik, die zweistimmiges Musizieren allein oder dreistimmiges zu zweit ermöglichte. Dabei ist von der Tradition her oft anzunehmen, dass gerade der Tenor gesungen wurde, der Discantus dazu aber auf einem Instrument gespielt werden konnte.[57]

54 Christopher Page, *Voices and Instruments of the Middle Ages. Instrumental Practice and Songs in France 1100–1300*, London 1987.

55 David Fallows, »Ensembles for composed polyphony, 1400–1474«, in: *Studies in the performance of late mediaeval music*, hrsg. von Stanley Boorman, Cambridge 1983, S. 109–159.

56 Jean Molinet, *Chroniques*, Kap. 122, zit. n. Joël Dupire, *Jean Molinet – la vie, les œuvres*, Paris 1932, S. 24, Anm. 1.

57 Diese selten beachtete Möglichkeit scheint mir z.B. gegeben bei Hofsängern wie Pietrobono, die ihre Lieder entweder allein – zweistimmig – oder mit einem Helfer vortrugen, der dann nur eine zusätzliche dritte Stimme, den Contratenor, beisteuerte. Vgl. R. Strohm, The Rise (wie Anm. 8), S. 550.

Die rein instrumentale Ausführung von textlos aufgezeichneten *Abschnitten* innerhalb sonst textierter Melodien (wie z.B. die *tenores* im Lochamer-Liederbuch)[58] oder die scheinbar zufällige Einzelnotierung von *tenores* (wie z.B. in den Wolkenstein-Handschriften und in Quellen der franko-burgundischen Chanson) ist eine speziellere Frage, die überhaupt nicht einfach entschieden werden kann. Jedenfalls muss mit einer sich verändernden Praxis gerechnet werden.

Die in Liedtexten suggerierte Selbstsituierung hilft manchmal in der Frage der Aufführungspraxis, weil sie zumindest an bekannte Techniken des Vortrags erinnert, auch wenn diese nicht mehr eigentlich durchgeführt wurden. In manchen Liedern des Tagelied- und Pastourellen-Typus ist das Zupfen der Laute oder Gitterne als »dindirindin« (o.ä.) onomatopoetisch vorgeführt.[59] Anderswo sind in schriftlichen Quellen an sich textlose ›Vorspiele‹ (so die ältere Auffassung) scheinbar rudimentär mit »Ho«, »O« oder ähnlichen Behelfssilben unterlegt. Im ersten Fall wird auf einen Vortragstypus des Sich-Selbst-Begleitens angespielt, im zweiten jedoch vielleicht die vokale Ausführung direkt gefordert, d.h. die rudimentäre ›Unterlegung‹ bedeutet eben: »nicht spielen, sondern singen!« Wahrscheinlich viele Lieder – und gerade auch die erwähnten ›Meta-Lieder‹ des Typus »Ich singe ...« – dürften in ihrer musikalischen Faktur und Aufzeichnungsart auf Praktiken anspielen, die, wenn nicht tatsächlich so ausgeführt, doch als damals bekannt vorausgesetzt werden.

Die Praxis des spätmittelalterlichen Liedes ist vielleicht noch viel mehr, als heute anerkannt, aus den Liedquellen selbst erschließbar, freilich im Zusammenspiel mit ikonographischen, literarischen, archivalischen und theoretischen Quellen. Das Faszinierende am Alltag des Spätmittelalters ist für mich immer wieder, dass zunächst scheinbar Verschollenes und Verborgenes irgendwie dann doch einmal in die Schrift überspringt und uns somit zugänglich wird – beziehungsweise auf unseren Zugang wartet.

58 Ein Beispiel ist diskutiert in R. Strohm, Song composition (wie Anm. 25), S. 525–527.

59 »Dindirindin ridin rindayna ... me levay un domatin« im Montecassino-Codex (I–MC, 871) und Colombina-Cancionero (E–Sco, 7–I–28) ist interessanterweise ein (pseudo-folkloristisches) Frauenlied, in dem auch die Nachigall singt und zudem mit einer Liebesbotschaft beauftragt wird. Auch »La bomba« von Matteo Flecha (aufgeführt bei der Trossinger Tagung im Konzert am 27.4.2001) und Orlando di Lassos »Matona mia cara« haben »dindirindin«.

Christian Meyer

Wahrnehmungsperspektiven bei der Verschriftlichung spätmittelalterlicher Orgelkunst[1]

> *Se*. Ich höre das ayn blind zu nürenberg geborn vnn zu münchen begraben sie gewesen, hatt meister Conrat von nürenberg gehaissen, der zu seiner zeytt vor ander instrumentisten gelopt unnd gerümptt sey worden. Der hatt auf den kragen der Fünff kore, vnnd vff siben bünde das gantz alphabet haissen schreiben...[2]

So schildert Sebastian Virdung in seiner *Musica getutscht* (gedruckt in Basel 1511) die Erfindung der Lautentabulaturschrift. Diese Erzählung verknüpft auf paradigmatische Weise mündliche und schriftliche Überlieferung in Vorstellung und Praxis. Auf der Seite der Mündlichkeit stehen sowohl Sebastian Virdung selbst, der eine Geschichte tradiert, die er wohl nur vom Hörensagen kennt, als auch der berühmte Conrad von Nürnberg, jener blind geborene Orgelmeister, dessen Blindheit Virdung zu einem exemplarischen und aktiven Zeugen der mündlichen Überlieferung erhob. Auf der Seite der Schriftlichkeit steht die Tabulaturschrift als Gegenstand dieser Erzählung und steht auch der Akt selbst, diese Sage der Schrift zu übergeben und ihre Verbreitung dem Medium des Drucks zu überlassen.

Der Bericht über den blinden Organisten entstammt einer Zeit, in der die Zahl der Lesenden und Schreibenden zunimmt, in der die städtischen Eliten auch in zunehmendem Maße Bildungsstätten besuchen. Zu dieser Zeit wird auch die Musik ein wichtiges Mittel zur Repräsentation und zur Demonstration von Macht sowohl der geistlichen als auch der weltlichen Obrigkeit. Musik wird so eine beachtliche Handhabe, mit der die »feinen Unterschiede« in sozialer Hinsicht hervorgehoben werden können. Es mag wohl kein Zufall sein, dass unter diesen Bedingungen der Organist – zumal im deutschen Kulturraum – im engsten

1 Der Text enthält die wesentlichen Elemente der Fragestellung, die beim Studientag in Trossingen am 27. April 2001 erörtert wurden, sowie einige weitergehende Überlegungen, wie ich sie bei einem Gastvortrag im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel am 26. Juni 2001 angestellt habe. Ich danke Nicole Schwindt für ihre freundliche Unterstützung bei der deutschen Einrichtung des Textes.

2 Sebastian Virdung, *Musica getutscht*, Basel 1511, fol. K3^{v}.

Kreis der Fürsten aufgenommen wird. 1471 ließ sich der zum Ritter geschlagene blinde Conrad Paumann auf dem Regensburger Reichstag vor Kaiser und Fürsten hören. 1515 wird Paul Hofhaimer von Kaiser Maximilian in den Adelsstand erhoben.

Der Organist ist ein Musiker, der häufig eine höhere Ausbildung genossen hat. Seit dem frühen 15. Jahrhundert erscheinen Organisten in den Immatrikulationsregistern der deutschen Universitäten: In Heidelberg wird 1416 ein »Caspar Bockendorff de Arnshayn organista dioc. Mysenensis« genannt, 1454 ein »Petrus Organista de Oppenheym, cler[icus]. Mogunt[iae]«; in Leipzig 1442 ein »Engelbertus orgelmacher de Hamburg«, 1457 ein »Ludolfus Organista de Moguncia« und 1479 ein »Johannes Organista de Melrase«.[3] Verträge verbinden auch gelegentlich Organisten und Schüler: 1456 verpflichtet sich in Freiburg in der Schweiz ein Meister in schriftlicher Form, seinen Schüler sechs Lieder auf dem Instrument spielen und auf den Choral nach den Regeln der Solmisation improvisieren zu lehren.[4] Als Orgelexperte oder als Orgelbauer gehört der Organist zu der erstarkenden Kategorie der in den *artes mechanici* Gebildeten. Auffällig ist im deutschen Sprachraum auch die Neigung zur Aufzeichnung von Orgelstücken, und zwar im ›improvisierten‹ wie im ›auskomponierten‹ Stil. Der Bestand dieser Quellen wird heute auf 26, wenn auch fragmentarisch erhaltene Handschriften beziffert.[5] Sowohl die Immatrikulation von Organisten an Universitäten als auch der Umfang der schriftlichen Überlieferung von Orgelmusik zeugen von einer Musikkultur im Wandel. Im Austausch mit der Gelehrsamkeit der Zeit vollzieht sich hier ein nachhaltiger Prozess der Aneignung spätmittelalterlicher Intellektualität. Diese im deutschen Sprachgebiet ebenso wie in Italien weit verbreitete Musikkultur steht in enger Verbindung mit jenem Bildungsideal der Frührenaissance, das der individuellen Musikpraxis einen prominenten Platz gewährt. Orgel, Clavichord, Spinett und Laute gewinnen besondere Attraktivität, da sie *par excellence* die individuelle Aneignung kollektiv-mehrstimmiger Musikpraxis ermöglichen. Clavichord und Laute werden so zu den Instrumenten der musikalischen Intimität.

Als musikalischer Handwerker steht der Organist in regem Austausch mit Musikern, die sich längst der Schrift bemächtigt und sie ihrer Praxis angepasst

3 Gerhard Pietzsch, *Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Darmstadt 1971, S. 98, 103 (Heidelberg), 77, 84, 82 (Leipzig). Inwiefern diese möglicherweise an der Universität als Organisten angestellt waren, bleibt ungewiss.

4 Karl Gustav Fellerer, »Ein Zeugnis des Orgelunterrichts im 15. Jahrhundert«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 17 (1935), S. 236–238.

5 Martin Staehelin, *Die Orgeltabulatur des Ludolf Bödeker. Eine unbekannte Quelle zur Orgelmusik des mittleren 15. Jahrhunderts*, Göttingen 1996 (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-Historische Klasse, 1996, Nr. 5), S. 16–18, Anm. 24.

haben. Dem Organisten ist die Kunst des Vorsängers vertraut: Die Orgelimprovisationen erfordern eine genaue Kenntnis des Chorals und der Art seiner Aufführung. Wie aus manchen Organistenverträgen hervorgeht, gehört dies zum Alltag. An hohen Festen oder bei außergewöhnlichen Gelegenheiten nähert sich der Organist auch dem Bereich der Mehrstimmigkeit, sowohl der so genannten ›primitiven‹ als auch der mensuralen. Die überlieferten Orgelspiellehren und manche Aufzeichnungen von Orgelmusik des 15. Jahrhunderts bezeugen, dass sich der Organist neben der herkömmlichen *ars ad organum faciendum* auch der neuen Kunst des Kontrapunkts bemächtigt hatte.

Als Repräsentant handwerklichen Könnens einerseits und im unmittelbaren Umfeld von musikalischer Gelehrsamkeit andererseits, steht der Organist als paradigmatischer Vermittler zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Diese Position wirkt sich auch auf seine musikalischen Erkenntnisvorgänge und Vermittlungskonzepte aus. Die von den deutschen Organisten im 15. Jahrhundert gepflegte Tabulaturschrift verdeutlicht dies eindrücklich: Die Buchstabennotation des Tenors und Contratenors ist der herkömmlichen Notierungsweise der Musiktheorie, der so genannten guidonischen Notation, entlehnt. Dagegen wird die Oberstimme einer Aufzeichnungsart anvertraut, die – in vereinfachter Form – der Mensuralnotation entspricht. Beide Notationstypen entstammen den ›gebildeten‹ Traditionen der Theoretiker und der *notatores* der mehrstimmigen Mensuralmusik. Sie werden allerdings beide mit diakritischen Alterations- oder Verzierungszeichen ergänzt, die unmittelbar mit den praktischen Bedingungen des Orgelspiels zu tun haben. Es sei hier am Rande bemerkt, dass die Kombination von alphabetischer und Liniennotation wohl von Theoretikern oder von Kopisten von Musiktraktaten vorgenommen wurde. Davon zeugt exemplarisch eine in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts im süddeutschen Raum entstandene Abschrift der *Musica* des Johannes Affligemensis.[6]

Alle diese Indizien, die veranschaulichen, wie sich Organisten die Konzepte der Schriftlichkeit aneigneten, lassen einen kräftigen Rationalisierungsprozess erkennen. Davon geben auch andere Spuren Zeugnis: die Abschriften von Orgelspiellehren und die so genannten *fundamenta organizandi*, die jede auf eigene Weise eine Verschriftlichung des Orgelspiels vermitteln – die Orgelspiellehren als ein fester Kanon von Regeln mit typisierten Beispielen, die *fundamenta* als eine nach bestimmten Schrittfolgen des Tenors geordnete Sammlung von auskomponierten Beispielen.

6 D–Mbs, Clm 2599, fol. 92ᵛ; siehe *Johannis Affligemensis de musica cum tonario*, hrsg. von Joseph Smits van Waesberghe, Rom 1950 (Corpus Scriptorum de Musica, 1), Tafel 14.

Die Entdeckung einer neuen Quelle zur ›Orgelspiellehre‹ in einer Prager Handschrift, die mir vor ein paar Jahren gelang, stellt nun diese Schriftgattung in ein neues Licht und gibt ihr ein anderes Gewicht. Es seien hier kurz die nun bekannten Vertreter dieser Gattung aufgelistet:

Aus dem 14. Jahrhundert, und wohl aus italienischer Überlieferung, ist eine kurze *Ars et modus pulsandi organa* erhalten.[7] Es handelt sich dabei um eine knappe und eher zur Gattung ›Solmisationslehre‹ gehörende Anleitung zu irregulären Transpositionen eines absteigenden Tetrachords *fa – mi – re – ut*, mit der man sämtliche Halbtöne der Tonleiter erzeugen konnte.

Als zum Bestand der ›deutschen‹ Orgelspiellehre zählend kennt man heute einige Texte, die untereinander enge Verbindungslinien aufzeigen. Zu dieser Gruppe gehören die – jeweils für sich stehenden – sechs kurzen *Regulae supra tactus*, die Jakobus Käbitz um 1430–1450 in sein Liederbuch aufgezeichnet hat.[8] Wichtiger und eng miteinander verknüpft sind andererseits die Orgelspiellehren, die in drei – heute in München Regensburg und Prag liegenden – Handschriften aufgezeichnet wurden.

a. Die Münchner Handschrift (im Folgenden *Mü* abgekürzt), wurde im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts im süddeutschen Raum geschrieben und gehörte früher dem Augustiner-Chorherrenstift Indersdorf. Der *Tractatus de tactu* bildet ein Faszikel, das zu einem späteren Zeitpunkt an eine Reihe von Texten mit pharmakologischem und medizinischem Inhalt angebunden wurde. Über den Schreiber ist nichts bekannt, jedoch ist anzunehmen, dass die Handschrift im Besitz eines Arztes war.[9]
b. Die Regensburger Quelle (im Folgenden *Re* abgekürzt) ist eine umfangreiche Sammelhandschrift von Mathematik- und Musiktraktaten, die noch einer eingehenden Untersuchung bedarf. Die darin enthaltene Abschrift des *modus organizandi* darf wohl in die späten siebziger Jahre des 15. Jahrhunderts datiert werden, vielleicht noch etwas später.[10]

7 I–Rvat, Barb.lat. 307, fol. 29ᵛ–30ʳ; hrsg. von Raffaele Casimiri, »Un trattatello per organisti di anonimo del sec. XIV«, in: *Note d'archivio per la storia musicale* 19 (1942), S. 99–101.

8 D–Mbs, Cgm 811; hrsg. von Theodor Göllner, »Eine Spielanweisung für Tasteninstrumente aus dem 15. Jahrhundert«, in: *Essays in musicology. A birthday offering for Willi Apel,* hrsg. von Hans Tischler, Bloomington 1968, S. 70f.

9 D–Mbs, Clm 7755, fol. 276ʳ–280ʳ) (Sigel des *Lexicon musicum Latinum*, im Folgenden *LmL* abgekürzt: TACT. Concordanciarum), hrsg. von Theodor Göllner, *Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters*, Tutzing 1961 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 6), S. 167–178.

10 D–Rp, 98 th 4°, S. 411–413 (*LmL*–Sigel: TACT. Reperi); hrsg. von Christian Meyer, »Ein deutscher Orgeltraktat vom Anfang des 15. Jahrhunderts«, in: *Musik in Bayern* 29 (1984), S. 44–48.

c. Die erst in den letzten Jahren bekannt gewordene Prager Handschrift (im Folgenden *Pr* abgekürzt) ist eine Sammelhandschrift von Abhandlungen über Astronomie, Arithmetik, Philosophie und Musik.[11] Die Handschrift wurde von einem einzigen Schreiber angefertigt, der sich mehrmals als Mathias Bohemus de Thin supra Multawia ausgibt. Der Ortsname deutet auf die kleine südböhmische Stadt Tyn an der Moldau (Tyn nad Vltavou). Die datierten Einträge verlegen die Abschrift der Musiktraktate in die dreißiger Jahre des 15. Jahrhunderts. Der Schreiber zeigt außerdem enge Verbindungen zu Prag auf. Einem Kolophon[12] ist zu entnehmen, dass er sich 1430 auf der erzbischöflichen Burg in Prag aufhielt, wo er in der so genannten »Bibliothek der Theologen« den *Computus cirometralis* des Johannes de Erfordia abschrieb, und dies »in collegio« (wohl: in Gegenwart?) des sechsjährigen König Ladislas III. (* 1424, † 1444). Nach anderen in der Handschrift vorkommenden Ortsangaben scheint der Kopist außerdem in Frankfurt (am Main?, an der Oder?), in Krakau und in Zychlin (jetzt Landskroun in Mähren) tätig gewesen zu sein. Die zwei Orgelspiellehren stehen am Ende einer umfangreichen Kompilation über Mensuralnotation.[13] Zu dieser Kompilation lassen sich drei Hauptparalleltexte ermitteln. Zwei davon – zumal ihre Quellenhandschriften – weisen in Richtung Schlesien und Süddeutschland.[14] Der dritte ist der sehr weit überlieferte *Tractatus figurarum*.[15] Diese beinahe vollständige Abschrift des Traktats ist das einzige bisher bekannte Zeugnis der Rezeption des Textes nördlich der Alpen.

11 Unvollständig beschrieben in RISM B III.5, S. 4f. Ergänzungen in RISM B III.6 (in Vorb.). Elzbieta Witkowska, »Ars organizandi around 1430 and its terminology«, in: *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters III*, hrsg. von Michael Bernhard, München im Druck (Bayerische Akademie der Wissenschaften: Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, 15), Edition der ⟨*Octo principalia de arte organizandi*⟩ und des ⟨*Opusculum de arte organica*⟩ S. 384–418.

12 »Adest finis compoti cirometralis qui est finitus in die undecimmilia militum hora XXIIII vel quasi sub anno domini 1430 per Mathiam Bohemum de Thin opido archiepiscopi pragensis in collegio serenissimi principis ac domini domini Wladislai regis Polonie in lectorio theologorum in loco ipsius tumbe locate sub fenestra sita ex opposido hostii« (fol. 58^{r}), ebda.

13 Siehe RISM B III.6.

14 Siehe P. Altmann Kellner, »Ein Mensuraltraktat aus der Zeit um 1400«, in: *Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 94.5 (1957), Wien 1958, S. 72–85 (*LmL*-Sigel: ANON. Kellner). Quellenhandschriften: A-KR, Cod. 312, fol. 210^{v}–212^{v} (Schlesien?); D-Mbs, Clm 24809, fol. 140^{v}–143^{v} (ca. 1406–1417, Süddeutschland). – Siehe Johannes Wolf, »Ein Breslauer Mensuraltraktat des 15. Jahrhunderts«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 1 (1918–1919), S. 329–345 (*LmL*-Sigel: ANON. Vratisl.). Quellenhandschrift: PL-WRu, IV.Q.16, fol. 151^{v}–160 (ca. 1400–1450, Entstehungsort unbekannt, Herkunft: Augustiner-Chorherrenstift Breslau).

15 Hrsg. von Philip E. Schreur, *Tractatus Figurarum = Treatise on Noteshapes*, Lincoln 1989 (Greek and Latin Music Theory, 6). Zur Lehre siehe Wulf Arlt, »Der Tractatus figurarum – ein

Die Abhandlungen über das Orgelspiel (*Pr*, fol. 93r–100v) lassen sich in zwei Hauptabschnitte aufgliedern.

Die erste Abhandlung (Inc. »Pro utilitatem artem organisandi scire cupientium...«) besteht aus acht Kapiteln, welche die wichtigsten Lehrsätze kommentieren. Vier davon stehen auch in *Re* in derselben Reihenfolge und mit gleicher Nummerierung. Die wichtigsten Lehrgegenstände sind die Konkordanzen, die zur Gestaltung der Diskantstimme dienenden *tactus*, der Fingersatz und die Contratenorlehre.

Die zweite Abhandlung (Inc. »Opusculi presentis intentio...«) besteht aus drei Hauptteilen, deren Gliederung im Prolog aufgestellt wird: eine *tactus*-Lehre (die insbesondere die mathematische Struktur der *tactus*-Einheiten behandelt), eine Konkordanzlehre und die eigentliche Diskantlehre, die sich hauptsächlich mit der Transposition der *tactus* unter Heranziehung der »Semitonien« beschäftigt. Dieser letzte Teil schließt mit einem Exkurs über den Contratenor (*de formatione contratenoris*). Teilweise steht die Abhandlung in Konkordanz mit *Mü*.

Die drei genannten Handschriften lassen somit zwei »Hauptfassungen« dieser Lehre erkennen, wobei von jeder zwei weitere Fassungen erhalten sind.[16] Die erste Abhandlung der Prager Handschrift – die *Octo principalia* – ist in zwei verschiedenen Versionen überliefert, in den Handschriften *Pr* und *Re*. In *Pr*, der wohl ältesten Fassung, ist die Kernlehre mit einem Kapitel über den Fingersatz ergänzt. In *Re* dagegen fehlen sowohl die Fingersatzlehre als auch die Contratenorlehre. Dafür bietet diese letztere Fassung einen längeren Exkurs über die Transpositionen *a vista* von ausgedehnten Diskantfiguren. Der zweite Traktat – das *Opusculum de arte organica* – ist in zwei wesentlich voneinander abweichenden Fassungen erhalten. In *Pr* fehlt die Lehre von der Konstruktion des Discantus. In *Mü* werden dagegen ausführlich die *tactus*-Kombinationen besprochen. Die Abweichungen zwischen beiden Fassungen sind jedoch so umfangreich, dass die Annahme nahe liegt, dass noch weitere Texte in jede der beiden Fassungen – oder besser: Texttraditionen – eingeflossen sind. Das hier grob skizzierte Verhältnis zwischen den verschiedenen Fassungen der beiden Traktate lässt vermuten, dass der Kompilator der Prager Fassung – oder ihrer Vorlage – zwei Traktate zusammengebracht hat, die zwei verschiedenen Texttraditionen entstammen, wovon andererseits die Regensburger und die Münchner Fassungen jeweils zeugen. Es ist

Beitrag zur Musiklehre der ›Ars subtilior‹«, in: *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft* 1 (1972), S. 35–53.

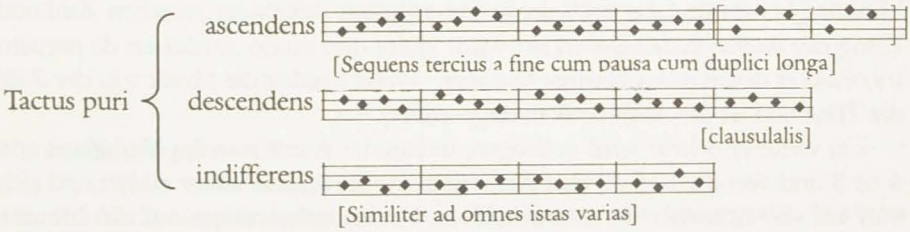
16 Zwischen den verschiedenen Fassungen belegen für jeden Traktat falsche Lesarten und durch Augensprünge entstandene Textlücken eine eindeutige Texttradition. An wenigen Stellen wird außerdem ersichtlich, dass beide Traktate wohl teilweise auf eine gemeinsame dritte Quelle zurückzuführen sind. Siehe Anhang.

jedoch nicht auszuschließen, dass manche gemeinsamen Teile dieser Traktate letztendlich auf verschiedene *reportationes* einer und derselben Lehre zurückzuführen sein könnten. Wenn auch die Texttradition nicht weiter rekonstruierbar ist, kann von zufälligen Niederschriften einer mündlich tradierten Lehre jedenfalls nicht mehr die Rede sein. Beide Abhandlungen überschneiden sich und ergeben somit das Bild einer ziemlich einheitlichen Lehrtradition, der es im Wesentlichen darum ging zu zeigen, wie eine bewegte Oberstimme über die Haltetöne eines *cantus tenoristicus* zu bilden sei. Dafür werden Konsonanzlehre, *tactus*-Bildung, »Klangschrittlehre« und Contratenorlehre herangezogen.

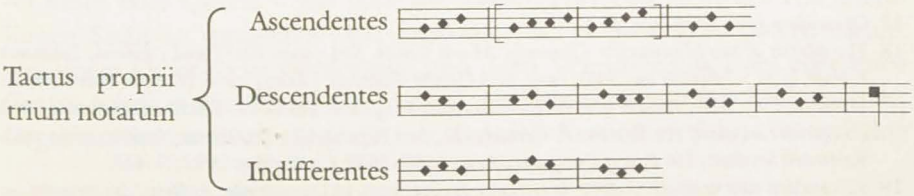
Tactus-Lehre

In der *tactus*-Lehre geht es hauptsächlich darum, die Grundelemente oder Grundformen der Diskant- oder Organalstimme anzuführen und die Regeln festzulegen, nach welchen jene Elemente zusammengesetzt oder erweitert werden können, und dies in Hinblick auf die Fortschreitung des Tenors.

Die Lehre geht von Grundformeln von vier Noten aus, die als *tactus puri*, *proprii* oder *generales* und nach ihren melodischen Wendungen in *ascendentes*, *descendentes* oder *indifferentes* aufgeteilt werden:



Im *Opusculum* der Prager Fassung wird zusätzlich eine Reihe von Grundformeln aus drei Noten aufgelistet:



Insofern vermittelt dieser *tactus*-Begriff untrennbar zwischen melodischer Gestalt und Zeitstruktur. Zur Ausdehnung bzw. Verdichtung dieser mehrdeutigen

Gestalt werden zwei Verfahren erwähnt, die nach zwei verschiedenen Prinzipien funktionieren: entweder nach dem Prinzip einer Aneinanderreihung von einfachen Formeln – *in combinatione* –, das eher die melodische Komponente des *tactus* betrifft, oder nach dem Prinzip der Unterteilung einzelner Zeiteinheiten – *in additione* –, das hier bewusst auf einer Manipulation der Zeitkomponenten beruht und eher zu einer rhythmischen Ausarbeitung des *tactus* führt.

Das erste Prinzip bedarf keiner näheren Beschreibung: Zwei *tactus* von vier Semibreven werden einfach aneinander gereiht und jede Semibrevis wird, *per virgulationem*, in eine Minima verwandelt. Das zweite Prinzip, das in den *Octo principalia* nur flüchtig erwähnt wird, erhält dagegen im *Opusculum* der Prager Fassung einen ausführlichen Kommentar mit Rückgriff auf die Arithmetik und die Kategorien der Mensuraltheorie. Der *tactus compositus* erweist sich dabei primär als ein *tactus purus* von vier Zeiteinheiten, wovon eine, zwei oder drei Semibreven in jeweils zwei Minimen halbiert werden. In diesem Kommentar wird nun auch weiter zwischen *tactus implicite* und *tactus explicite* unterschieden. Ein *tactus purus* von vier Noten gilt somit als ein *tactus explicite* von vier Noten, der einen *tactus implicte* von acht Noten enthält. Nach diesem Modell gilt eine Formel von acht Semibreven als ein *tactus explicite* von acht Noten und *implicite* von sechzehn Noten. Das Verhältnis zwischen *tactus purus* und *tactus compositus* erweist sich nun als ein streng mathematisches, das auf der Basis der Halbierung der Semibrevis in zwei Minimen beruht und das nach der grundsätzlichen Beziehung zwischen Zahl und Klang der *musica speculativa* erklärt wird: »Ecce quo modo musica est de numero sonorum et devervit arismetrice« (auf diese Weise handelt die Musik von der Zahl der Töne und ist der Arithmetik untergeordnet).[17]

Ein weiterer Schritt wird vollzogen, indem der Autor nun das Verhältnis von 4 zu 8 und von 8 zu 16 als charakteristisch für die *prolatio minor* erklärt und sich nun auf die Autorität der Mensuralisten beruft, insbesondere auf die Motette »Degentis vita«,[18] die auch in zwei anderen Mensuraltraktaten als Beispiel der Mensur *in modo perfecto et tempore imperfecto et minoris prolationis* angeführt wird.[19]

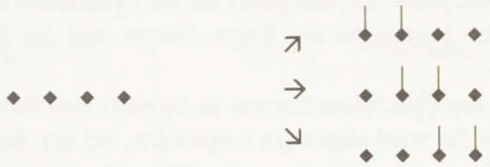
17 *Opusculum* (wie Anm. 11), S. 16.

18 *The Motets of the Manuscripts Chantilly, Musée Condé, 564 (olim 1047) and Modena, Biblioteca Estense, α.M.5.24 (olim lat. 568)*, hrsg. von Ursula Günther, [Rom] 1965 (Corpus Mensurabilis Musicae, 39), S. 4; *Motets of French Provenance*, hrsg. von Frank Ll. Harrison, Monaco 1968 (*Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, 5), S. 116 und 124. Zu dieser Motette siehe auch Reinhard Strohm, *The Rise of European Music, 1380–1400*, Cambridge 1993, S. 42f.

19 »... quedam sunt in modo perfecto et tempore [im]perfecto, ut *Degentis vita*, *Apollinis*, *Ave coronata*...«: AM, 950, fol. 188ᵛ–204ᵛ; *LmL*-Sigel: ANON. Mell.; hrsg. von F. Alberto Gallo, *Anonymus. Tractatulus de cantu mensurali seu figurativo musice artis*, Rom 1971 (*Corpus Scriptorum de Musica*, 16), S. 16. – »Si autem plures semibreves mediaverint in prolacione minori inter duas minimas sive inter earum valores, tunc quelibet ipsarum semibrevium debet cantando duplari id est pro duabus minimis

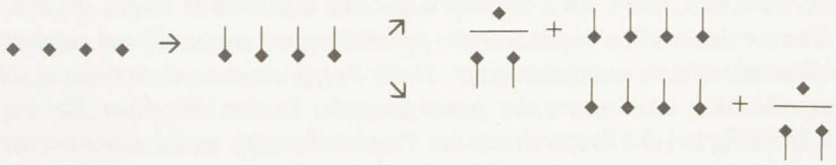
Die *prolatio minor* wird nun der *prolatio maior* gegenübergestellt und es wird erklärt, wie aus einem *tactus prolationis minoris* (also aus einem geraden *tactus*) ein *tactus prolationis maioris* (also ein ungerader *tactus*) gebildet werden kann. Ein *tactus prolationis maioris* entsteht dann entweder *per virgulationem* von zwei der vier Noten eines *tactus prolationis minoris* (aber immer so, dass keine Synkopen entstehen)

Tactus »prolationis minoris« tactus »prolationis maioris« *per virgulationem*



oder *per additionem*, d.h. einem ›virgulierten‹ *tactus* von vier Noten werden eine Semibrevis oder zwei Minimen hinzugefügt:

Tactus »prolationis minoris« tactus »prolationis maioris« *per additionem*



Konkordanzregeln

Die Konkordanzregeln bestimmen, wie sich Oberstimme (*discantus*) und *cantus tenoristicus* zueinander verhalten und miteinander zu verbinden sind. Es geht hauptsächlich darum zu klären, wie der aus den *tactus* gebildete *discantus* schrittweise von einem gegebenen Cantus abgeleitet werden kann, von einer Konsonanz – Oktave oder Quinte – zur nächsten. Diese Lehre entspricht der von Klaus-Jürgen Sachs so genannten »Klangschrittlehre«. Es geht, kurz gesagt, darum, von einem Quint- oder Oktavklang, und unter Voraussetzung eines gegebenen Cantus-Schrittes (Sekunde, Terz usw.), die Fortschreitung der Diskant- oder Organumstimme festzulegen, die zur nächsten Konsonanz führt. Diese Lehre

resolvendo eas cantari. Exemplum primi habetur in cantione *Degentis vita*, similiter ibi sic« (ebda., S. 28f.). – »Quidam sunt modi perfecti et temporis imperfecti et minoris prolacionis ut *Degentis vita*, *O Maria*« (Anonymus Vratislavensis, hrsg. von J. Wolf, wie Anm. 14, S. 336).

entstand im Rahmen der Organumlehre des 12. Jahrhunderts und entfaltet sich paradigmatisch im Vatikanischen Organumtraktat, wo eben die Schrittlehre mit ornamentierten Beispielen kommentiert wird. Diese Formalisierung der zweistimmigen Mehrstimmigkeit wurde bis ins 15. Jahrhundert, parallel zur neueren Kontrapunktlehre, weiter tradiert, besonders in Italien und im deutschsprachigen Raum. In beiden Traditionen hat diese Spätüberlieferung mit der anhaltenden Praxis einer so genannten frühen Mehrstimmigkeit zu tun. Dieser Teil der Lehre wird sowohl in den *Octo principalia* (3. *principale*) als im *Opusculum* behandelt, ausführlich jedoch nur in den Fassungen der Regensburger und der Münchner Handschriften.

In der Konkordanzlehre des *Opusculum* kommt es zu einer ausführlichen Besprechung der »Semitonien«. Es wird allgemein empfohlen, bei der Ausführung des *tactus* die von der Zielkonsonanz (Quint- oder Oktavklang) am weitesten entfernten Semitonien (*remotiora semitonia*) nicht zu benutzen. Dagegen muss das am nächsten bei (bzw. unter) der Konsonanz liegende *semitonium* (*proxima concordancie*) gespielt werden. Das heißt wohl, dass das *subsemitonium* nur kurz vor der Zielkonsonanz gespielt werden soll und nicht vor jedem Quint- oder Oktavklang, der innerhalb eines *tactus* zu dem Cantus-Ton entsteht. Diese Bemerkung führt den Autor zur Formulierung einer allgemeinen Regel, die auch an die Theorie der erwähnten *Ars et modus pulsandi organa* erinnert[20] und engstens mit der Mutationslehre zusammenhängt. Diese Regel bezieht sich vor allem auf die Klauselbildung im Kontext der *pausa generalis*. In der Münchner Fassung wird sie beiläufig bei der Besprechung des Präambulisierens und der Auszierung der so genannten *pausae* erwähnt.[21] In der Prager Fassung wird dagegen das Verfahren genauer und folgendermaßen beschrieben: Der Zielton des Tenors wird mit der Silbe *fa* des Hexachords gleichgesetzt und infolgedessen müssen die *tactus* »mutieren«.[22]

20 I–Rvat, Barb.lat. 307 (wie Anm. 7).

21 Th. Göllner, Formen (wie Anm. 9), S. 175f.

22 »Nam adverte unum pulcrum ex praedictis regulis et venient tibi omnia praedicta ex eadem et est illud quod quaelibet nota tenoris in qua ⟨99r⟩ pausam facis generalem, habet se sicut *fa* (et ea⟨n⟩dem *fa* circumiacentes reliquae voces scilicet *re mi fa* [re fa mi *ms.*] inferius, *fa sol la* superius, praeter solam *mi* in qua hoc non [modo ? *ms.*] sumi potest), habet se tanquam *fa* circa eandem fit discantus per illas voces *ut re mi fa sol la*. Quando ergo facis mutacionem tactuum in illis vocibus praedictis, scias variare eosdem tactus super omnem cantum et ⟨imponere⟩ debita semitonia, et hoc praeter solam quintam convenienter in qua hoc fieri non potest et unde (bene? *ms.*) quod finitur tanquam in *fa* semper quia circa *fa* inferius ponuntur duae voces immediate supra vel infra : prius circa *fa* ponitur inferius dulcis sonus et debilis; superius, ubi circa *fa* ponitur *sol* quod facit tonum, quia ubicumque ponitur semitonium ibi est tonus, et est dictus sonus et fortis, modo ex natura est, quod debilia supponuntur, fortiora vero supraponuntur.« (*Pr*, wie Anm. 11, fol. 98v–99.)

Allerdings gilt hier die Ausnahme, nach welcher die *pausae* »in *mi*« von diesem Transpositionsverfahren ausgeschlossen sind, d.h. die *finales* auf *e* (*mi* im *hexacordum naturale*), *a* (*mi* im *hexacordum molle*) oder *h* (*mi* im *hexacordum durum*). Demnach dürfen die Tasten *Dis*, *Gis* und *b* nicht als *subsemitonia* verwendet werden. Entsprechend gelten dann nur in den Klauseln das *cis* und das *fis* als mögliche *subsemitonia*.

TENOR			DISCANTUS	
Grund- oder Zielton	Quinte	Akzidentien	Oktave	Akzidentien
C	*G*	*Fis*	*c*	-
D	*a*	-	*d*	*cis*
*E**	*h*	-	*e*	-
F	*c*	-	*f*	-
G	*d*	*cis*	*g*	*fis*
*A**	*e*	-	*aa*	-

Wichtig ist für den Autor auch zu zeigen, dass das Hexachord auch auf den Pedaltasten in seinen drei Stellungen vollständig durchgeführt werden kann, denn sonst »könnte man nicht jeden Gesang richtig auf dem Pedal aufführen«.[23] Die Schwierigkeit besteht darin, dass das Pedal nur über einen Ambitus von einer verminderten Oktave verfügt – bzw. von *H* bis *b* (*H C D E F G a b*). So erklärt der Autor, dass der *primus naturalis* (das Hexachord auf *C*) von der zweiten Taste des Pedals ausgeht. Der *primus bemollis* beginnt konsequenterweise auf dem *F*, reicht aber nur bis *b* (*fa*) und muss deswegen mit zwei *voces* ergänzt werden, mit Rückgriff auf die Tasten *C* und *D*. Das dritte Hexachord (*hexacordum durum*) beginnt auf *G*, aber reicht nur bis zum nächsten Ton (*a*): *G-ut* und *a-re*. Um das Hexachord vollständig aufzufalten, müssen dann auch die vier weiteren *voces* (*re mi fa sol*) *per mutationem* gewonnen werden. Dazu dienen dann die *claves H C D E*.[24]

23 »pedales non essent perfectae ad exprimendum omnem cantum« (*Pr*, wie Anm. 11, fol. 100r).

24 »Primus naturalis incipitur in C*faut* et est secunda clavis in pedalibus et habet 6 voces semper ascendentes sine mutatione pedalium; primus b mollis incipitur in F*faut* et est quarta clavis a precedenti ⟨... ?⟩ et etiam voces octavae litterae ⟨Primus b duralis incipitur in G*solreut*⟩ et habet voces communiter sex cum additione quatuor clavium per mutationem et hoc per b durum, et sic habens tria ⟨*ut*⟩ vel tria *re* et tales canta sicut placet in quibus magis delectaris.« (ebda., fol. 100r; zu diesem Abschnitt siehe auch die Interpretation von E. Witkowska, wie Anm. 11). Unserer Interpretation gemäß kann es jedoch gelegentlich zu merkwürdigen melodischen Umgestaltungen

hexacordum durum	***mi***	***fa***	***sol***	***la***		*ut*	*re*	
hexacordum molle			***sol***	***la***	*ut*	*re*	*mi*	*fa*
hexacordum naturale		*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	
PEDALTASTEN	*H*	*C*	*D*	*E*	*F*	*G*	*a*	*b*
	1	2	3	4	5	6	7	8

(fett: Töne, die *per mutationem* und durch Transposition gewonnen werden)

Contratenorlehre

Die Contratenorlehre gehört zum festen Bestandteil der Orgelspiellehre. Sie erscheint sowohl in den *Octo principalia* als auch im *Opusculum*. In den *Octo principalia* wird sie im letzten *principale* behandelt. In der Regensburger Handschrift fehlt dieser Abschnitt – vielleicht weil sie als veraltet angesehen wurde. Diese Lehre lässt sich auf zwei Sätze reduzieren:

1. Bei einem stufenweise steigenden Cantus steht der Contratenor in der oberen kleinen oder großen Terz oder in der oberen Quinte zum Cantus.
2. Bei einem stufenweise fallenden Cantus wird dagegen der Contratenor in die untere – und immer kleine – Terz gesetzt. Ausnahmsweise allerdings, in den absteigenden Sekunden von *E* nach *D* und von *D* nach *C*, kann der Contratenor in die obere große Terz gesetzt werden bzw. auf *Gis* oder *Fis*.

	G oder	*a* oder			
	E	*F*	»similiter«		
Tenor	***C – D***	***D – E***	***E – F***	***F – G***	***G – a***
				G♯	*F♯*
Tenor	***a – G***	***G – F***	***F – E***	***E – D***	***D – C***
	F♯	*E*	*D*	*C♯*	*H*

Die Contratenorlehre des *Opusculum* sieht etwas anders aus. Sie erscheint sowohl in der Prager als auch in der Münchner Fassung, jedoch in verschiedener Auslegung.

des Tenors kommen (etwa Sprüngen), die wohl eher auf die Bewahrung der klanglichen Komponente des Tenors als auf dessen melodische Eigenschaft zurückzuführen wäre.

In *Pr* wird der Contratenor nach den Lehrsätzen der Kontrapunktlehre dargestellt. Zuerst werden die zugelassenen Intervalle beschrieben. Als Contratenor-Klang wird die Quinte als »satis notus« erklärt und stillschweigend übergangen. Dagegen werden Quarte und Sexte als »non noti« erwähnt. Beide Intervalle scheinen dabei nur als Unterquarte und Untersexte zugelassen zu sein, sofern der Tastenvorrat der Klaviatur es zulässt. Nur bei den Terzen kommt es zu eigentlichen Regeln, indem der Organist beachten muss, ob die Terz zu einem *unisonum* oder zur Quinte führt. Bei der Folge Terz – *unisonus* muss eine kleine Terz angebracht werden. Anders bei der Terz-Quint-Folge, wo die Terz jeweils eine große sein muss. Hinter dieser Lehre steht sicher die Kenntnis der geläufigen Kontrapunktlehre. Der Autor beruft sich demnach auf den Sprachgebrauch der von ihm so genannten *musici*: »et vocantur aput musicos elevate *dittone*, quasi duo toni, et depresse semitonium cum tono«.[25]

In der Münchner Fassung des *Opusculum* wird streng zwischen *contratenor bassus* und *contratenor altus* unterschieden. Der *contratenor bassus* darf nur in der unteren Quarte erklingen. Dagegen werden für den *contratenor altus* Terz, Quinte und Oktave zugelassen. In dieser Fassung kommt es nicht zu Regeln, dagegen werden zwei Serien von *exempla* zu einem jeweils schrittweise aufsteigenden oder absteigenden Tenor aufgestellt.

1. Die ersten drei ›Regeln‹ (*de ascendentibus*) zeigen eine Folge Quinte – kleine Terz – Unisonus. Der Contratenor wird über dem Tenor geführt. In der vierten und letzten Regel (*de descendentibus*) kommt es zu einer Parallelführung in der Unterquarte.
2. Aus den fünf nachstehenden *de descendentibus*-Regeln lassen sich dagegen keine bestimmten Lehrsätze formulieren.

DE ASCENDENTIBUS

⟨Prima regula⟩			
Contratenor	*g*	*f*	*e*
Tenor	*c*	*d*	*e*
Secunda regula			
Contratenor	*a*	*g*	*f*
Tenor	*d*	*e*	*f*

DE DESCENDENTIBUS

Prima regula			
Tenor	*b*	*a*	*g*
Contratenor	*g*	*f♯*	*d*
Secunda regula			
Contratenor			*a*
Tenor	*a*	*g*	*f*
Contratenor	*d*	*e*	vel *c*

25 *Pr*, wie Anm. 11, fol. 100r. Mit dem Wort »dittone« (für *ditonus*) wird auch hier der Schimmer einer italienischen Tradition wahrnehmbar.

Tertia regula			
Contratenor	*h*	*a*	*g*
Tenor	*e*	*f*♯	*g*

Quarta regula			
Tenor	*f*	*g*	*a*
Contratenor	*c*	*d*	*e*

Tertia regula			
Contratenor			*g*
Tenor	*g*	*f*	*e*
Contratenor	*c*	*d*	vel *h*

Quarta regula			
Contratenor	*a*	*g*♯	*a*
Tenor	*f*	*e*	*d*

Quinta regula			
Contratenor	*g*	*f*♯	*g*
Tenor	*e*	*d*	*c*

Es sei jedoch bemerkt, dass die hier vertretenen Contratenorlehren den Grundsätzen des so genannten »mittleren« und »späteren Discantus« des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts folgen.[26] Bemerkenswert dabei ist, dass diese Contratenor-Regeln eigentlich nie die Diskantstimme erwähnen oder darauf Bezug nehmen und dass es in keiner dieser Lehren zu einer Besprechung des dreistimmigen Satzes kommt. Implizit muss jedoch davon ausgegangen werden, dass Tenor und Diskantstimme ein Klanggerüst von Quinte, Oktave, Duodezime oder Doppeloktave bilden. Darüber hinaus zeugen diese Contratenorlehren von verschiedenen Perspektiven. So ist klar zu erkennen, dass die Lehre der *Octo principalia* eher dem »mittleren Discantus« angehört, in dem es vornehmlich um Konsonanzfolgen geht. Dagegen scheint im *Opusculum* (bzw. in dessen Münchner Fassung) das Prinzip der Konsonanzfolgen zugunsten der Stimmführung zurückzutreten.

Fingersatzlehre

In der Fassung der *Octo principalia* der Prager Handschrift erscheint etwas ganz Neues: Die Aufmerksamkeit wird auf die materiellen Bedingungen des Orgelspiels, also die Verbindung zwischen *tactus*-Lehre und Fingerfertigkeit, gelenkt.

Bisher galt das um 1520 angefertigte *Fundamentum* von Hans Buchner als das früheste Dokument zum Fingersatz. Mit dem siebten Kapitel der *Octo principalia* aus der Prager Handschrift wird diese Zeitgrenze nun um ein Jahrhundert zu-

26 Terminologie nach Ernst Apfel, *Diskant und Kontrapunkt in der Musiktheorie des 12. bis 15. Jahrhunderts*, Wilhelmshaven 1982 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, 82).

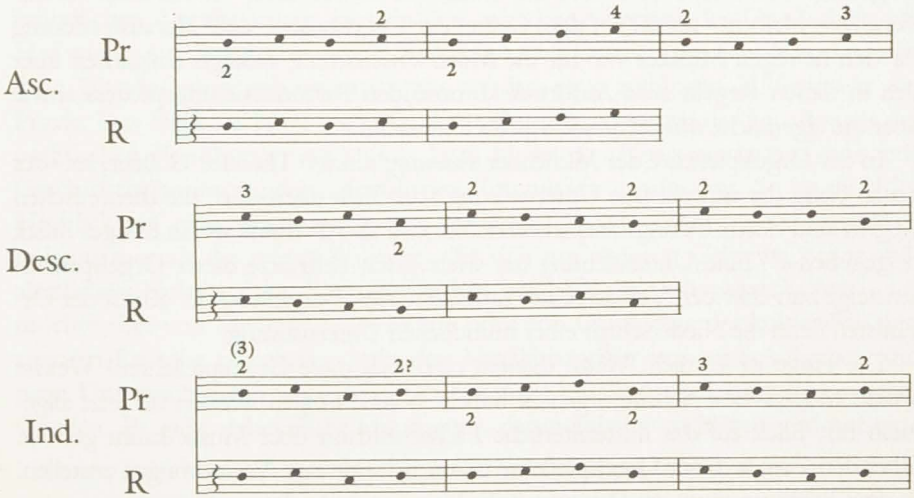
rückverlegt – jedoch unter ganz anderen Bedingungen. Es kann hier wohl weder mit einer mehrmanualigen Orgel noch mit der Ornamentierungskunst und dem kontrapunktischen Satz des frühen 16. Jahrhunderts gerechnet werden.

In den *Octo principalia* wird erklärt, wie die *tactus* der Diskantstimme ausgeführt werden sollen. Diese Regeln bestimmen, von welcher Hand und mit welchem Finger die erste und letzte Note eines jeweiligen *tactus* angeschlagen werden müssen. Insofern sich diese Regeln auf die drei Kategorien der *tactus ascendentes, descendentes* und *indifferentes* und deren jeweilige Grundtypen beziehen, liegt die Vermutung nahe, dass es sich dabei um die kurz vorher erwähnten *tactus generales* handelt.

Die Regeln werden folgendermaßen formuliert, z.B. für die *tactus ascendentes*:

> Der erste aufsteigende *tactus* beginnt mit dem Zeigefinger der linken Hand und endet mit dem Zeigefinger der rechten Hand. – Der zweite beginnt mir dem Zeigefinger der linken Hand und endet mit dem Ringfinger der rechten Hand. – Der dritte beginnt mit dem Zeigefinger der rechten Hand und endet mit dem Mittelfinger derselben Hand.[27]

Diese Angaben können tabellarisch wie folgt aufgezeichnet werden:



Diesen neun Fingersatzregeln ist zu entnehmen, dass erstens die meisten *tactus* unter beiden Händen verteilt werden, dass zweitens wohl nur vier Finger –

27 »Sequitur de dispositione digitorum. Pro quo sciendum quod primus tactus ascendens incipitur cum indice manus sinistrae et finitur cum indice manus dextrae. Secundus vero incipitur cum indice manus sinistrae et finitur cum anulari manus dextrae. Tertius incipitur cum indice manus dextrae et finitur cum medio eiusdem. [...]« (*Pr*, wie Anm. 11, fol. 95^{v}; siehe *Octo principalia*, 65–74).

Zeigefinger der linken Hand und Zeigefinger, Mittelfinger und Ringfinger der rechten – verwendet werden.

Die Deutung dieser Regeln bleibt indes höchst problematisch. Vorausgesetzt, dass die in Frage kommenden *tactus* mit den Formeln des 4. *principale* – und in derselben Reihenfolge – identisch sind, bleibt nämlich die Frage offen, mit welchem Finger und welcher Hand die zweite und die dritte Note angeschlagen werden sollen. Es stellt sich dann auch die Frage, auf welche Instrumentalpraxis sich diese Regeln beziehen. Handelt es sich um eine einfache ornamentale Diskantstimme zu einem auf dem Pedal vorgetragenen *cantus firmus*? Wird dieser nur *pedaliter* vorgetragen oder auch auf dem Manual? Werden zusätzlich – in den Klauseln z.B. – Contratenor-Töne, möglicherweise von der linken Hand, dazugespielt?

Abgesehen von diesen nicht unwesentlichen Unklarheiten,[28] offenbart sich jedoch in dieser Fingersatzlehre, welche Aufmerksamkeit nun den materiellen Gegebenheiten des Musizierens geschenkt wird. Am Rande sei bemerkt, dass diese Berücksichtigung des körperlichen Agierens des Künstlers auch in anderen Gebieten sichtbar wird, so z.B. im Tanz mit den italienischen Tanztraktaten des Guglielmo Ebreo da Pesaro oder des Domenico da Piacenza.[29] Doch diese Kodifizierungen bleiben – zumal auf dem Gebiet der Orgelmusik – eine Herausforderung für den heutigen Musiker wie für die Musikwissenschaft, solange Unklarheit über den in diesen Regeln zum Ausdruck kommenden Rationalisierungsprozess sowie über die eigentliche *utilitas* dieser Schriften herrscht.

In der Orgelspiellehre der Münchner Fassung, schrieb Theodor Göllner, sei »der ganze Gang der mündlichen Unterweisung schriftlich überliefert, die theoretischen Regeln sind durch Übungsbeispiele erläutert und als Abschluss ist ein fertiges Stück beigegeben«.[30] Eine Untersuchung der wichtigsten Lehrsätze dieser Orgelspiellehren zeigt nun eher den Versuch einer rationalisierten Darstellung der Kunst der Organisten denn die Niederschrift einer mündlichen Unterweisung.

Die Frage ist letztlich: Wozu dienten eigentlich diese Orgelspiellehren? Welche *utilitas* mögen diese Schriften gehabt haben? Solche Fragen wurden bis jetzt allgemein mit Blick auf das mittelalterliche Fachschrifttum über Musik kaum gestellt. Über den Zweck dieser Orgelspiellehre lassen sich nur vage Vermutungen anstellen. In dem Eröffnungssatz der *Octo principalia* liest man in der Prager Fassung:

28 Zur Deutung dieser Regeln wurde von Nicole Schwindt wohl zutreffend vorgeschlagen, dass sich hier auch vielleicht ein allgemeines Denkmodell entfaltet, das sowohl der Ligaturenlehre als der Mehrstimmigkeitslehre zugrunde liegt: die Bestimmung von Anfang und Ende.

29 Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arte tripudii. On the Practice or Art of Dancing*, hrsg. von Barbara Sparti, Oxford 1993; *Fifteenthcentury Dance and Music. Twelve transcribed Italian Treatises and Collections in the Tradition of Domenico da Piacenza*, hrsg. von A. William Smith, Stuyvesant 1995 (Dance and Music Series, 4).

30 Th. Göllner, Formen (wie Anm. 9), S. 98.

> Zum Nutzen (*pro utilitate*) derjenigen, welche die Kunst des Orgelspiels erlernen möchten und auch die Kunst, etwas von den vielen Zweifeln zu beseitigen, die sich aus dem Unterricht von vielen unverständlichen Sachen ergeben, habe ich, mit Gottes Hilfe, einen kleinen Traktat aufgestellt.[31]

In dem *Opusculum* dagegen wird sowohl auf die Kunst der ›Mensuristen‹ als auch Organisten objektiv Bezug genommen.[32] Es scheint damit, dass der Verfasser dieser zweiten Lehre von beiden Musikerkategorien Abstand nimmt und selbst wohl keiner eindeutig angehörte.

In der Prager Handschrift erscheint die *Ars organizandi* gleich nach einem kurzen »modus componendi seu compilandi cantum mensuralem«.[33] In diesem Traktat geht es hauptsächlich um Ratschläge und Vorschriften zum Überprüfen und Abschreiben von mehrstimmigen Stücken. Die sonderbare Stellung der Orgelspiellehren in dieser Handschrift eröffnet neue Perspektiven. Die Vermutung liegt nämlich nahe, dass diese Texte womöglich auch als schriftliche Anleitungen zur adäquaten Tradierung von gelernten und vielleicht schon schriftlich fixierten Orgelstücken gedacht waren.

Im Spätmittelalter bleibt Musik im Alltag zu großen Teilen eine Sache der mündlichen Überlieferung, auch in den gebildeten Kreisen der Gesellschaft, am Hof wie im Bürgertum, in der Stadt oder in der Klosterkirche. Schrift und schriftliche Überlieferung gehören meistens zu den eher zufälligen Hilfsmitteln der Praxis. Das Buch als Notenmaterial dient eher der *recordatio* der Musiker als der praktischen Ausübung von Musik. Nun bleibt die Alltagsgeschichte, wie jede Geschichtsschreibung, den schriftlichen Zeugnissen verpflichtet. So ist wohl im Hinblick auf eine Alltagsgeschichte die Lage des Musikhistorikers wesentlich unbequemer als die seiner Kollegen, die sich mit anderen Gebieten der mittelalterlichen Kultur- oder Sozialgeschichte beschäftigen. Alltagsgeschichte – ich möchte eher von Mentalitätsgeschichte oder von Geschichte der kulturellen und sozialen Bräuche sprechen – stellt den Musikhistoriker vor neue Aufgaben und neue Untersuchungen über die ihm vertrauten musikalischen oder literarischen Quellen. Es geht dabei nicht nur darum, deren Inhalte zu klären und auf eine

31 »Pro utilitate artem organisandi scire cupientium necnon extirpandi multarum dubitationum quae apparent ex informatione multorum non intelligentium de gratia dei componam unum tractatulum« (*Pr*, wie Anm. 11, fol. 93r).

32 *Opusculum* (wie Anm. 11), 3 und 45; Göllner, Formen (wie Anm. 9), S. 174.11–13 und 177.1.

33 »Pro informatione desiderantium habere modum componendi seu compilandi cantum mensuralem aliqua sunt praemittenda. Legitur enim in *Musica* Muris quod Pitagoras fuit inventor concordanciarum ...«; Expl. »... Sed si discantus componitur in quinta tenoris tunc potest cantari in quarta sub tenore, sed contratenor vel medium semper debet cantari ut est positum supra.« (*Pr*, wie Anm. 11, fol. 91v–92v; auch überliefert in PL-Wn, BOZ 61, fol. 294–296, siehe RISM B III.5, S. 43).

Musik oder Musikpraxis zu beziehen, die zu rekonstruieren wäre, sondern auch – und viel mehr noch – darum, die Prozesse zu verstehen, wie Schriftlichkeit entsteht, und herauszuarbeiten, wie mit dieser schriftlichen ›Überlieferung‹ – sei es individuell, sei es kollektiv – umgegangen wurde. Es geht insofern darum, eine neue Fragestellung aufzuwerfen und aufzubauen.

ANHANG

1. Textauslassungen

Re Si ascenditur vel descenditur tunc
Pr Si ascenditur vel descenditur tunc recipe semper duos simul

Re recipe tactum ascendentem
Pr ex praecedentibus tactibus in figura ut patet. Si ascenditur tunc recipe tactum ascendentem

⟨...⟩

Mü Quibus satis scitur et ars organica
Pr Quibus scitis scitur et ars organica fundamentaliter,

Mü que proprie artificialis nuncupatur et non usualis
Pr quod est contra organistas qui proprie dicuntur usuales.

2. Lesefehler

Mü Ita tamen quod maior pars tactuum sit in concordanciis et ubi
Pr ita tamen quod quarta (!) tactuum fit in consonantiis et ubi

⟨...⟩

Mü aliquem tactum applicare respice tactum quemcumque vis de
Pr applicare ut supra aliquem tactum, ponetur cantus (!) quemcumque vis de

Mü tactibus ascendentibus descendentibus indifferentibus
Pr tactibus ascendentibus et descendentibus et differentibus (!),

⟨...⟩

Mü Tercia regula: sed mi proprie nulllum vvult habere
Pr Sexta regula. Improprie nomen *ut* vult (!) habere

3. Textverwandtschaften

Mü tenore ascendente sine saltu discantus
Re cum ascenditur sine saltu tactus
Pr Pro quo sciendum est quod quandocumque ascenditur sine saltu tactus

Mü potest incipi in qualibet concordantia...[34] principaliter tamen in quinta vel VIII [35]
Re potest incipi in qualibet concordantia principaliter tamen in quinta vel octava.
Pr potest incipi in qualibet concordantia, principaliter tamen in quinta vel in octava.

⟨...⟩

Mü ... quandocumque descenditur sine saltu tactus
Re ubi debet finiri semper tamen descenditur sine saltu tunc tactus
Pr sed ubi debet finiri tactus sine saltu,

Mü semper debet finiri in sexta...[36]
Re debet finiri in tertia vel in 4ta. Si autem finitur in alia concordantia
Pr pro illo nota quod debet finiri in tertia vel in sexta. Si autem finitur in alia concordantia

34 *seq.* secundum regulam generalem prius ponitam et finiri in qualibet concordancia.
35 S. 171.13–16.
36 S. 172.16–17.

Musik in der Lebenspraxis – Seele und Körper

Birgit Lodes

»Maria zart« und die Angst vor Fegefeuer und Malafrantzos – Die Karriere eines Liedes zu Beginn des 16. Jahrhunderts

Um 1500 tauchte in deutschen Landen ein Lied auf, das in den folgenden Jahren die Menschen gefangen nehmen sollte: »Maria zart«. Vor dem Jubeljahr ist noch kein Textzeugnis belegt,[1] doch breitete sich das Lied – wie man aus seinem Auftreten in zahlreichen Quellen aus verschiedenen Gegenden des deutschsprachigen Raumes schließen kann – ab 1500 schlagartig aus. Zudem lässt sich seine Popularität aus den vielen und bereits früh auftauchenden Varianten (d.h. Erweiterungen, Kürzungen und Umstellungen) sowie Umdichtungen (»Anna zart« etwa, oder – etwas später – eine »christlich corrigierte« Fassung von Hans Sachs: »Jesus zart«) ableiten.[2] So trifft es wohl den Kern, wenn der Joachimstaler Kantor Nikolaus Hermann in der Widmung seiner im Jahr 1562 in Wittenberg erschienenen Historie von der Sintflut schrieb: »Maria zart« ging »dazumal heftig im Schwang«.[3]

1 Vgl. dazu grundlegend Burghart Wachinger, »Maria zart«, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, hrsg. von Kurt Ruh u.a., Bd. 5, Berlin [2]1985, Sp. 1265. Die bisweilen kolportierte und auf Wilhelm Bäumker (*Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen* [...], Bd. 1, Freiburg/Br. 1886, S. 51) zurückgehende Datierung eines heute verschollenen Straßburger Druckes (*Der Rosenkrantz von V. L. Frawen und Vßlegung des Psalters* [...], Straßburg o.J., angeblich Melodie mit 21 Strophen) »um 1470« liegt mit Sicherheit viel zu früh: Bereits Ludwig Hain (*Repertorium Bibliographicum*, Stuttgart 1826–1841, Nr. 13970) verlegte den Druck korrekterweise in das 16. Jahrhundert (ebenso B. Wachinger, Maria zart, Sp. 1268). Ich danke Herrn Dr. Hans-Otto Korth vom Unternehmen *Das Deutsche Kirchenlied* und Herrn Dr. Rainer Birkendorf vom Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv in Kassel für ihre diesbezüglichen Auskünfte.

2 B. Wachinger, Maria zart (wie Anm. 1), Sp. 1269. – Auch wurden bereits im Jahr 1503 (Wessobrunn: Lucas Zeissenmair) fünf Lieder im Ton »Maria zart« des Augsburger Webers und berühmten Laienpredigers Jörg Preining gedruckt, der anscheinend den hohen Bekanntheitsgrad des Liedes ausnutzte, um seine kirchenkritischen Texte wirkungsvoll unters Volk zu bringen; vgl. dazu Johannes Rettelbach, »Lied und Liederbuch im spätmittelalterlichen Augsburg«, in: *Literarisches Leben in Augsburg während des 15. Jahrhunderts*, hrsg. von Johannes Janota und Werner Williams-Krapp, Tübingen 1995 (Studia Augustana. Augsburger Forschungen zur europäischen Kulturgeschichte, 7), S. 294, sowie vor allem Luise Liefländer-Koistinen, *Studien zu Jörg Preining. Ein Weber, Dichter und Laienprediger im spätmittelalterlichen Augsburg*, Stuttgart 1986 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, 171), bes. S. 87–125.

3 Zit. n. Johannes Janota, *Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter*, München 1968, S. 219; neben »Maria zart« erwähnt Hermann noch die Lieder »Die Frau vom Himmel ruf ich an«, »Sanct Christoph, du viel heilger Mann«, und »Du lieber Herr Sanct Niclas, wohn uns bei«.

Im Folgenden soll zunächst umfassend dokumentiert werden, welche Wirkung die augenscheinliche Beliebtheit des Liedes in der mehrstimmigen Musik Anfang des 16. Jahrhunderts zeitigte, sodann vor allem den Gründen nachgegangen werden, warum »Maria zart« für die Menschen am Vorabend der Reformation eine solch große Bedeutung erlangen konnte.

I.

Mit dem neu gedichteten Text »Maria zart« ist eine Melodie fest verknüpft, die sowohl einstimmig auf Flugblättern und in Gebetbüchern begegnet, als auch mehrstimmig als Tenor von drei- bis fünfstimmigen Liedsätzen und sogar als Grundlage von zwei Messen (siehe Tabelle 1, S. 102f.).[4] Zahlreiche der musikalischen Aufzeichnungen stammen bereits aus dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts: so die beiden einstimmigen Quellen (D–Mbs, clm 18 885[5] und der Oppenheimer Druck),[6] die beiden Messen (vgl. in Tabelle 1, B 1 und B 2)[7] sowie zahlreiche der mehrstimmigen Lied- und Instrumentalsätze (A 1 bis A 4).[8] Aus

4 Bisherige (aber wenig umfassende) Zusammenstellungen von musikalischen Quellen zu »Maria zart« finden sich bei Otto A. Baumann, *Das deutsche Lied und seine Bearbeitungen in den frühen Orgeltabulaturen*, Kassel 1934, S. 110–113; Barton Hudson, »Introduction«, in: Jacob Obrecht, *Collected Works*, Bd. 7, hrsg. von Barton Hudson, Utrecht 1987, S. XXXI–XXXII; Reinhard Strohm, Rezension »Jacob Obrecht. Collected Works, 7«, in: *Notes* 47 (1990), S. 554.

5 Um 1500 entstanden; vgl. B. Wachinger, Maria zart (wie Anm. 1), Sp. 1267.

6 Für diesen Druck sind unterschiedliche Datierungen in Umlauf: vor 1511 (*Das Deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien,* hrsg. von Konrad Ameln u.a., Bd. 1, Teil 1: *Verzeichnis der Drucke*, Kassel 1975, S. 2); um 1515 (Walther Lipphardt, »Jakob Köbels Liederblatt ›Maria zart‹, Oppenheim (um 1515)«, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 10, 1965, S. 152); 1515/20 (B. Wachinger, Maria zart, wie Anm. 1, Sp. 1267). Aufgrund der verwendeten Typen (Texttype 2 [= Proctor 7]; Auszeichnungstype 3 [= Proctor 1]) lässt sich ein Entstehungszeitraum zwischen 1500 (letzter Beleg für die vorausgegangene Auszeichnungstype) und spätestens 1511 bestimmen, da Köbel im Jahr 1512 eine neue Schwabacher Schrift (Type 12 [= Proctor 8]) einführte und die früher gebräuchliche so gut wie nicht mehr verwendete. In der Benennung der Typen folge ich Frieder Schanze (»Der Erstdruck des ›Gotteslästerermandats‹ König Maximilians von 1497. Zum Beginn der Druckertätigkeit Jakob Köbels in Oppenheim«, in: *Gutenberg-Jahrbuch* 74, 1999, S. 127), der aber die Lipphardt'sche spätere Datierung dieses Drucks nicht hinterfragt. Robert Proctors mittlerweile überholte Typenklassifizierung findet sich in: R.P., *An Index to the early printed books in the British Museum; Part II. MDI–MDXX; Section I. Germany*, London 1903, 2. Aufl. London 1954, S. 164f.

7 Obrechts Messe muss sicher vor dessen Tod 1505 komponiert worden sein; die anonyme Messe in D–Mbs, Mus.ms. 3154, Faszikel 35, ist auf Papier notiert, das ca. 1504–1506 in Verwendung war (letzteres nach Thomas Noblitt, »Die Datierung der Handschrift Mus.ms. 3154 der Staatsbibliothek München«, in: *Die Musikforschung* 27, 1974, S. 47).

8 Die relevanten Faszikel der Stimmbücher CH–Bu, F X 5–9 wurden sicher nicht vor Sommer 1507 und wahrscheinlich nicht später als Ende 1508 beschrieben: Die bei John Kmetz (*Die*

dem zweiten bzw. beginnenden dritten Jahrzehnt stammen die Quellen zu den Werken A 5 bis A 8, also die Orgeltabulatur Arnolt Schlicks (RISM 1512[2]), die Anfang der 20-er Jahre niedergeschriebene Orgeltabulatur des Leonhard Kleber (D–B, Mus.ms. 40026) und schließlich die Quellen zu den beiden Vokalsätzen Ludwig Senfls. (Spätere Vertonungen sind in Tabelle 1 ebenso wenig aufgeführt wie Vertonungen der Melodie mit anderem Text.)[9]

Die bei weitem verbreitetste Fassung ist eine Vertonung mit der »Maria zart«-Melodie im Tenor, die in der Abschrift des Priors von Kloster Ebrach, Johannes Nibling, einem »Pfabinschswantz de auchspürg« zugeschrieben wird (vgl. Tabelle 1, A 1: heute Würzburg, Staatsarchiv).[10] Diese Vertonung findet sich – drei- bzw. vierstimmig – in neun verschiedenen Quellen: Bereits Reinhard Strohm[11] hat auf das Vorkommen im Ebracher Codex, in der Michaelbeurer Liederhandschrift (A–MB, Man.cart. 1; siehe Abbildung 1, S. 105) und in der Handschrift B–Br, II.270 – Codices, die ca. 1500 oder bald danach geschrieben wurden[12] – hingewiesen. Bislang unbemerkt war geblieben, dass sowohl die beiden Vertonungen von »Maria zart« in den Basler Stimmbüchern (CH–Bu, F X 5–9, fol. 3^{v}–4^{r}; CH–Bu, F X 10, fol. 9^{v}–10^{r}) sowie die – in Tenor und Bass leicht

Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Katalog der Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts. Quellenkritische und historische Untersuchung, Basel 1988, S. 253, Abb. 69 auf S. 447, Abb. 140f. auf S. 471) als »2A« bzw. »44A + B« genannten Wasserzeichen stellen nämlich unmittelbare Folgezeichen zu Papieren aus Gregor Mewes' Mensuralnotendruck *Concentus harmonici* dar, welcher neuerdings auf das Jahr 1507 datiert werden kann (vgl. dazu Birgit Lodes, *Gregor Mewes' ›Concentus harmonici‹ und die letzten Messen Jacob Obrechts,* Habilitationsschrift Universität München, 2001; ebda. auch Näheres zur Verwendung der Papiere aus F X 5–9).

9 Einige der zahlreichen Kontrafakturen nennt B. Wachinger, Maria zart (wie Anm. 1), Sp. 1269.

10 Faksimile und Übertragung in: Hanns Dennerlein, »Zwei Ebracher Marienlieder«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 8 (1925), S. 1–9; die erste Seite auch in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 3, Kassel 1954, Tafel 26, Abb. 2.

11 R. Strohm, Rezension Jacob Obrecht (wie Anm. 4), S. 554.

12 Zu D–WÜst, Kloster Ebrach Bücher (D7), Nr. 11/II: »Zwischen 1500–1505« setzt B. Wachinger (Maria zart, wie Anm. 1, Sp. 1264) die Datierung von Niblings Eintrag an.
Zu B–Br, II.270: Datierung »ca. 1500« nach *Census Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550*, hrsg. von Herbert Kellman, Bd. 1, Stuttgart-Neuhausen 1979 (Renaissance manuscript studies, 1), S. 96 (aufgrund von Handschrift und Repertoire); zu dem gleichen Schluss kam bereits mittels Papierstudien Fred Lyna (»Een teruggevonden handschrift. Brussel, Hs. II. 270«, in: *Tijdschrift voor nederlandsche taal- en letterkunde* 34, 1924, S. 292; mit Inventar der Handschrift), der aber im *Census Catalogue* nicht zitiert wird.
Zu A–MB, Man.cart. 1: Beatrix Koll, *Katalog der Handschriften des Benediktinerstiftes Michaelbeuern bis 1600*, 3 Bde., Wien 2000 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse: Denkschriften, 278), Bd. 1, S. 78–86, bes. S. 81, datiert die Mischhandschrift in das erste Drittel des Jahrhunderts. – Ich danke Herrn Mag. P. Michael Eppenschwandtner OSB herzlich für die freundliche Herstellung und Übersendung von Fotos aus der Handschrift.

Tabelle 1: Musikalische Quellen für »Maria zart«

Frühe einstimmige Quellen

München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 18 885, fol. 121^{v}–122^{v}

Maria zart. wie es am ersten : mit der Tenor vñ xii gesetzen : erdicht ..., Oppenheim: [Jakob Köbel], o.J.

Frühe mehrstimmige Vertonungen und ihre Quellen

A: Liedsätze und Instrumentalstücke (* = Intavolierung)

(1) Pfabinschswantz [= Georg Pfauenschwanz?], drei oder vier Stimmen
Cantus firmus auf *e* im Tenor

– dreistimmig:

Basel, Universitätsbibliothek, F X 5–9, fol. 3^{v}–4^{r} (D), 4^{v} (T), Anon. (Bass unvollständig)

Eichstätt, Staats- und Seminarbibliothek, Cod. st 345, fol. 509^{r}–511^{v}, Anon.

*Arnolt Schlick, *Tabulaturen etlicher lobgesang und lidlein ...*, Mainz: Peter Schöffer RISM 1512^{2}, S. 74–76, Anon. (Arr. Singstimme und Laute)

– vierstimmig:

Basel, Universitätsbibliothek, F X 10, fol. 9^{v}–10^{r}, Anon. (nur Bass)

Brüssel, Bibliothèque Royale, II.270, fol. 123^{v}–125^{r}, Anon., »Maria sart van edel'art«

Herdringen, Bibliotheca Fuerstenbergiana, MS 9822–9823, Nr. 21, Anon. (nur Diskant und Bass)

Michaelbeuern, Bibliothek des Benediktinerstifts, Man.cart. 1, fol. 79^{v}–80^{r}

Würzburg, Staatsarchiv, Kloster Ebrach Bücher (D 7), Nr. 11/II, fol. 16^{r}–19^{r}, »hoc carmen composuit quidam dictus Pfabinschswantz de auchspürg«

– vermutlich auch die Fassung des Pfabinschswantz:

[L]obgesang von der iunckfrawen Maria mil[d], Freiburg i. Br.: [J. Schott] ca. 1503/04, Fragment (Holzschnitt von Urs Graf mit winzigen Resten von Notenlinien; drei Textstrophen); einzig erhaltenes Exemplar: *Tübingen, Universitätsbibliothek, Ke XVIII 4 2°*, Nr. 5 Inc.

(2) Anonym, drei- oder vierstimmig

Cantus firmus auf *e'* im Diskant

– dreistimmig:

Basel, Universitätsbibliothek, F X 5–9, fol. 4^{r} (D), 4^{r}–4^{v} (T), Anon., »In meinem sin« (Incipit ausgestrichen; nur Diskant und Bass)

– vierstimmig:

Concentus novi trium vocum, Augsburg: Melchior Kriesstein RISM 1540^{8}, Nr. 35, Anon., »Ich seufftz vnnd klag«

(3) Anonym, dreistimmig

Cantus firmus auf *e'* im Diskant

Basel, Universitätsbibliothek, F X 5–9, fol. 5^{r} (T und B), Anon. (nur Tenor und Bass)

(4) Anonym, dreistimmig

Cantus firmus auf *e* im Tenor

Basel, Universitätsbibliothek, F X 5–9, fol. 4^{v} (D), Anon. (nur Diskant)

(5) Arnolt Schlick, dreistimmiger Satz für Orgel

Cantus firmus auf *e'* im Diskant

*Arnolt Schlick, *Tabulaturen etlicher lobgesang und lidlein* ..., Mainz: Peter Schöffer RISM 1512^{2}, S. 37–41

(6) Ludwig Senfl, vierstimmig

Cantus firmus auf *A* im Bass

Krakau, Biblioteka Jagiellonska, Mus.ms. 40092, fol. 28^{r}–29^{v}, Anon. (nur Diskant)

Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Sammlung Proske, MS C 120 (»Codex Pernner«), S. 206–209, »L : S«

**Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Mus.ms. 40026* (»Tabulatur des Leonhard Kleber aus Pforzheim«), fol. 151^{r}–153^{v}, »H.[ans] B.[uchner] [...] 1520«

(7) Anonym, vierstimmig

Cantus firmus auf *A* im Bass

**Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Mus.ms. 40026* (»Tabulatur des Leonhard Kleber aus Pforzheim«), fol. 101^{r}–102^{v}

(8) Ludwig Senfl, »Maria zart/Maria du pist genaden vol«, fünfstimmig

Cantus firmus auf *e* im Vagans

Basel, Universitätsbibliothek, F X 1–4, Nr. 94, »L. S.«

Krakau, Biblioteka Jagiellonska, Mus.ms. 40092, fol. 6^{r}–6^{v}, Anon. (nur Diskant)

München, Universitätsbibliothek, Mus.ms. 328–331, Nr. 66, Anon.

Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod.Vat.lat. 11953, fol. 45^{v}–47^{r}, Anon. (nur Bass und Vagans)

B: Messen

(1) Anonym, dreistimmig

München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 3154, fol. 350^{r}–356^{r}

(2) Jacob Obrecht, vierstimmig

Concentus harmonici quattuor missarum peritissimi musicorum Jacobi Obrecht, Basel: Gregor Mewes o.J. (RISM O 8), Nr. 3

verzierte – Intavolierung für Gesang und Laute von Arnolt Schlick (RISM 1512²)[13] den gleichen Satz darstellen. Weitere bislang übersehene Konkordanzen finden sich in Eichstätt (D–Eu, Cod.st 345)[14] und Herdringen (D–HRD, 9822–9823).[15] Zudem zeigte wohl auch der bereits ca. 1503/1504 bei Johann Schott in Freiburg hergestellte Einblattdruck diesen Satz des Pfabinschswantz: Erhalten davon sind aber nurmehr der Holzschnitt von Urs Graf, drei Textstrophen und winzige Reste von Notenlinien, die auf eine dreistimmige Fassung schließen lassen.[16]

Obwohl die Mehrzahl der Quellen die »Maria zart«-Vertonung des Pfabinschswantz mit vier Stimmen überliefert, muss man davon ausgehen, dass sie dreistimmig entstanden ist (siehe Notenbeispiel 1, S. 106f.). Die vierte Stimme, der Altus, erweist sich nämlich als reine Füllstimme; alle Klänge und Kadenzbildungen sind auch ohne sie vollständig. Dass eine solchermaßen erweiterte Fassung für gewöhnlich unter dem ursprünglichen Komponistennamen über-

13 Einen Hinweis auf die letztere Konkordanz fand ich nur an etwas versteckter und anscheinend kaum rezipierter Stelle bei Charles Turner, »Arnolt Schlick's ›Maria zart‹ for Lute and Voice: Background, Sources, Performance«, in: *Journal of the Lute Society of America* 19 (1986), S. 68–80, bes. S. 72–75; zu Schlicks Kompositionen vgl. auch den analytischen Beitrag von Arnfried Edler, »Arnolt Schlick – Musicus consumatissimus ac organista probatissimus«, in: *Von Isaac bis Bach. Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte. Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Frank Heidlberger, Wolfgang Osthoff und Reinhard Wiesend, Kassel 1991, S. 115–126, bes. S. 120–124).

14 Hierbei handelt es sich um einen im Jahr 1507 von Balthasar Boehm geschriebenen Predigt-Codex; zur Datierung vgl. Karl Heinz Keller, *Die mittelalterlichen Handschriften der Universitätsbibliothek Eichstätt, Zweiter Band aus Cod.st 276 – Cod.st 470*, Wiesbaden 1999, S. XIII und S. 64; zu »Maria zart« S. 66; ich danke Herrn Dr. Keller für hilfreiche Informationen zur Entstehung dieser Handschrift. – Die Konkordanz der Aufzeichnungen von Eichstätt und Basel – nicht aber die Identität mit dem Satz des Pfabinschswantz – bemerkte schon John Kmetz, *The Sixteenth-Century Basel Songbooks. Originis, Contents and Contexts*, Bern 1995 (Publikationen der Schweizerischen Musiforschenden Gesellschaft, II.35), S. 253.

15 Diese Stimmbücher wurden wohl erst in der Mitte des 16. Jahrhunderts geschrieben; vgl. Census Catalogue (wie Anm. 12), Bd. 4, 1990, S. 404.

16 Vgl. die hervorragende Rekonstruktion und Datierung bei Frank Hieronymus, *Oberrheinische Buchillustration*, Bd. 2: *Basler Buchillustration 1500 bis 1545*, Basel 1984 (Publikationen der Universitätsbibliothek Basel, 5), S. 42–45; Faksimile in ders., »Sebastian Brants ›Sebastians-Ode‹, illustriert von Albrecht Dürer«, in: *Gutenberg-Jahrbuch* 1977, Abb. 17 auf S. 296. – Noch in Freiburg hatte Schott im Jahr 1504 die *Margarita philosophica* des Freiburger Kartäusers Gregor Reisch gedruckt, die als früheste Allgemein-Enzyklopädie große Berühmtheit erlangte. Da Reisch ein enger Vertrauter Maximilians war – unter anderem war er dessen bevorzugter Beichtvater – wäre es gut vorstellbar, dass Schotts *Maria zart*-Druck ursprünglich auf maximilianische Kreise zurückzuführen ist; Näheres zu Reisch und Maximilian bei Robert Ritter von Srbik, *Maximilian I. und Gregor Reisch*, Graz 1961 (Archiv für österreichische Geschichte, 122.2).

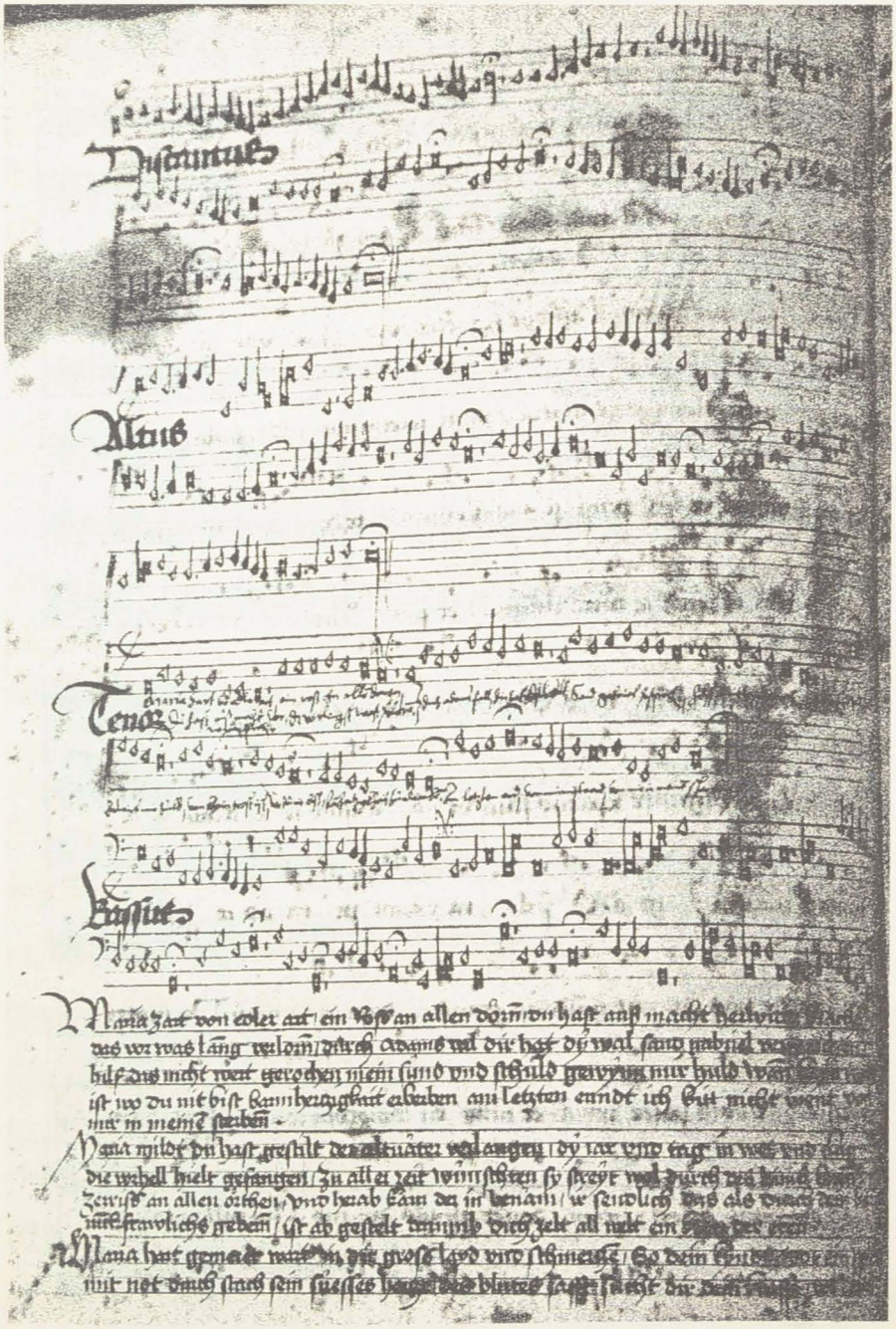
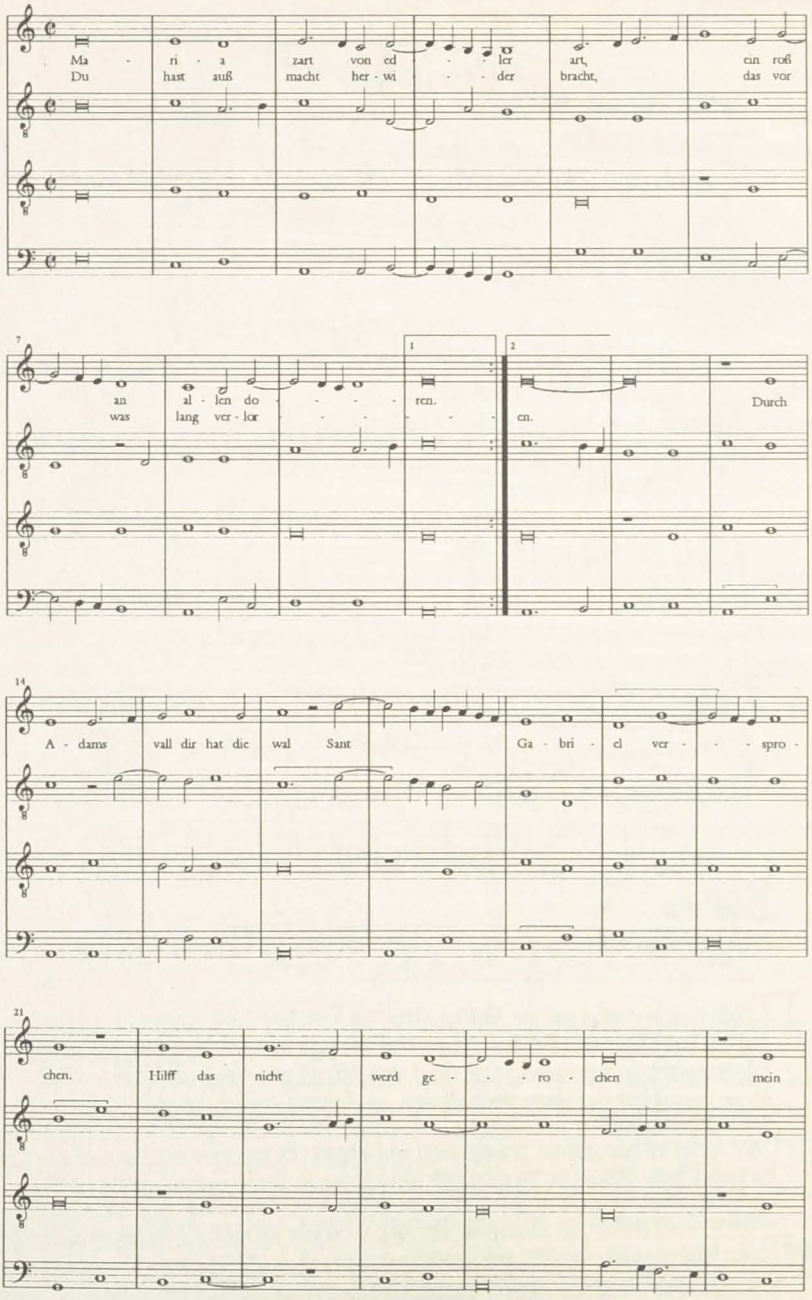
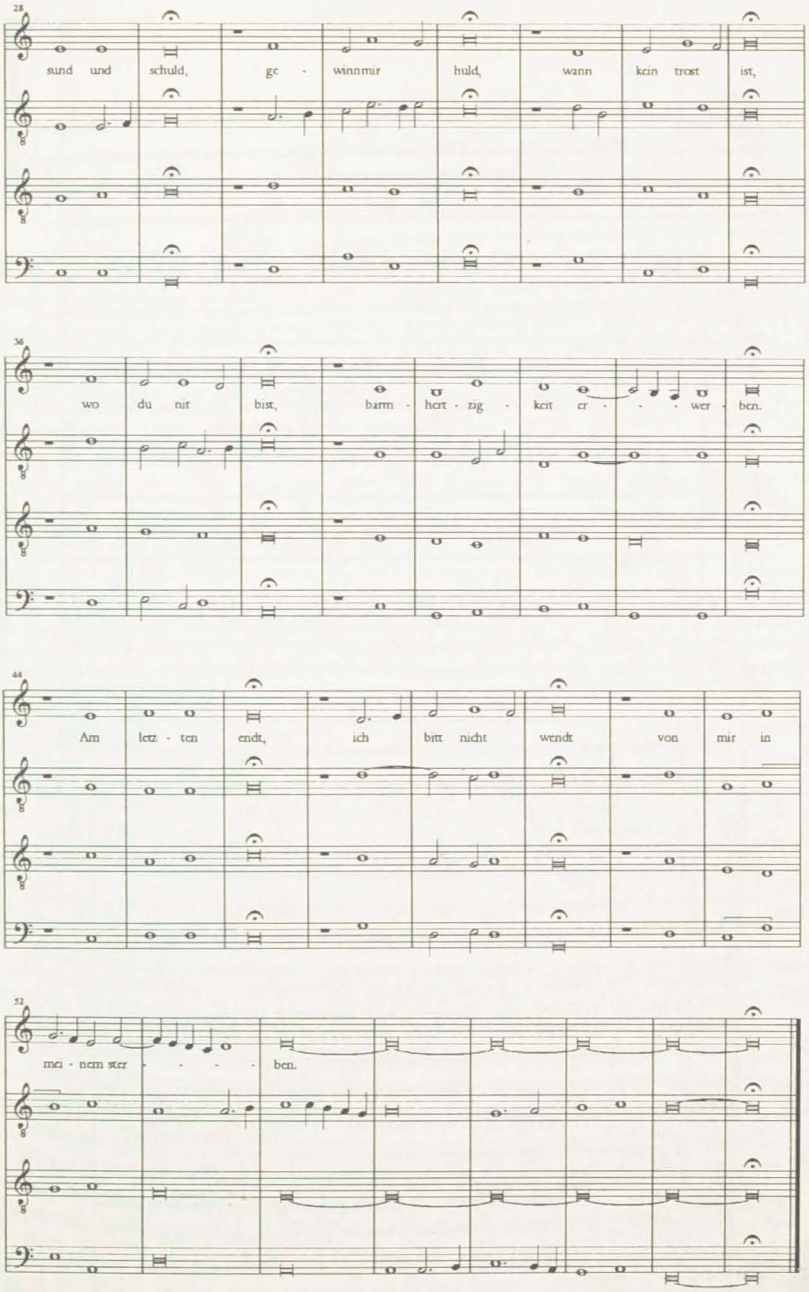


Abbildung 1: A–MB, Man. cart. 1, fol. 79v



Notenbeispiel 1: »Maria zart« als drei- bzw. vierstimmiger



Satz des »Pfabinschswantz«

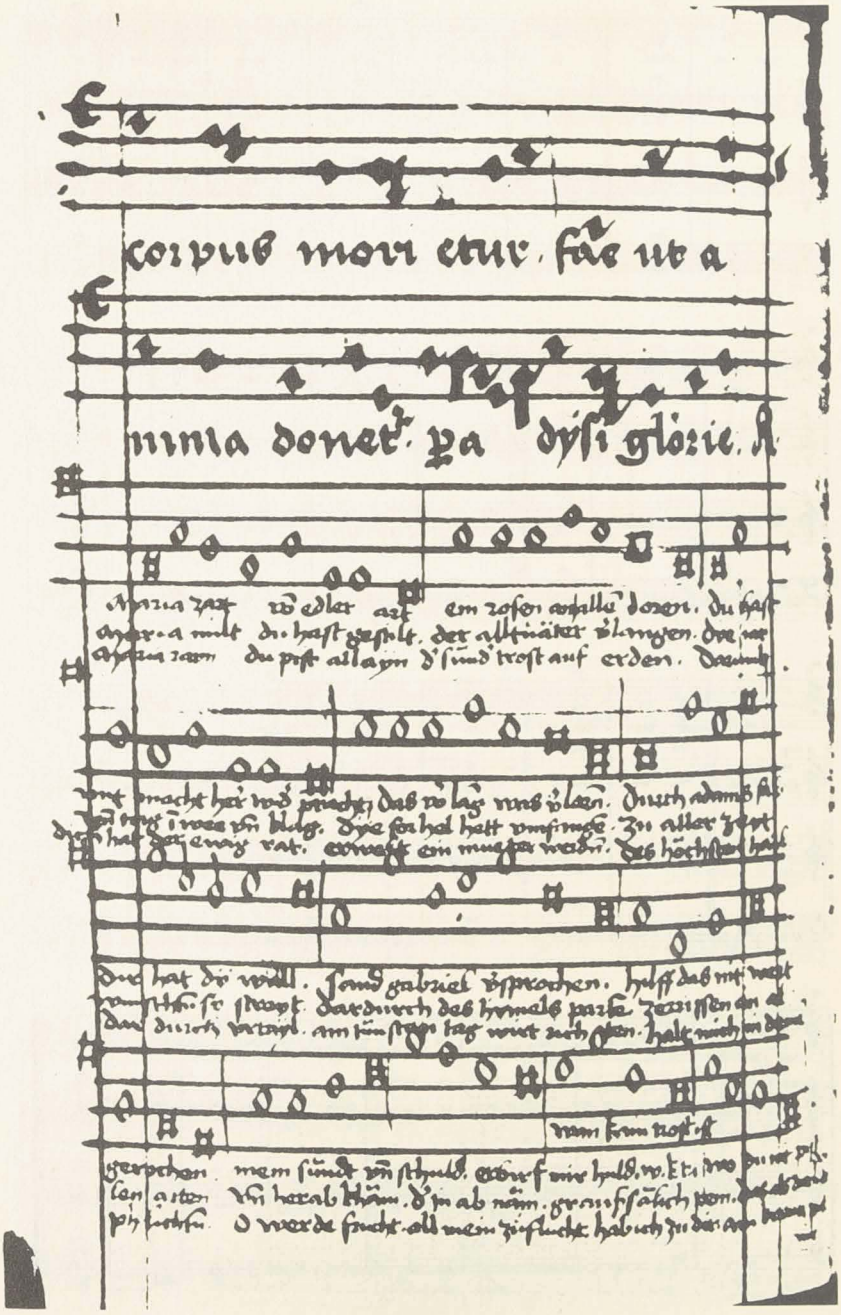
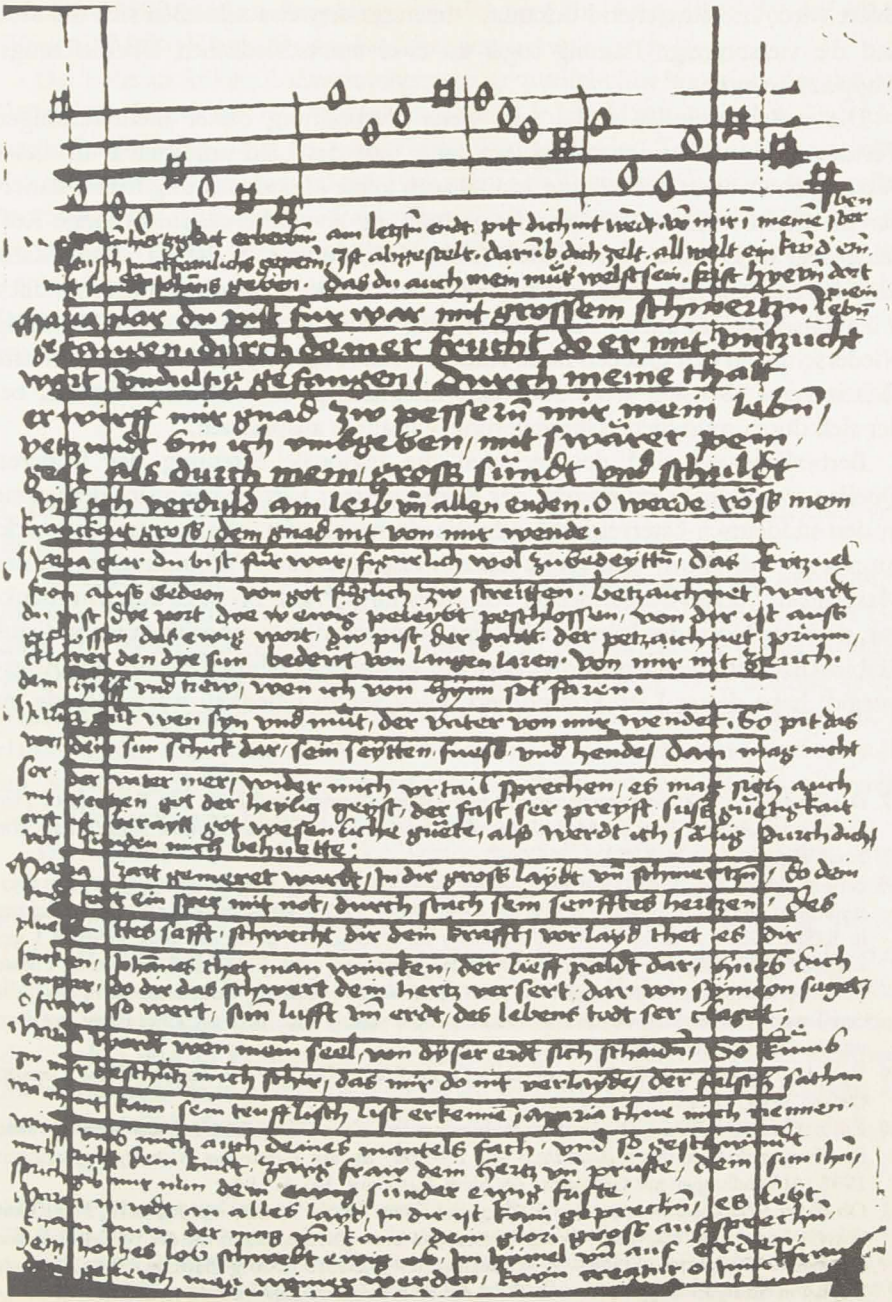


Abbildung 2: D–Mbs, clm 18 885,



fol. 121v/122r (aus Kloster Tegernsee)

liefert wird, ist hinreichend bekannt.[17] Interessanterweise schließen sich die drei- und die vierstimmige Fassung sogar zu zwei unterschiedlichen Überlieferungsgruppen zusammen.[18]

Die außerordentlich frühe und weite Verbreitung dieser mehrstimmigen Vertonung des Pfabinschswantz legt nahe, dass das Lied unmittelbar in dieser Fassung entstanden sein könnte, zumal auch keine Melodiefassung früher datierbar ist. Gleichwohl verdeutlicht die geringfügig abweichende einstimmige Aufzeichnung in D–Mbs, clm 18 885 (siehe Abbildung 2, S. 108f.), dass »Maria zart« bereits sehr früh nicht nur schriftlich – als Tenor –, sondern auch mündlich – als einstimmiges Lied – in Umlauf war, wobei letzteres naturgemäß wenig Niederschlag in den Quellen fand. Anders als die sogenannten »art songs« führte »Maria zart« also sehr wohl auch eine unabhängige monophone Existenz, bei der sich durch mündliche Überlieferung Varianten ausbildeten.

Bemerkenswert sind des weiteren die regionale Streuung der früheren Quellen sowie die Wirkungsorte der Komponisten: Fast ausnahmslos deuten sie in den süddeutsch-österreichisch-schweizerischen Raum, allen voran Innsbruck, Augsburg und Basel, und nicht selten weisen sie eine Verbindung zu Kaiser Maximilian,[19] dem »Bürgermeister von Augsburg«,[20] auf. So ist es durchaus denkbar, dass der Notiz des Johannes Nibling, »hoc carmen composuit quidam dictus Pfabinschswantz de auchspürg«, also: ein gewisser »Pfabinschswantz aus Augsburg«[21] habe dieses Lied komponiert, Glauben zu schenken wäre. Gerade im

17 Das Phänomen diskutiert anschaulich Joshua Rifkin, »Busnoys and Italy: The Evidence of Two Songs«, in: *Antoine Busnoys. Method, Meaning, and Context in Late Medieval Music*, hrsg. von Paula Higgins, Oxford 1999, S. 565–567.

18 Es gibt kleine, aber konsequent beibehaltene Abweichungen im Discantusverlauf: In allen dreistimmigen Quellen (CH–Bu, F X 5–9, fol. 3^v–4^r; D–Eu, Cod.st 345; Schlicks Lautenintavolierung in RISM 1512^2) wird in T. 20 das Schluss-*g* im Unterschied zu der im Notenbeispiel 1 gezeigten vierstimmigen Fassung eine Brevis lang gehalten, und der Einsatz der neuen Phrase (»Hilff«) erfolgt mit einer Semibrevis nach einer Semibrevispause. Zudem erscheint in T. 24 eine längere Verzierung; die nächste Phrase (»mein sünd«) setzt nicht mit einer Pause, sondern unmittelbar mit einem *f* an (T. 27).

19 Vgl. dazu bereits Rob C. Wegman, *Born for the Muses. The Life and Masses of Jacob Obrecht*, Oxford 1994, S. 345.

20 Zit. n. Christoph Böhm, *Die Reichsstadt Augsburg und Kaiser Maximilian I. Untersuchungen zum Beziehungsgeflecht zwischen Reichsstadt und Herrscher an der Wende zur Neuzeit*, Sigmaringen 1998 (Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg, 36), S. 154.

21 Ob dieser »Pfabinschswantz«, wie R. Wegman (Born for the Muses, wie Anm. 19, Fn. 10 auf S. 345) vorschlägt, mit dem »Georg Pfawenschwantz« gleichzusetzen ist, der bis 1499 in der Konstanzer Domkantorei tätig war, ist bislang nicht gesichert. »Georg Pfawenschwantz« war als Kaplan in Stuttgart tätig, bevor er 1481 in die Konstanzer Kapelle eintrat; nach Manfred Schuler, »Der Personalstatus der Konstanzer Domkantorei um 1500«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 21 (1964), S. 261.

Jubeljahr 1500 fand in Augsburg ein wichtiger Reichstag statt, der auf ideale Weise als Multiplikator für das Lied fungiert haben könnte.

Die Fülle an frühen Aufzeichnungen zeugt zweifelsohne von einer ungeheuren Beliebtheit des erst ca. 1500 aufgekommenen Liedes »Maria zart«. Aus den vielen unterschiedlichen Fassungen – sie reichen von der bloßen Textaufzeichnung über das einstimmige Lied, das schlichte mehrstimmige Tenorlied bis hin zu kunstvollen musikalischen Gattungen wie freien Orgelstücken, motettenartigen Sätzen und sogar Messen – dürfen wir darüber hinaus schließen, dass »Maria zart« zu Anfang des 16. Jahrhunderts im deutschsprachigen Gebiet den Menschen aller Schichten wohlbekannt war: dem einfachen Menschen ebenso wie dem Berufsmusiker, dem Humanisten oder dem Kleriker.

II.

Lässt sich Näheres darüber herausfinden, warum dieses Lied den Menschen von Bedeutung war?

Sicherlich berührte sie der Textinhalt: In »Maria zart« preist ein Individuum Maria in den wärmsten Farben, ohne aber – und dies unterscheidet dieses Gedicht von vielen anderen der Zeit – Themen zu verhandeln, die damals kontrovers diskutiert wurden, wie etwa die unbefleckte Empfängnis.[22] Der Betende spricht Maria direkt in seiner Muttersprache und in der ersten Person an: Maria möge dafür sorgen, dass seine Sünde und Schuld nicht beachtet werde, und sie solle im Sterben und beim jüngsten Gericht als Fürsprecherin für ihn eintreten. Schließlich bringt er ihr das Lied selbst dar.[23]

Wie verhält sich die Form des Textes dazu? (Vgl. Tabelle 2 mit der ersten von insgesamt elf gleich gebauten Strophen.) Die regelmäßige Folge von zwei zweihebigen Zeilen und einer dreihebigen (alle jambisch) wird im vierten Dreizeiler auf den Kopf gestellt: Hier steht überraschend die dreihebige Zeile zu Beginn, dann aber folgen hintereinander *vier* kurze Zeilen. Auch im Melodieverlauf ändert sich ab dieser Stelle die Art der Gliederung: Während in den beiden Stollen und zu Beginn des Abgesangs die zwei Zweiheber jeweils zu einem Melodiebogen vereint sind, bleiben sie im weiteren Verlauf des Abgesangs, ab der umgestellten Zeile »hilff das nicht werd gerochen«, grundsätzlich für sich.

22 Vgl. B. Wachinger, Maria zart (wie Anm. 1), Sp. 1266.

23 Zur Beliebtheit solch persönlicher – üblicherweise aber lateinischsprachiger – Gebete, die man nicht selten als »Gebetsmotetten« vertonte, vgl. Bonnie J. Blackburn, »For whom do the singers sing«, in: *Early Music* 25 (1997), S. 593–609, sowie Howard Mayer Brown, »The Mirror of Man's Salvation: Music in Devotional Life About 1500«, in: *Renaissance Quarterly* 43 (1990), S. 744–773.

Tabelle 2: Formale und musikalische Anlage der ersten Strophe von »Maria zart«

2a	Maria zart	A
2a	von edler art,	
3b-	ein roß an allen dor[n]en.	
2c	Du hast auß macht	A
2c	herwiderbracht,	
3b-	das vor was lang verloren.	
2d	Durch Adams vall	B
2d	dir hat die wal	
3e-	Sant Gabriel versprochen.	
3e-	Hilff das nicht werd gerochen	
2f	mein sund und schuld,	
2f	gewinn mir huld,	
2g	wann kein trost ist,	
2g	wo du nit bist,	
3h-	barmherzigkeit erwerben.	
2i	Am letzten endt,	
2i	ich bitt nicht wendt	
3h-	von mir in meinem sterben.	

Daraus resultiert ein eigenartig kurzatmiger, eindringlicher Duktus, der die einzelnen Textbausteine plastisch heraustreten lässt. Durch den mehrstimmigen Satz des Pfabinschswantz wird diese Eigenart noch unterstrichen (vgl. Notenbeispiel 1, S. 106f.): Während nämlich zu Beginn des Satzes die anderen Stimmen die Zäsuren der Melodie grundsätzlich überspielen (man siehe T. 5f., selbst am Übergang zum Abgesang T. 10f.), vollziehen im zweiten Teil – eben nach der umgestellten Zeile – alle Stimmen die Zäsuren mit, und die einzelnen Textabschnitte stehen ganz für sich.

Die beschriebene unterschiedliche Gestalt von Text und Musik in den beiden Hälften des Liedes – zunächst fließend, dann innehaltend und eindringlich – kann mit dem Textinhalt in Verbindung gebracht werden: Mit dem Beginn des vierten Dreizeilers, also mit der Umstellung der dreihebigen Zeile, wendet sich nämlich der allgemeine Marienlobpreis zur persönlichen Bitte. Und dies geschieht keineswegs nur in der hier abgedruckten ersten Strophe, sondern auch in den meisten anderen;[24] die letzte etwa endet – wiederum nach eher allgemein gehaltenen Lob-

24 Vgl. dazu den Textabdruck bei Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts*, Bd. 2, Leipzig 1867, Reprint Hildesheim 1964, Nr. 1036 auf S. 806f.

preisungen – mit den Worten: »O junckfraw pur,/ Wenß dartzẘ kümbt/ das mein mund stumbt,/ mein sell vom leib sol keren,/ So gedenck dar an/ das ich dich han/ gedacht hye mit zẘ eren.« Die Bitten werden kurzatmig, ähnlich einem dringlichen Stoßgebet, vorgetragen.

Diese Art der Vertonung scheint kein Zufall zu sein: In den Aufzeichnungen aus Ebrach (heute D–WÜst) und aus Michaelbeuern (siehe Abbildung 1, S. 105) wird sogar nach jeder der einzeln gesetzten Zeilen des zweiten Teils in allen Stimmen eine Fermate hinzugefügt. (Im anders gesetzten ersten Teil gibt es keine Fermaten.) Zumindest diese beiden Schreiber nahmen also die Einschnitte tatsächlich als sehr markant wahr. Darüber hinaus weisen alle überlieferten Tenorlieder (so etwa die in Tabelle 1 unter Nummer A 2 bis A 4 angeführten Sätze aus den Stimmbüchern CH–Bu, F X 5–9) über »Maria zart« die beschriebene Eigenart von fließenderer erster Hälfte und stockender zweiter auf. Erst in den folgenden Vertonungen, die entweder instrumental konzipiert – wie etwa Klebers und vor allem Schlicks Orgelstück (hier A 5 und A 6) – oder nach Art einer Motette stark imitatorisch gesetzt sind wie die beiden Sätze von Senfl (A 7 und A 8), verliert sich dies weitgehend. So kann man sich vorstellen, dass das einprägsame musikalische Unterstreichen der Bittzeilen der jeweils zweiten Strophenhälfte die Wirkung von »Maria zart« nachhaltig befördert hat: Nicht zuletzt könnte es zu einer rituellen Geste – etwa einem An-die-Brust-Klopfen oder einem Kniefall – genutzt worden sein. Ähnliche Kompositionsweisen fallen im Übrigen auch in anderen beliebten deutschen geistlichen Liedern der Zeit auf – etwa in dem meist gemeinsam mit »Maria zart« überlieferten »Dich, Frau von Himmel ruf ich an« bzw. in »Dich, Frau von Ach«.[25]

So können wir festhalten, dass »Maria zart« sehr wohl eine einprägsame Melodie aufweist, die nicht zuletzt durch das Nachzeichnen der Kurzzeilen im zweiten Teil besticht. Zudem ist der Text, wie wir gesehen haben, künstlerisch durchgeformt. Weder Text noch Musik unterscheiden sich aber – bei all ihren Qualitäten – so grundlegend von anderen Texten oder Vertonungen der Zeit, dass allein darin der Grund für die rasche und weite Verbreitung des Liedes gesehen werden könnte.

25 Das Lied ist anonym überliefert in RISM 1512[1] (Oeglin'sches Liederbuch; Tenor: fol. A i^{v}–A ij^{r}) und – wohl als Abschrift daraus – im Chorbuch D–As, 2° Cod. 142 a (fol. 72^{v}–73^{r}), sowie ediert bei Luise Jonas, *Das Augsburger Liederbuch. Die Musikhandschrift 2° Codex 142 an der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg. Edition und Kommentar*, München 1982 (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten, 21), Bd. 1, S. 214ff.

III.

Wohl werden wir nie mit letzter Sicherheit klären können, warum sich »Maria zart« so großer Beliebtheit erfreute. Immerhin aber finden sich in den zeitgenössischen Quellen Hinweise auf zwei Phänomene, mit denen das Lied nachweislich verknüpft war, und die sicher seine Bedeutung für den damaligen Menschen sehr beförderten.

Zum einen: Der Bischof von Zeitz (also von Naumburg) hatte für »Maria zart« einen Ablass von 40 Tagen gewährt, der schon in den frühesten Quellen erwähnt wird, und zwar in reinen Textquellen ebenso wie in ein- und mehrstimmigen musikalischen Quellen (siehe Tabelle 3).

Tabelle 3: Quellen zu »Maria zart« mit Verweis auf den Ablass durch den Bischof von Zeitz

• = reine Textquellen; •• = Quellen mit Musik[26]

a) Quellen, die nur den Ablass erwähnen (ohne Entstehungslegende)

Drucke:

- *Maria zart*, Nürnberg: Wolffgang Huber, um 1510
  »wer es singt, oder list, mich [mit] andacht, der hat xl tag aplas, von dem bischoff zu der Newburgk«
  EDITION: *Marianischer Liederkranz. Eine Sammlung von Kirchenliedern, Gesängen und Gedichten, vom Jahre 1500 bis auf unsere Zeit, zu Ehren Mariä*, hrsg. von Ph. Max Körner, Augsburg 1841, S. 250–256
- *Maria zart*, o.O., um 1510 (München, Bayerische Staatsbibliothek, Einbl.III,32[g], Nr. 39)
  »Zu dysem Lied, wer es andechtiglich singt oder list, hat geben der Bischoff von Zeytz. xl. tag ablas.«
  FAKSIMILE: Rolf Wilhelm Brednich, *Die Liedpublizistik im Flugblatt des 15. bis 17. Jahrhunderts*, Bd. 2: Katalog der Liedflugblätter des 15. und 16. Jahrhunderts, Baden-Baden 1975 (Bibliotheca Bibliographica Aureliana, 60), hier Abb. 10
- »Maria zart«, in: *Der Rosenkrantz von V. L. Frawen und Vßlegung des Psalters*, Straßburg o.J.
  »Der Bischoff von Zeyz hat geben XL Tag ablaß allen denen die dieß Lied mit Andacht singen oder lesen: Maria zart, mit XXI. Gesetzen« (zitiert nach W. Lipphardt, Jakob Köbels Liederblatt [wie Anm. 6], S. 153)

26 Bislang konnten alle Quellen mit Musik, aber noch nicht alle Textquellen eingesehen werden. Hierdurch würde sich die Anzahl an Verweisen sicher noch erhöhen.

Handschriften:

•• *Eichstätt, Staats- und Seminarbibliothek, Cod.st 345*, fol. 509r–511v
»Cantanti uel deuote legenti carmen istud ad honorem virginis Marie graciosus pontifex de Czeytz dedit 40 dies indulgenciarum.«

• *München, Bayerische Staatsbibliothek, cgm 809*, fol. 75v–76v
»Zu disem lied [...] hat geben der bischoff von Zeytz 40 tag ablas«

•• *Würzburg, Staatsarchiv, Kloster Ebrach Bücher (D 7), Nr. 11/II*, fol. 16r–19r
»Lectori cantorique presentis carminis devote largiter indulsit reverendus antistes de Zeycz quadraginta dies indulgenciarum«
EDITION: Hanns Dennerlein, »Zwei Ebracher Marienlieder«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 8 (1925), S. 1–9 (mit Faksimile und Übertragung der Noten); P. Wittmann, »Johannes Nibling, Prior in Ebrach, und seine Werke«, in: *Studien und Mittheilungen aus dem Benedictiner- und dem Cistercienser-Orden* 18 (1897), S. 598–608 und 19 (1898), S. 100–278, hier S. 272–274 (nur Text)

b) Quellen mit Entstehungslegende und Verweis auf den Ablaß durch den Bischof von Zeitz

Druck:

•• *Maria zart. wie es am ersten : mit der Tenor vñ xii gesetzen : erdicht* ..., Oppenheim: [Jakob Köbel], o.J.
[voraus die Entstehungslegende]
»Der Bischof vō Zeitz hat allen denen/die diß liet mit andacht vnnd rewigem hertzen/zu eren Maria der muter gottes:singen/lesen/oder h ōren singen oder lesen: mit innerlicher betrachtung ihres hertzen. XL.tag Abloß geben.
Wer auch sollichs:wie obgeschriben:t ūtt sol (noch meinung vyler) der offtgenanten plag versichert/vnd do mit nit beladen werden.«
FAKSIMILE: Beilage zu Walther Lipphardt, »Jakob Köbels Liederblatt ›Maria zart‹, Oppenheim (um 1515)«, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 10 (1965), S. 152–155

Handschriften:

• *Ebstorf, Klosterbibliothek, Hs. VI 17*, »Ebstorfer Liederhandschrift«, fol. 9r–15r
[voraus die Entstehungslegende]
»to welkeren ghesetten de byschop van Reytz heft gegheven XL daghe afflates alle den jennen de desse ghesette lesen efte leren efte singhen horen. Ok sunder twifel Maria wel se bewaren unde beschermen vor der quaden suke unde krancheit der pocken.«
EDITION: Edward Schröder, »Die Ebstorfer Liederhandschrift«, in: *Niederdeutsches Jahrbuch. Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung* 15 (1889), S. 8–10

• *Werden, Pfarrarchiv*, »Werdener Liederhandschrift«, Nr. 5
[voraus die Entstehungslegende]
»Dit heft hy verkundiget den bisschop, die groot afflaet heft gegeven den genen die dit lijtgen bij sich draegen, lesen of syngen, hoeren lesen of syngen. Oeck sullen sy seker sijn voer der quader suecten der pocken.«
EDITION: F. Jostes, »Eine Werdener Liederhandschrift aus der Zeit um 1500«, in: *Niederdeutsches Jahrbuch. Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung* 14 (1888), S. 66–69

Die Formulierung ist – in Latein oder Deutsch – immer ganz ähnlich (vgl. dazu Tabelle 3). Grundsätzlich wird auf die Notwendigkeit einer andächtigen Gesinnung verwiesen, sodann spezifiziert, welche Personen einen Ablass bekommen können: Zunächst einmal natürlich die Leser und die Sänger, doch wird zudem meist die Person, die dem Lesen oder dem Gesang zuhört, als Ablassempfänger erwähnt. So heißt es etwa im frühesten Melodiedruck von »Maria zart« (vgl. dazu Abbildung 3, S. 117): »Der Bischof von Zeitz hat all denen, die dieses Lied mit Andacht und reuigem Herzen zu Ehren Maria, der Mutter Gottes, singen, lesen, oder hören, wie es gesungen oder gelesen wird, mit innerlicher Betrachtung ihres Herzens 40 Tage Ablass gegeben.«

Im Falle einer ca. 1506 in Heidelberg entstandenen Nachdichtung von »Maria zart« wird sogar explizit der Dichter als Ablassempfänger genannt: »Fünnff andechtiger gesetz nüw gedicht [...], dem Thichter vnd allen Cristglaubigen menschen zſi erwerben ablas der sünden, hye zeitlich vnd dort ewig freſid, mit zal der Reimen vnd der melody maria zart.«[27] Dies könnte darauf hindeuten, dass im entsprechenden Fall einer musikalischen Umsetzung wohl auch der Komponist jeweils auf Ablass hoffen dürfte. Man findet hier also zahlreiche Belege zur Beantwortung jener Frage, die Bonnie Blackburn einmal bei der Besprechung ähnlicher mehrstimmiger Vertonungen von Gebetstexten stellte: »For whom do the singers sing?« – Nun, für jedermann, der etwas mit dem Lied zu tun hat: Sicherlich für sich selbst, aber auch für die Zuhörenden, und schließlich wohl für den Dichter bzw. Komponisten sowie für den Bischof, der den Ablass ausgegeben hat.[28] Der Aufführung eines mit Ablass versehenen Gebetstextes haftet auf diese Weise sogar ein karitativer Aspekt an.[29]

Da es sich im vorliegenden Fall um einen Ablass von 40 Tagen handelt und dies genau der Umfang ist, den ein Bischof nach den Beschlüssen des vierten Laterankonzils von 1215 verleihen durfte, können wir davon ausgehen, dass es sich nicht um eine Fälschung,[30] sondern um einen echten Ablass handelt.

27 Nach Ph. Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied (wie Anm. 24), Bd. 2, Nr. 1037 auf S. 807f.

28 Bonnie J. Blackburn, For whom (wie Anm. 23), S. 595, kam zu einem ganz ähnlichen Schluss, verfügte aber noch über keine schriftlichen Nachweise für ihre These.

29 Dies wird etwa deutlich anhand der 1479 in Nürnberg getätigten »Salve«-Stiftung von Peter Harsdorfer d.Ä., der in der Stiftungsurkunde explizit vermerkt, die Salve-Andacht möge u.a. den armen Leuten, die die ganze Woche nicht in die Kirche kommen, von Nutzen sein; vgl. dazu Franz Krautwurst, »Zur Musikgeschichte Nürnbergs um 1500«, in: *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch* 8 (1999), S. 93–106, bes. S. 97–99.

30 Ohnehin aber scheint eine Unterscheidung zwischen gefälschten und echten Ablässen für die Gläubigen kaum von Bedeutung geweser. zu sein, meist hätten sie eine solche wohl auch nicht reffen können; vgl. zu diesem Phänomen Klaus Naß, »Ablaßfälschungen im späten Mittelalter. Lothar III. und der Ablaß des Klosters Königslutter«, in: *Historisches Jahrbuch* 111 (1991), S. 403–432.

Wie das liedt Maria zart ꝛc. entsprungen vnd vßkomen ist.

Als ich schriftlich vndericht bin So ist eins reychen mans sone in die groß kranckheit vñ plag: die Malafrantzoß gnãt: schwerlich gefallen Also das [illegible] hochgelerter Doctores d̃ Artzenei nit gehelffen noch von der schweren pein entledigen mochten: Darumb er sere betrübt vñ leydig was / auch das er sein tag rüglosiglich: mit tichten gutte vnd böse lyder: biß zu sollicher zeit volnfürt hat / warde betrachten sein sunde / in des fiele im in sein syñ zu tichtẽ diß nachuolgend weiß vñ wort: von Maria der reinẽ keüschen iungfrawẽ der mutter gottes / vñ noch volendung sollicher nachgesatzter gesetz ist er als bald gesundt / vnd der schweren kranckheit vñ blatern entledigt worden / Also das hinfür kein zeichen: oder

mosen von genanten blatern an allem seinem leib belyben oder gesehẽ wurden.

Der Bischof vñ Zeitz hat allen denen / die diß ler mit andacht vnnd rewigem hertzen / zu eren Maria der mutter gottes: singen / lesen / oder hören singen oder lesen: mit innerlicher betrachtung ires hertzen. XLI. tag Ablaß geben.

Wer auch sollichs: wie obgeschriben: tütt sol (noch meinung vyler) der offtgenanten plag versichert / vnd do mit nit beladen werden.

a v.

Abbildung 3: *Maria zart*, Oppenheim: [Jacob Köbel], o.J., fol. a iv–a ijr

Ausgegeben haben muss ihn der Zeitzer Bischof Johannes III. von Schönberg (1492–1517), der nicht zuletzt bekannt dafür war, dass er sich »um die Verbesserung des öffentlichen Gottesdienstes, der Kirchengebäude und gesammten Liturgie viel Mühe« gab[31] und daher die Veröffentlichung verschiedener liturgischer und geistlicher Bücher anregte – darunter vier Breviere (Leipzig: Lotter 1510 und 1512; Leipzig: Kachelofen 1513), ein Psalter (Leipzig: Lotter ca. 1510), ein neu erarbeitetes Missale (Nürnberg: Stuchs 1501) sowie eine Agende (Nürnberg: Stuchs 1502).[32] Leider ließ sich »Maria zart« in diesen und anderen im Domstiftsarchiv erhaltenen Büchern bislang nicht nachweisen.33 Auch hat sich keine Urkunde für den Ablass von »Maria zart« in der – nur noch bruchstückhaft vorhandenen – Registratur der in Zeitz wohnenden Bischöfe erhalten.[34] Immerhin aber wissen wir aus anderen Quellen, dass Johannes III. »1504 in Zwickau für das Mitsingen des Liedes ›O florens rosa‹ bei bestimmten Anlässen« einen Ablass ausgegeben hatte.[35] Mit »Maria zart« muss es sich wohl ähnlich verhalten haben.

Durch diesen Ablass diente das Lied »Maria zart« dem einzelnen dazu, schon auf Erden Vorsorge für sein Leben nach dem Tod treffen zu können: »Ablaß (indulgentia) ist nach der im röm.-kath. Bereich heute gültigen Definition die von der kirchlichen Autorität aus dem Kirchenschatze, für Lebende durch Lossprechung (per modum absolutionis), für Verstorbene durch Fürbitte (per modum suffragii) gewährte Nachlassung (remissio) zeitlicher Strafe vor Gott, die geschuldet ist für Sünden, die der Schuld nach bereits getilgt sind.«[36] Buße

31 Johann Paul Christian Philipp, *Geschichte des Stifts Naumburg und Zeitz*, Zeitz 1800, S. 210; für eine knappe Würdigung Johannes' III. jüngeren Datums siehe Clemens Brodkorb, Art. »Schönberg, Johannes von«, in: *Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches 1448 bis 1648. Ein biographisches Lexikon*, hrsg. von Erwin Gatz, Berlin 1996, S. 644f.

32 Die genauen Nachweise gibt Heinz Wießner, *Das Bistum Naumburg,* 1,1: *Die Diözese*, Berlin 1997 (Germania Sacra, N.F. 35.1: Die Bistümer der Kirchenprovinz Magdeburg), S. 279–286.

33 Naheliegend (doch nicht nachweisbar) wäre etwa eine Verwendung beim marianischen Chordienst im Westchor des Naumburger Doms, für den es ein besonderes Formular, den *Modus orandi horas Beate Marie Virginis iuxta chorum antiquum ecclesie Numburgensis*, gab; vgl. dazu H. Wießner, Das Bistum Naumburg (ebda.), S. 352 und 376; ebda. auch weitere Ausführungen zur Marienverehrung in Naumburg.

34 Ich danke Herrn Dr. Heinz Wießner, ehem. Stiftsarchivar, und Frau R. Nagel, Stiftsarchivarin des Domstifts Naumburg, für ihre diesbezüglichen Auskünfte und Recherchen.

35 H. Wießner (wie Anm. 32), S. 400; Wießner nennt als Quelle Emil Herzog, *Chronik der Kreisstadt Zwickau*, Bd. 1–2, Zwickau 1839–1845, S. 164f.

36 Codex Iuris Canonicis, can. 911, zit. n. Karl Gerhard Steck, Art. »Ablaß«, in: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen ³1986, Bd. 1, Sp. 64. – Die grundlegende Arbeit zum Ablass im späten Mittelalter ist nach wie vor Nikolaus Paulus, *Geschichte des Ablasses im Mittelalter*, Bd. 1–2: *Geschichte des Ablasses im Mittelalter vom Ursprunge bis zur Mitte des*

und Beichte müssen also selbstredend vorangegangen sein, möchte man einen Ablass bekommen.

Warum aber war dies für den damaligen Menschen von Bedeutung? Vor dem Hintergrund der bekannten und nicht zuletzt von Martin Luther heftig angeprangerten Missbräuche des Ablasswesens im Spätmittelalter[37] neigen wir heute manchmal dazu, die Beweggründe der Menschen zu übersehen, die überhaupt zu diesem Missbrauch führen konnten: Ablässe waren im Bewusstsein der Menschen dringend nötig, um die Zeit, die sie nach dem Tod im Fegefeuer zu verbringen hätten, zu verkürzen. Die Autoren einer Gemeinschaftsstudie des Forschungsprojekts »Gezählte Frömmigkeit« an der Universität Münster formulieren die Zusammenhänge etwa wie folgt:

> Zwar war unbestritten, daß Schuld und Sühne genauestens verrechnet wurden. Allein das Schuldkonto wies eine Trias von Unbekannten aus, die darauf verwies, daß es keine letzte Sicherheit darüber hab, ob man bis zum Ende seines Lebens wirklich alle Bußstrafen gesühnt haben würde. Zum einen – so ein anonymes ›Lehrgespräch über die Seelen im Fegefeuer‹ [aus einer Colmarer Handschrift] – gelangten jene ins Fegefeuer, die vor Abgeltung ihrer Schuld starben; zudem jene, denen eine zu geringe Buße von ihrem Beichtvater auferlegt wurde, und letztlich jene Menschen, die Sünden zu beichten vergessen hatten. Angesichts dieser Unbekannten versteht sich, warum die Frommen ›unzählige‹ Ablässe zu kumulieren versuchten. Nicht also ›phantastische Zahlenjägerei‹ trieb die Frommen bei der Anhäufung von Ablässen, sondern einzig die Sorge um ihr Ergehen im Jenseits. Die Angst vor den unbekannten Reststrafen, die sie im Jenseits nachzuholen hätten, ließ sie Unmengen an Ablässen anhäufen, damit auch noch die verborgenste Strafe dadurch ausgeglichen wäre.[38]

14. Jahrhunderts; Bd. 3: *Geschichte des Ablasses am Ausgange des Mittelalters*, Paderborn 1922–1923 2. Aufl. Darmstadt 2000; vgl. auch Paulus' frühere Arbeit: *Der Ablaß im Mittelalter als Kulturfaktor*, Köln 1920. Nach längerem Dornröschenschlaf hat das Thema in jüngerer Zeit wieder mehr Interesse gefunden, vgl. etwa: Bernd Moeller, »Die letzten Ablaßkampagnen. Der Widerspruch Luthers gegen den Ablaß in seinem geschichtlichen Zusammenhang«, in: *Lebenslehren und Weltentwürfe im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Politik – Bildung – Naturkunde – Theologie. Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1983–1987*, hrsg. von Hartmut Boockmann, Göttingen 1989 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Phil.-Histor. Klasse, 3. Folge, Nr. 179), S. 539–556; Christiane Neuhausen, *Das Ablaßwesen in der Stadt Köln vom 13. bis zum 16. Jahrhundert*, Köln 1994 (Kölner Schriften zu Geschichte und Kultur, 21). In der Frage, welche liturgischen Gesänge bei einer Ablassverkündigung verwendet wurden, siehe Hans Volz, »Die Liturgie bei der Ablaßverkündigung«, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 11 (1966), S. 114–125.

37 Ein Gutteil der Ablassgelder ging durch die Hände der Augsburger Fugger; vgl. dazu grundlegend Aloys Schulte, *Die Fugger in Rom 1495–1523 mit Studien zur Geschichte des kirchlichen Finanzwesens jener Zeit*, 2 Bde., Leipzig 1904.

38 Arnold Angenendt, Thomas Braucks, Rolf Busch, Thomas Lentes und Hubertus Lutterbach, »Gezählte Frömmigkeit«, in: *Frühmittelalterliche Studien* 29 (1995), S. 43.

So verwundert es keineswegs, dass sich seit der so genannten »Geburt des Fegefeuers«, die Jacques Le Goff im 12. Jahrhundert ansetzt,[39] die Zahl von Stiftungen von Messen und Salve-Andachten – mit denen man für das eigene Seelenheil vorsorgen wollte – bis zum Spätmittelalter kontinuierlich erhöhte, im gleichen Zug das Ablasswesen immer raffinierter und umfangreicher wurde und auch seine stark pekuniäre Ausrichtung bekam.

Die Tatsache, dass dabei ein Ablass von 40 Tagen neben solchen von mehreren tausend Jahren durchaus ernst genommen wurde, zeigt sich unter anderem daran, dass die kleineren Ablässe zu Beginn des 16. Jahrhunderts durchaus häufig ausgestellt wurden. Auch stehen 40-tägige Ablässe in Ablassverzeichnissen Seite an Seite mit solchen von Tausenden von Jahren – ohne den geringsten Hinweis darauf, dass es sich um etwas Minderwertiges handeln würde.[40] Wichtig scheint es im Bewusstsein der Menschen einfach gewesen zu sein, so viel Ablass wie möglich in welcher Quantität auch immer zu erwerben. So schreibt etwa Bruder Göbel in seinem »indulgentiologium« (einem in den Jahren 1516 bis 1524 für Laienbrüder in der Windesheimer Kongregation verfassten Nekrologium und Ablassbuch): »want de tijt wyll komen, dat wy woll wolden, dat wy veyl afflates verdeynet hedden.«[41] Die Indifferenz gegenüber dem genauen Umfang könnte auch damit zu tun haben, dass sich um 1500 – also wenige Jahre nach der Einführung des Rechnens mit arabischen Zahlen in Zentraleuropa – wohl die wenigsten Menschen die Relation zwischen 40 Tagen und vielen tausend Jahren genau vorstellen konnten.

Zum Erfolg von »Maria zart« mag auch die Tatsache beigetragen haben, dass es eines der ganz wenigen muttersprachlichen Gebete mit einem Ablass war. Zwar hatte die Kirche schon in karolingischer Zeit Gebete mit Ablässen versehen,[42] doch wurde üblicherweise nur lateinischsprachigen Gebeten diese Ehre zuteil, und

39 Jacques Le Goff, *La Naissance du Purgatoire*, Paris 1981; in deutscher Übersetzung: *Die Geburt des Fegefeuers*, Stuttgart 1984; auf die Musik überträgt die Idee auch Barbara Helen Haggh, *Music, Liturgy, and Ceremony in Brussels, 1350–1500*, 2 Bde., Ph.D. d. Univ. of Illinois 1988, S. 525, Fn. 75.

40 Zum Beispiel waren in der Ablasstafel von 1513 des Klosters Königslutter gegenüber früheren Verzeichnissen zwei neue Ablässe aufgenommen worden: ein 40-Tage-Ablass des Bischofs von Laibach und ein Gebetsablass Julius' II. über achtzigtausend Jahre (nach K. Naß, Ablaßfälschungen, wie Anm. 30, S. 423).

41 Nach Heinrich Rüthing, »Frömmigkeit, Arbeit, Gehorsam. Zum religiösen Leben von Laienbrüdern in der Windesheimer Kongregation«, in: *Laienfrömmigkeit im späten Mittelalter: Formen, Funktionen, politisch-soziale Zusammenhänge*, hrsg. von Klaus Schreiner unter Mitarbeit von Elisabeth Müller-Luckner, München 1992, S. 223.

42 Gerard Achten, *Das christliche Gebetbuch im Mittelalter. Andachts- und Stundenbücher in Handschrift und Frühdruck*, 2., verb. und verm. Aufl. Berlin 1987, S. 40f.

man kann sich gut vorstellen, dass es für einen Menschen – gleichgültig, ob er des Lateinischen mächtig war oder nicht – eine ganz besondere Bedeutung hatte, ein solches Gebet in seiner Muttersprache vortragen zu können.

Der Ablass für das Sprechen eines Gebets war häufig damit verbunden, einen ruhigen Ort oder – noch häufiger – ein bestimmtes Bild aufzusuchen. Berühmt geworden sind etwa die Ablässe für das Beten von »Salve sancta faciens« vor dem Bild der Heiligen Veronika, von »Ave sanctissima Maria« vor dem Bild der »Maria in sole« (also der Madonna im Strahlenkranz) oder von »Adoro te in cruce pendentem« vor dem Bild des Heiligen Gregor (»Gregorsmesse«).[43] In keinem dieser Fälle ist es notwendig, die Originalreliquie aufzusuchen. Stattdessen reicht es, das entsprechende Bild in beliebiger Größe vor sich zu haben. Der Hintergrund ist klar: Der Erwerb eines Ablasses sollte nur möglich sein im entsprechend würdig gesetzten Rahmen; man sollte nicht nur beten – was eventuell auch beiläufig geschehen könnte –, sondern sich gleichzeitig in die Betrachtung eines Bildes versenken. Eine ähnliche Funktion der Bündelung der Konzentration mag die Vertonung im Falle von Ablassgebeten gehabt haben. So wie die oben genannten Gebete fest mit einem Bild verknüpft sind – nicht aber mit einer Melodie: sie musste bei Vertonungen eigens geschaffen werden – ist »Maria zart« zwar nicht mit einem konkreten Bildmotiv,[44] gleichwohl aber mit einer bestimmten Melodie verknüpft. Bei »Maria zart« scheint also die Musik jene Funktion einzunehmen wie bei den erwähnten anderen Ablassgebeten das Bild. Zwar wird in den begleitenden Rubriken – anders als im Falle der Bilder – nicht angegeben, man *müsse* das Gebet singen, um den Ablass zu erwerben. Gleichwohl wird – vielleicht nicht zufällig – fast immer das Singen vor dem Lesen oder Hören erwähnt (vgl. dazu Tabelle 3, S. 114f.), was den Eindruck erweckt, es handle sich dabei um die primär intendierte Form.

Die Parallele zwischen Malerei und Musik sollten wir sogar noch etwas weiter ziehen: Ebenso wie es ausreichend war, »Salve sancta faciens« mit einem kleinen Veronika-Bildchen in der Hand zu beten, gleichwohl Reiche aber aufwändige

43 Vgl. dazu Flora Lewis, »Rewarding Devotion: Indulgences and the Promotion of Images«, in: *The Church and the Arts*, hrsg. von Diana Wood, Oxford 1992, S. 179–194. – Von musikwissenschaftlicher Seite her vgl. zu »Salve sancta facies« Howard Mayer Brown, »On Veronica and Josquin«, in: *New Perspectives on Music. Essays in Honor of Eileen Southern*, hrsg. von Josephine Wright, Michigan 1992, S. 49–61, sowie zu »Ave sanctissima Maria« Bonnie J. Blackburn, »The Virgin in the Sun: Music and Image for a Prayer Attributed to Sixtus IV«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 124 (1999), S. 157–195.

44 »Maria zart« ist zwar in den zeitgenössischen Quellen bisweilen ein Bild beigegeben, doch folgt dies nicht einem festen Topos. Da zudem im Text nie auf die Abbildung konkret Bezug genommen wird, gehört das Bild in diesem Fall anscheinend mehr in den Bereich der freien künstlerischen Ausgestaltung.

Gemälde mit diesem Motiv bei hervorragenden Künstlern in Auftrag gaben, würden letztere wohl bestrebt gewesen sein, »Maria zart« nicht nur selbst zu beten oder zu singen, sondern in einer künstlerisch überhöhten Form darbringen zu lassen. In beiden Fällen ist die Motivation sicher nicht rein ästhetischer Natur, sondern wohl auch Spiegel der allgemein üblichen Praxis, nach der man den Preis für einen vollkommenen Ablass mit dem Ablasskommissar individuell verhandeln und abstimmen musste: Für manche war es ein ganzer Monatslohn, für andere nur ein halber, wieder andere – die Ärmsten – durften sich den gleichen Ablass sogar mit dem Sprechen von Gebeten und anderen Bußübungen kaufen.[45] Tat man aber nicht das angemessene Werk, wurde der Ablass nicht wirksam: ›Billigeinkäufe‹ waren also nicht möglich. Übertragen auf ein Ablassgebet wie »Maria zart« heißt dies, dass es sicher durchaus ausreichte, dieses zu beten. Konnte man es sich aber leisten, sollte man besser eine kunstvollere Fassung – eine mehrstimmige Vertonung oder gar eine Messe – wählen.

IV.

In drei der frühen Quellen zu »Maria zart« wird nicht nur der gnadenreiche Ablass des Bischofs von Zeitz angeführt, sondern zudem eine Entstehungslegende des Liedes berichtet, die wohl für die Zeitgenossen ebenfalls von großer Bedeutung war. Im frühen einstimmigen Druck aus Oppenheim (siehe Abbildung 3, S. 117) lautet die Legende sinngemäß wie folgt: Der Sohn eines reichen Mannes, heimgesucht von der schweren Krankheit »Malafrantzoß«, habe durch die hochgelehrten Doctores weder Hilfe noch Linderung erhalten können. Daher sei er sehr betrübt und ruhelos gewesen und habe nurmehr Lieder, gute und böse, gedichtet, bis er schließlich folgendes weise Wort dichtete: von Maria, der reinen, keuschen Jungfrau und Mutter Gottes (also: »Maria zart«). Als er fertig war, gesundete er bald, und kein Zeichen der schweren Krankheit ward an seinem Körper mehr gesehen. Vergleichbares, nur etwas knapper gefasst, lesen wir im Ebstorfer und im Werdener Liederbuch (siehe Tabelle 3b, S. 115).

»Maria zart« ist das einzige Lied der Zeit, für das eine Verknüpfung zu der erstmals 1493 in Barcelona aufgetretenen Krankheit Malafrantzos – wir würden heute Syphilis sagen – überliefert ist. Man vermutet, dass die Krankheit von der Schiffsbesatzung des Kolumbus 1493 eingeschleppt wurde. Mit der Auflösung des Söldnerheers Karls VIII. von Frankreich, das von spanischen Prostituierten begleitet worden war, verbreitete sie sich ab Oktober 1495 binnen weniger Jahre

45 Vgl. dazu Simone Rova, »Ablaß«, in: *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter. Ausstellungskatalog*, hrsg. von Peter Jezler, München 1994, S. 235.

in ganz Europa.[46] Gegenüber dieser neuartigen Krankheit, deren Symptome sehr unangenehm, schmerzhaft und ekelerregend waren, zeigten sich die Ärzte zunächst weitgehend hilflos. So heißt es etwa in einer zeitgenössischen Augsburger Quelle: »ain grosse plag in diese Land kommen mit den grossen platteren, die hieß man Frantzosen«; »kain artzet gruntlich darzuo kundt, weder doctores noch ander artzet«;[47] oder beim Berner Chronisten Valerius Anshelm: »dan si ein so fremd, grusam angsicht hat, dass sich ira kein gelerter arzt wolt oder durft anemen [...].«[48] So bemühten sich die Stadtverwaltungen darum, möglichst keinen Syphilis-Kranken in die Stadt kommen zu lassen, erkrankte Bürger in Quarantäne zu stecken und infizierte Nichtbürger aus der Stadt zu verweisen.

Dem einzelnen Betroffenen oder demjenigen, der Angst hatte, sich anzustecken, blieb kaum etwas anderes übrig, als zu beten. Immerhin schien dies aber keine schlechte Vorsorge zu sein, denn von einer unmittelbaren Verknüpfung von dieser Krankheit und Gottes Wirken war man zutiefst überzeugt. Deutlich wird dies zum Beispiel am so genannten Gotteslästerer-Mandat Kaiser Maximilians: Das mit 7. August 1495 datierte, in Wirklichkeit aber am 1. Februar 1497 gedruckte Mandat[49] verkündet, jede Gotteslästerung – dazu zählte bereits

46 Darstellung nach Harry Kühnel, »Große Seuchen des Mittelalters und der frühen Neuzeit«, in: *Kunst des Heilens. Aus der Geschichte der Medizin und Pharmazie. Landesausstellung. Kartause Gaming, 4. Mai – 27. Oktober 1991*, hrsg. von Gottfried Stangler, Wien 1991 (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums, N.F. 276), S. 413. – Diese Entstehungstheorie wurde in jüngerer Zeit in Frage gestellt, was hier aber nicht eigens diskutiert zu werden braucht; vgl. für eine anschauliche Zusammenfassung Stephen Jay Gould, »Syphilis and the Shepherd of Atlantis«, in: *Natural History* 109 (2000), S. 38–82; ich danke Herrn Prof. Dr. Peter Bergquist dafür, mich auf diesen Artikel aufmerksam gemacht zu haben.

47 Zit. n. Rolf Kießling, *Bürgerliche Gesellschaft und Kirche in Augsburg im Spätmittelalter. Ein Beitrag zur Strukturanalyse der oberdeutschen Reichsstadt*, Augsburg 1971 (Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg. Schriftenreihe des Stadtarchivs Augsburg, 19), S. 232. Einer der wenigen Autoren, der die medizinischen Möglichkeiten positiv bewertet, ist Bartholomäus Steber, *A malafranczos, morbo Gallorum praeservatio ac cura*, Wien: Johann Winterburger 1498. – Einen hervorragenden Einblick in die frühen medizinischen Bemühungen vor dem kulturgeschichtlichen Hintergrund geben Roger French und Jon Arrizabalaga, »Coping with the French Disease: University Practitioners' Strategies and Tactics in the Transition from the Fifteenth to the Sixteenth Century«, in: *Medicine from the Black Death to the French Disease*, hrsg. von Roger French u.a., Aldershot 1998, S. 248–287.

48 Nach H. Kühnel, Große Seuchen (wie Anm. 46), S. 412f.

49 Zur Datierung vgl. grundlegend Hans Haustein, »Die Frühgeschichte der Syphilis 1495–1498. Historisch-kritische Untersuchung auf Grund von Archivalien und Staatsdokumenten«, in: *Archiv für Dermatologie und Syphilis* 161 (1930), S. 361–366; vgl. auch F. Schanze, Der Erstdruck (wie Anm. 6), S. 124. Schanze kann darüber hinaus nachweisen, daß das »Gotteslästerermandat« von dem Oppenheimer Jakob Köbel gedruckt wurde, demjenigen Drucker also, der Anfang des 16. Jahrhunderts mit zum Tteilweise den gleichen Typen auch »Maria zart« mit einstimmiger Melodie herausbrachte.

ein unehrenhaftes Aussprechen des Namens Gottes – sei bei der Strafe von einer Mark Gold verboten; die Mitmenschen mögen jeden Verstoß anzeigen. Denn aufgrund der zunehmenden Gotteslästerungen seien die Menschen von Hungersnöten, Erdbeben und gerade in diesen Tagen von einer neuen schweren Krankheit, »genant die pösen plattern die vormals bey menschen gedechtnüß nye gewesen noch gehört sein [...]«, heimgesucht worden. Dieses Mandat wurde in allen Orten des Reiches »unter Trommelrühren und Trompetenstoss« ausgerufen.[50] In der »Ordnung zu Augsburg«, die am 2. Juli 1500 anlässlich des Reichstags herausgegeben wurde, kam Kaiser Maximilian noch einmal auf das Gotteslästerer-Mandat zurück, bekräftigte unter dem Titel »Von Gotzlesterern und Schwerern« nachdrücklich die Wormser Weisung und befahl erneut, sie allerorten lautstark zu verkünden.[51] Vielleicht ist es dann mehr als ein bloßer Zufall, dass auch die Entstehung des Liedes »Maria zart« wahrscheinlich im Jahr 1500 in Augsburg anzusetzen ist?

Da die neue Krankheit vor allem als Strafe Gottes interpretiert und im übrigen auch als Hiobskrankheit bezeichnet wurde, ist es verständlich, dass an vielen Orten religiöse Unternehmungen eingeleitet wurden, um der Krankheit beizukommen. Hier nur einige Beispiele: In Freiburg im Breisgau beriet man am 16. September 1496 über eine Syphilisprozession; am 27. August 1500 beschwerte sich die Geistlichkeit in Mainz, dass man eine Messe gegen die Syphilis abgehalten habe und forderte statt dessen einen feierlichen Bittag; in München ordnete der Rat zu Pfingsten 1501 eine große Doppelprozession zur Befreiung der Stadt von Syphilis und Teuerung an.[52]

Zahlreiche Gebete gegen die Syphilis entstanden. Unter eines von ihnen (*Fur die platern Malafrantzosa*, Wien: Johann Winterburg 1497)[53] ist folgende Bemerkung gedruckt:

> Dies Gebet ist gut und bewehrt für die Blattern, Malafrantzos genannt. Und ist nämlich gefunden worden in einem zerstörten Kloster in Frankreich, Maliers

50 Karl Sudhoff, *Graphische und typographische Erstlinge der Syphilisliteratur aus den Jahren 1495 und 1496*, München 1912 (Alte Meister der Medizin und Naturkunde in Facsimilie-Ausgaben und Neudrucken), S. 2; dazu Fn. 1: 1500 sagte der Kaiser, er habe 1495 das Mandat »allenthalben außgehn und verkünden lassen [...] durch unser und mengklichen Herollten und Barsevarden [...]«. – Dort auch als Tafel I auf S. 3 eine Reproduktion des Mandats.

51 Ebda., S. 3.

52 Nach H. Haustein, Die Frühgeschichte (wie Anm. 49), S. 290; weitere Beispiele aus Italien nennen R. French und J. Arrizabalaga, Coping with the French Disease (wie Anm. 47), S. 248–250; zum religiösen Verständnis der Krankheit und den entsprechenden Reaktionen vgl. auch Paul A. Russell, »Syphilis, God's Scourge or Nature's Vengeance? The German Printed Response to a Public Problem in the Early Sixteenth Century«, in: *Archive for Reformation History* 80 (1989), S. 286–307, bes. S. 293.

53 Abdruck bei K. Sudhoff, Erstlinge der Syphilisliteratur (wie Anm. 50), Tafel XXI.

genannt. [...] Da man nannte diese Plage die Blattern Hiobs. Wer dies Gebet bei sich trägt oder betet, der ist sicher vor den Blattern.

Anscheinend war man also der Ansicht, es helfe bereits, nur den Abdruck des entsprechenden Gebetes bei sich zu tragen. Ganz entsprechend heißt es bei der Aufzeichnung von »Maria zart« im Werdener Liederbuch (Originalsprache in Tabelle 3, S. 115): »Dies hat verkündet der Bischof, der einen großen Ablass gegeben hat all jenen, die dieses Lied bei sich tragen [!], lesen oder singen, hören lesen oder singen. Auch sollen sie sicher sein vor der schlimmen Seuche der Pocken.«[54]

Doch, zu wem sollte man beten? Einen wirklich zuständigen Heiligen gab es aufgrund der Neuheit der Krankheit noch nicht. So wendete man sich an verschiedene, darunter den Heiligen Dionysius, dem man, da er Franzose war, eine gewisse Kompetenz in Sachen Franzosenkrankheit zuschrieb. (Vor dem Hintergrund, »Französisches hilft«, ist wohl auch die soeben zitierte Bemerkung zu verstehen, das Gebet sei in einem französischen Kloster gefunden worden.)

Meist aber wurde Maria um Hilfe gegen die Malafrantzos angefleht. Man braucht nur zeitgenössische Mirakelbücher aufzuschlagen und begegnet dort unzähligen Belegen dafür, dass Syphiliskranke in der Hoffnung auf Linderung oder Heilung zu Marien-Wallfahrtsorten pilgerten: so etwa zur so genannten Schönen Maria von Regensburg, nach Mariazell oder nach Altötting.[55] Über einer gelehrten Neudichtung gegen die Syphilis, einem »Carmen Dicolon Tetrastrophon ex sapphico endeca sillabo et adonio dimetro F Conradi R C ad celementissima[m] domina[m] nostram Mariam ut nos a gallico morbo intactos preseruet incolumes«, findet denn auch in dem 1508 in Augsburg (bei Oeglin & Nadler) gedruckten *Mortilogus F. Conradi Reitterii...: Epigrammata ad eruditissimos uaticolas* ..., auf fol. a v^{v} ein Holzschnitt mit Maria, wie sie ihren schützenden Mantel über den Papst und einen Geistlichen links, über Kaiser und König (wohl Friedrich und Maximilian) rechts ausbreitet (siehe Abbildung 4, S. 126).

Holzschnitte von Maria als Helferin gegen die Syphilis werden auch auf zeitgenössische wissenschaftliche Abhandlungen gesetzt, wie zum Beispiel auf die Titelseite eines Buches von Joseph Grünpeck (*Tractatus de pestilentiali scorra siue mala de Franzos*, Augsburg 1496, siehe Abbildung 5, S. 128), das in Augsburg in einer deutsch- und einer lateinischsprachigen Fassung im Herbst 1496 veröffentlicht wurde und mindestens viermal in verschiedenen Städten nachgedruckt wurde. In diesem Holzschnitt sitzt Jesus auf dem Schoß seiner Mutter und sendet strafende

54 »Pocken« war einer der zahlreichen zeitgenössischen Namen für die Franzosenkrankheit. Die Bezeichnung »Syphilis« kam erst im 19. Jahrhundert auf, wird hier aber ihrer allgemeinen Verständlichkeit wegen beibehalten.

55 Nach H. Kühnel, Große Seuchen (wie Anm. 46), S. 415; Nachweise jeweils in den Mirakelbüchern.

und krankmachende Pfeile auf die (wohl gotteslästerlichen) Menschen,[56] während Maria in der Wolkenglorie dem zum Italienkrieg aufbrechenden Kaiser Maximilian (zu erkennen am kaiserlichen Adlerschild und am Kreuzbanner des Kreuzfahrers) eine Krone überreicht: Er soll vor der Krankheit geschützt sein. Ein ganz ähnliches Bild wird fast gleichzeitig auch Sebastian Brants *Eulogium* vorangestellt.

Carmen Dicolon Tetraſtrophon ex ſapphico endeca ſillabo et adonio dimetro F Conradi R C ad clementiſſimā dominā noſtram Mariam ut nos a gallico morbo intactos preſeruet incolumes

Alma ſupremi genitrix tonantis

Abbildung 4: *Mortilogus F. Conradi Reitterii …: Epigrammata ad eruditissimos uaticolas …*, Augsburg: Oeglin & Nadler 1508, fol. a v^{v} (Exemplar D–Mu, W 4 P.lat.rec. 1007)

Brant und Grünpeck[57] waren nur zwei von vielen Vertrauten Maximilians, die um 1500 von der Krankheit heimgesucht wurden; und wahrscheinlich litt, um

56 Es mag ungewöhnlich erscheinen, dass das Jesuskind straft, und in der Tat kann nicht mit letzter Sicherheit ausgeschlossen werden, dass es sich um heilende Strahlen handeln könnte (auch Claude Quétel, *Le Mal de Naples. Histoire de la syphilis*, Paris 1986, S. 16, zeigt sich in der Frage unsicher). Vor dem Hintergrund des Bildtopos der mit Pfeilen strafenden Gottheit (vgl. dazu u.a. Peter Dinzelbacher, »Die tötende Gottheit: Pestbild und Todesikonographie als Ausdruck der Mentalität des Spätmittelalters und der Renaissance«, in: *Analecta Cartusiana* 117, 1986, S. 5–138) scheint mir aber die im Haupttext gegebene Interpretation die überzeugendere.

57 Grünpecks Verbindung sei kurz skizziert: 1497, also ein Jahr nach seinem Syphilis-Traktat, wurde er in die königliche Kanzlei aufgenommen, 1498 durch Maximilian zum Dichter gekrönt. Nachdem er 1501 wegen seiner Erkrankung an der Syphilis den Hof verlassen musste, veröffentlichte er im Jahr 1503 eine weitere Abhandlung zum Thema, *De mentulagra alias morbo gallico Libellus*, Memmingen 1503.

Hermann Wiesflecker zu folgen, sogar Maximilian selbst seit 1497 an der Syphilis.[58] So gehörte zu denjenigen, für die das Lied »Maria zart« eine tiefe Bedeutung hatte – als ablassträchtiges Gebet, als volkssprachliche Anrufung Mariens und als Heilmittel gegen die gefürchtete »Malafrantzos« – sicher auch Maximilian und sein Kreis. Und so ist es vielleicht mehr als nur reiner Zufall, dass die meisten der kunstvolleren Vertonungen von »Maria zart« in Handschriften erscheinen, die in engerem oder weiterem Zusammenhang mit Maximilians Hof zu tun haben.

Einer Spur aber sollten wir im Zusammenhang der hilfreichen Wirkung dieses Liedes noch genauer nachgehen: Beim Studium der Quellen zu »Maria zart« fällt nämlich auf, dass die Entstehungslegende niemals alleine erzählt wird, sondern immer gemeinsam mit dem Ablass durch den Bischof von Zeitz (vgl. dazu Tabelle 3, S. 115, Rubrik b): In allen drei Quellen wird zunächst von der wundersamen Heilung berichtet, dann der Hinweis auf den Ablass gegeben und abschließend wieder zur Krankheitsgeschichte zurückgekehrt: »Wer auch solches wie oben beschrieben tut [also »Maria zart« andächtig singt, liest, oder hört], soll nach Meinung vieler vor der oftgenannten Plage sicher sein und damit nicht beladen werden.«[59]

Das grundsätzlich gemeinsame Vorkommen könnte auf eine entstehungsgeschichtliche Verbindung zwischen den beiden Komponenten hindeuten. Und in der Tat gibt es Hinweise darauf, dass der Bischof von Zeitz, Johannes III., der den Ablass ausgegeben hatte, aus persönlicher Betroffenheit eine besondere Affinität zum Lied »Maria zart« verspürt haben könnte: Die Tatsache, dass sein Verstand mit zunehmendem Alter zeitweise in Verwirrung geriet – wohl deswegen verpflichtete man einen Leibarzt, der ihn ohne Aufforderung jährlich mehrmals besuchen sollte und bestellte schon 1511 einen Koadjutor –,[60] könnte

58 Hermann Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit*, Bd. 4: *Gründung des habsburgischen Weltreiches, Lebensabend und Tod*, München 1981, Fn. 18 auf S. 629–632; Bd. 5: *Der Kaiser und seine Umwelt. Hof, Staat, Wirtschaft, Gesellschaft und Kultur*, München 1986, S. 338: »Zum persönlichen Schicksal wurde höchstwahrscheinlich auch dem Kaiser die gallische Krankheit. Noch 1495 hatte er im Gotteslästerer-Mandat diese Krankheit als Strafe für das Lästern, Fluchen und Unterlassen des Kreuzzuges hingestellt. 1497 will Maximilian in Füssen nach dem Genuß von Wein erstmals in seinem Mund die ›bösen Blattern‹ der gallischen Krankheit gemerkt haben. Mit Hilfe Gottes und des heiligen Magnus seien sie wieder verschwunden. [...] Offenbar wurde er diese Krankheit nicht mehr los, wie dies den giftigen Berichten der Venezianer zu entnehmen ist, denen man mißtrauen könnte, aber auch den großen Mengen von ›indianischem Holz‹ (Gujak), das für ihn aus der Neuen Welt eingekauft wurde. Grünpeck und Ulsenius, beide in Kaisers Diensten, waren unter den ersten, welche diese Krankheit beschrieben und höchst fragwürdige Heilmittel anboten.«

59 Nach dem Oppenheimer Druck [Köbel, o.J.], fol. ij^{r}; für den entsprechenden Wortlaut im Ebstorfer und im Werdener Liederbuch, siehe Tabelle 3b.

60 Nach H. Wießner, Das Bistum Naumburg (wie Anm. 32), S. 948.

Abbildung 5: Joseph Grünpeck, *Tractatus de pestilentiali scorra siue mala de Franzos*, Augsburg 1496, Titelblatt (Quelle: K. Sudhoff, Erstlinge der Syphilisliteratur, wie Anm. 50, Tafel VIII)

darauf hindeuten, dass er selbst an der Syphilis litt. In der Zeitzer Chronik, die der Autor Paul Lang Bischof Johannes III. widmete und ihm im Jahr 1517 noch übergeben konnte, liest man:

> Er worde in seynem alder vnd besten tagen eyn graußheym vester man vnd ßonderlich vmb den halß vnd koppff. ward auch eyn mall eyn zeyt lang onsynnigk vnd stalt sich nerrisch. ward doch dorch daß gemeyn gepette von gottes gnad wider gesundt vnd vornufftig vnd blib alßo byß an seyn ende.[61]

In der lateinischen Fassung der Chronik heißt es noch expliziter:

> Porro ab humero & supra adeo monstrose crassus erat vt facies ipsa & collum idem & vnum esse pene viderentur licet corpore gracilis esset & ventrosus minime. Incurrit preterea semel frenesim siue amentiam. vt ligari & custodiri opus haberet. ne erumpens hominibus in fenestris destruendo & frangendo inferret damna. quod admodum semel arreptus euadens & extra ciuitatem currens in Diui Stephani platea ante fecerat. Tandem orationibus subditorum suorum quas frequenter diebus festis in ecclesia vnanimiter ad Deum pro eo fecerunt perfecte sanitati restitutus est. Qui & ex post satis diu superuiuens. tandem Anno Dom. M D XVII, VI. Calend. Octobris defunctus est. de quo & infra eodem anno plus.[62]

Wenn auch die beschriebenen Symptome für eine eindeutige Diagnose nicht ausreichen, ist es doch bemerkenswert, dass sie allesamt zu den neurologischen Manifestationen einer Syphilis im Spätstadium gehören: temporäre Verwirrtheit, Lähmungserscheinungen (häufig auch im Gesichts- und Nackenbereich) und mangelnde Bewegungskontrolle (»lustige Beine«).[63] Und auch der zeitliche Verlauf der Krankheit des Johannes III. ist plausibel: Die ersten Symptome der progressiven Paralyse setzen mit einer Latenz von acht bis zehn Jahren und noch später nach der Infektion ein; Männer sind häufiger als Frauen davon betroffen.[64] Schließlich wäre auch die plötzliche, angeblich durch Gebet hervorgerufene Genese gut erklärbar, denn nach Lehrbuch ist »der Verlauf [...] wechselnd. In manchen Fällen kommt die Krankheit spontan zum Stillstand.«[65]

Es wäre nicht zu erwarten, dass sich der Verfasser der Chronik, der mit Johannes III. sicherlich bekannte Konventuale Paul Lang,[66] in dieser Hinsicht expliziter ausdrücken würde. Umso bemerkenswerter sind denn in diesem Zusammenhang die ausnehmend farbenreichen Bemerkungen zur Jugend des Bischofs:

61 Paul Lange, *Chronik des Bistums Naumburg und seiner Bischöfe*, nach seiner im städtischen Archiv befindlichen Handschrift hrsg. von Felix Köster, Naumburg 1891, S. 44.

62 »Chronica Nummburgensia«, in: *Scriptores rerum Germanicarum, praecipue saxonicarum*, hrsg. von Burchard Mencke, Bd. 2, Leipzig 1728, Sp. 54.

63 Klaus Poeck, *Neurologie. Ein Lehrbuch für Studierende und Ärzte*, Berlin ⁶1982, S. 285–292.

64 Ebda., S. 287.

65 Ebda., S. 290.

66 Er lebte im Kloster Bosau bei Zeitz. – Ich danke Herrn Dr. Heinz Wießner für diese mir am 20.7.2001 brieflich mitgeteilten Informationen zu Paul Lang.

> Er waß eyn schone person vnd wol personirt. darvmb in seynen ersten iaren vnn iungen tagen wart er von schonen frawen gelibt vnd bestrickt. Doch schat es ym an seynen eren wenick. den alle seyne vnderteynige gestliche vnd weltliche hatten yn serh lib dieweil er so wol vnd fridßam regirt vnd mit allen leuthen gutter ding waß.[67]

Nach allem, was wir heute noch rekonstruieren können, ist es also durchaus denkbar, dass sich der Bischof von Zeitz aus persönlicher Betroffenheit dazu angeregt fühlte, einen Ablass für »Maria zart« auszugeben: Das eifrige Singen und Beten dieses Liedes würde nämlich auch ihm selbst zugute kommen. Und es ist gut vorstellbar, dass sich diese Konnotation dann in der Überlieferung niederschlug. Mit Sicherheit aber dürfen wir davon ausgehen, dass die Menschen der Zeit dankbar waren für ein Lied an Maria, von dem angeblich eine solch positive Wirkung gegen die neue schreckliche Krankheit ausging. Die Tatsache, dass diese Konnotation von keinem einzigen anderen Lied überliefert ist, zeigt auch, dass es sich anscheinend um eine recht spezifische Assoziation handelte.

V.

Das Lied »Maria zart«, das erstmals ca. 1500 im süddeutschen Raum nachweisbar ist, verbreitete sich anscheinend in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts wie ein Lauffeuer und war wohl fast jedem deutschsprachigen Individuum der Zeit bekannt: Bereits während des ersten Jahrzehnts erschienen zahlreiche mehrstimmige Vertonungen, darunter auch zwei Messen. Für die rasche Verbreitung des Liedes war es eine Grundbedingung, dass Text und Melodie sowohl leicht fasslich als auch künstlerisch ansprechend waren. Darüber hinaus aber war es für die Menschen sicher von zentraler Bedeutung, dass das Beten, Singen und Hören des Liedes mit einem Ablass verbunden war und dass das Lied angeblich auch Schutz vor der gefürchteten Malafrantzos bot. Sowohl das Bedürfnis nach einer Vorsorge für das Dasein nach dem Tod als auch nach dem Schutz vor der neuen grausamen Krankheit dürfen als zentrale Bedürfnisse der Menschen im Spätmittelalter, unter ihnen nicht zuletzt auch Kaiser Maximilian, gelten.

In der außergewöhnlichen Bedeutung des Liedes liegt wohl nicht nur die Erklärung für die rasche und weite Verbreitung des Textes und der mehrstimmigen Fassung des Pfabinschswantz, sondern auch für die zahlreichen weiteren Vertonungen. Nicht zuletzt tauchen ja viele der kunstvolleren Sätze sowie die Messen bereits zeitgleich mit den reinen Textquellen auf. Nicht selten wird die Anregung für eine solche kunstvolle Version von einem zahlungskräftigen Auf-

67 P. Lange, Chronik (wie Anm. 61), S. 44.

traggeber ausgegangen sein. Unzweifelhaft dabei ist, dass die mehrstimmigen Vertonungen für die Zeitgenossen die gleiche Bedeutung transportierten wie die einstimmige Fassung: Dies machen die Aufzeichnungen der drei- bzw. vierstimmigen Vertonung des Pfabinschswantz (D–WÜst, Kloster Ebrach Bücher 11/II, bzw. D–Eu, Cod.st 345), die explizit auf den Ablass verweisen, unmissverständlich deutlich, und wir dürfen wohl davon ausgehen, dass auch bei der Verwendung in einer Messe – wo freilich nur die Melodie, nicht aber der Text des Liedes erklingt – der geistige Horizont durchaus präsent blieb.

Nur sehr selten haben wir ausreichend zeitgenössisches Material an der Hand, das Aufschluss darüber geben könnte, welche Assoziationen ein bestimmter Text bei einem Menschen im Spätmittelalter möglicherweise erweckt: Meist sind mühsame Rückschlüsse aus dem historischen Umfeld notwendig, und ob sie uns immer auf den richtigen Weg führen, ist fraglich. Im Falle von »Maria zart« sind wir in der glücklichen Situation, dass eine Fülle von zeitgenössischen Belegen auf zwei unterschiedliche, gleichwohl aber sehr konkrete Konnotationen des Textes verweisen. Die Angst vor dem Fegefeuer und die Angst vor einer tödlichen Krankheit: Das waren keine Ängste, die nur die Elite plagten. Das sind die Sorgen der Zeit, und sie finden in den musikalischen Gattungen aller Schichten ihren Niederschlag.

Nicole Schwindt

Der Körper als Thema – Lassos »Nasenlied«

Orlando di Lassos Lied »von Nasen«[1] hat vor allem wegen seiner Textgrundlage bislang einiges despektierliche Kopfschütteln verursacht. Derlei geschmackliche Entgleisungen berühren bei einem großen Komponisten eher peinlich. »Der Kunstwert dieser Stücke ist sehr gering; besonders die beiden letzten [das *Nasenlied* und das folgende *Fliegenlied*] stellen wohl das Primitivste dar, was Lasso zum deutschen Gesellschaftsliede beigetragen hat.«[2] Doch wenn schon ein literarischer Fauxpas vorliegt, der allenfalls als Zugeständnis an einen allgemein tiefen Zeitgeschmack zu tolerieren wäre, so sollte immerhin die musikalische Schicht davon weitgehend unberührt bleiben und sich Lasso hier als Herr seines Metiers zeigen: »Wenn Lasso schon solche banalen Texte komponieren mußte, so stellen seine Vertonungen seinem Einfallsreichtum jedenfalls das beste Zeugnis aus. Man gehe doch nur einmal den abgeschmackten Text des *Nasenliedes* Wort für Wort in Lassos Vertonung durch, wie er immer wieder versucht, dem Töricht-Langweiligen noch Abwechslung und Inspiration abzuringen. Und selbst wenn Lasso – als Kind seiner Zeit – diese und ähnliche Texte gefallen haben sollten: verglichen mit den Texten, die ihm die italienische und französische Literatur bieten konnte, steht das deutsche Lied eben auf keiner vergleichbaren Stufe.«[3]

Zwar gibt es bis heute keinerlei Anhaltspunkt dafür, dass Lasso überhaupt deutsche Lieder schreiben musste oder man ihn dazu drängte, schon gar nicht, dass ihm die Textwahl aufgezwungen wurde, doch gab es eine – nur begrenzt nachvollziehbare – allgemeine Liedkultur am bayerischen Herzogshof Albrechts V. und seines Sohnes Wilhelm, die auch das Sammeln von Texten mit einschloss[4] und die annehmen lässt, dass selbstverständlich auch Beiträge des Kapellmeisters zur Gattung Lied hoch willkommen waren. Vielleicht legte Lasso kein besonderes Engagement

1 »Hort zu ein neus gedicht«, in: *Der Dritte Theil Schöner, Newer, Teutscher Lieder, mit fünff stimmen*, München 1576, Nr. 10; Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, Bd. 18: *Kompositionen mit deutschem Text* I, rev. Aufl., hrsg. von Horst Leuchtmann, Wiesbaden 1970, S. 151–159.

2 Helmuth Osthoff, *Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1600)*, Berlin 1938, 2., erg. und berichtigte Aufl., Tutzing 1967, S. 161.

3 H. Leuchtmann, Orlando di Lasso, Sämtliche Werke (wie Anm. 1), S. XXXVIII.

4 Eine Zusammenstellung der bekannten Fakten bei Nicole Schwindt, »Einleitung. Das Umfeld der Liedkomposition. Der bayerische Hof«, in: Ivo de Vento, *Sämtliche Werke*, Bd. 3: *Newe Teutsche Liedlein* [...] *München 1569, Newe Teutsche Lieder* [...] *München 1570*, hrsg. von N.Sch., Wiesbaden 2002 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, N.F., 12).

beim Aufsuchen geeigneter deutscher Textvorlagen an den Tag und womöglich verließ er sich nur zu gerne auf Angebote aus seiner Umgebung, gegen seinen Willen hat er aber wohl kaum ein ihm nicht genehmes Gedicht vertont. Der Text des Nasenlieds war ein solcher, der schon am Hof Albrechts IV. bekannt war. Lucas Wagenrieder, Altist und Notist der Münchner Kapelle, kopierte nicht nur für Ludwig Senfl, sondern lieferte handschriftliche Musikalien auch an andere Adressaten wie den preußischen Herzog und an dessen Nürnberger Agenten Georg Schultheis. Dieser scheint das Nasenlied für seinen Auftraggeber bestellt zu haben.

> Lieber herr Schulthes. hiemit schikh ich euch das nasen lied, dabey ain par lied erst von Sennfl componiert und die dreyerley hofweis mit 6. 5. und 4 [...] Dat. in eil zu Munchen den 4. Augusti im 37. iar.

> Lieber herr Schulthes. Ich schik euch fur eur person ettliche lieder, nemblich 4, darunter das lengst das nasenlied ist, hat aber der Sennfl nit gemacht, yedoch habt irs yetz iar selbs an mich begert, das ichs meinem gned. hern von Preussen schikhen soll. Nu het ichs schon zu seinen gnaden gsang eingeschlossen, aber wie ich mich besonnen hab, so gedenkht es mich schimpflich, sein gnaden ain solches rotziges nasenlied zu schikhen, yedoch wisst ir seiner gnaden prauch und mainung, was sein F. G. wolgeffellig ist bas als ich, und so ir vermaint das ichs sein F. G. schicken sold, so thut nur oben das Copert auf und legts zu dem andern, oder lasst es heraussen, wies euch gefellig ist, denn es ist kein brief drinnen, dann allein lautter gesang. Ir habt auch zway Neuer lateinische stuckh mit 4. und V. dabey [...] Dat. München den 4. Augusti im 38. iar.[5]

Auf jeden Fall belegt der Schriftwechsel, dass das Gedicht von unbezweifelbarem Reiz war, dass aber auch seine Inkriminierung Tradition hat – wenngleich nicht einfach auf Grund seines ästhetischen Werts, sondern aus Gründen der sozialen Hierarchie.[6] Wenn Lasso dieses Lied mehrstimmig setzte, dann gewiss nicht unter Vernachlässigung seiner Textgestalt, zumal dessen Länge und Anlage für jeden Komponisten eine besondere Schwierigkeit darstellte, die wenigstens durch einen anderen Vorteil zu kompensieren war oder von einem anderen Interesse motiviert sein musste.

5 Robert Eitner, »5 Briefe von Lucas Wagenrieder von 1536–1538«, in: *Monatshefte für Musikgeschichte* 8 (1876), S. 28f.; eine ausführlichere Dokumentation des Briefwechsels zwischen Albrecht, Markgraf von Brandenburg und Herzog in Preußen, Senfl, Wagenrieder und Schultheis bei Adolf Thürlings, »Ludwig Senfls Leben und Wirken«, in: *Senfls Werke*, hrsg. von Theodor Kroyer, Leipzig 1903 (Denkmäler Deutscher Tonkunst, 2. Folge: Denkmäler der Tonkunst in Bayern, 3.2), S. LVII–LXVII.

6 Rudolf Flotzinger (»Wolfgang Schmeltzl und sein ›Teutscher Gesang‹ von 1544«, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 39, 1988, S. 25) interpretiert den Brief dahin gehend, es handele sich um einen Text, »den zu komponieren Senfl 1537 abgelehnt hat«, was über den Wortlaut hinaus geht. Obwohl Albrecht ausdrücklich nicht nur an Senfls Kompositionen interessiert war, geht es in den Briefen im Zusammenhang mit Liedern ausschließlich um dessen Werke; da ein Lied ausnahmsweise nicht von ihm stammt, erwähnt Wagenrieder dies verständlicherweise (»hat aber der Sennfl nit gemacht«), was nicht notwendigerweise eine Zurückweisung bedeuten muss.

Der Text und sein Horizont

In Lassos Vertonung[7] lautet der Text in der Tenorstimme:

Hort zu ein news gedicht /	
von nasen zugericht[1] /	[1]*(dichterisch) gestaltet*
der sein sehr vil vnd gnůg/	
ein jeder wil mit fůg /	
damit sein in dem gsellen spil /	
ein schône nasen haben wil /	
dem sol man sie lassen zu ruh /	
es seind noch ander nasen gnůg/	
krade / krumpe / buckelte /	
einbogne / murrete[1] /	[1]*welk*
dicke / braitte / gspitzte /	
maset[1] / schramet[2] / gflickte[3] /	[1]*narbig*, [2]*aufgerissen*, [3]*fleckig*
⟨*Diskant*: driecket vnd knollet /⟩	
vierecket vnd drollet[1] /	[1]*drall*
gschneitzte[1] / rotzig / butzig[2] /	[1]*angelaufen*, [2]*aufgeschwollen*
gstumpffet[1] /kumpffet[2] / růssig[3] /	[1]*stumpf*, [2]*stumpf*, [3]*gerötet*
drieffend / blietend[1] / schnoflent[2] /	[1]*blutend*, [2]*schnaufend*
schnaufent / schnarchent / schnopfent[1] /	[1]*schluchzend*
frost blabe[1] / brin rothe[2] /	[1]*frostblau*, [2]*verbrannt rot*
⟨*Diskant*: knobret[1] / zucket[2] / frade[3] /⟩	[1]*vorspringend*, [2]*verzogen*, [3]*entzündet*
zschlagne / zkratzte /	
⟨*Diskant*: zbißne / zschnidne /⟩	
zhackte /zrißne /	
blocket[1] / hacket[2] / zincket[3] /	[1]*klotzig*, [2]*grobschlächtig*, [3]*zackig*
muncket[1] / blunschet[2] / stincket	[1]*krüppelhaft*, [2]*aufgebläht*
gleissent[1] / wimbret[2] / hogret[3] /	[1]*(fett)glänzend*, [2]*warzig*, [3]*höckrig*
vol engering[1] / knogret[2] /	[1]*Made*, [2]*mit Knötchen*
ebne[1] / schelche[2] / flache /	[1]*flach*, [2]*schief*
ein kruß[1] blane[2] / weiche nasen /	[1]*kraus*, [2]*eben*
wie die Affen nasen /	
drat[1] mit klaffen[2] /	[1]*gedreht*, [2]*Risse*
vnd ander noch vil mehr /	
die wir nit zehlen her /	
wir haben der gnůg /	
nun hóret weitter zu.	
Der ander Theil.	
So findt man gůlden / silberen /	
messing / zienen[1] / kůpfferen /	[1]*aus Zinn*
stählin[1] / eysen /	[1]*aus Stahl*
stainen /bainen[1] /	[1]*aus Knochen*
hierne[1] / hůltzen[2] / wäxen[3] /	[1]*aus Horn*, [2]*aus Holz*, [3]*aus Wachs*
gschnitzte / goßne[1] /	[1]*gegossen*
gfrorne[1] / gmalte nasen /	[1]⟨*Schmeltzl*: gfurmte⟩ *geformte*
lange / kurtze / grosse / kleine /	
weitte / enge / hohe / nidere nasen /	

7 O. di Lasso, Sämtliche Werke (wie Anm. 1), S. 151–159.

flaisch nasen / visch nasen /
alt fränckisch[1] nasen / [1]*altmodisch*
reissen[1] nasen / gantz nasen / [1]*reizend*
schön nasen / sauber nasen /
wol geformet nasen /
gar allerley nasen /
mit knoden[1] vnd fasen[2]. [1]*Schlingen*, [2]*Fasern*

Der dritte Theil.
Wer gwinnen wil den krantz /
Künig werden am nasen Tantz /
der kumb biß Sontag frü /
gen Gimpelsbrun darzü.

Der Inhalt des dritten Teils verweist auf eine der ältesten greifbaren Schichten, in denen der Stoff behandelt wird.[8] 1534 druckte Niclas Meldemann in Nürnberg als Flugblatt einen Holzschnitt Hans Sebald Behams mit einem Gedicht von Hans Sachs: *Der Nasen tantz zu Gümpelsbrunn bis Sonntag* (siehe Abbildung 1, S. 138f.).[9] In hundert Knittelversen schildert Sachs, wie die Gimpelsbrunner am Kirchweihfest einen Wettbewerb um die – »mit zirckel, daßhart vnd dreyangel« exakt zu messende – größte Nase ausrichten. Die Trophäen, ein Kranz für den ersten Preisträger, aber auch sehr ›körpernahe‹ Gegenstände wie ein »Nasenfüter« und eine »brüch«, hängen am Maibaum, um den die Aspiranten auf die Ehre des Nasenkönigs sich zu Schalmei- und Dudelsackklängen im Reigen präsentieren und gegenseitig nach ihren mächtigen Exemplaren greifen. An anderer Stelle des Kirmestreibens entsteht allerdings eine Schlägerei, die alles in Bann zieht, so dass auf Anweisung des Dorfrichters die Aktion unterbrochen werden muss. Dies gibt dem Erzähler aber das Stichwort, seiner zeitungsmäßigen Textsorte gerecht zu werden und den fingierten Zweck seiner Ankündigung anzubringen: Weitere Interessenten (»Burger, Pawr, arm oder reich«) können sich bis Sonntag, wenn das Turnier wieder aufgenommen wird, in den Kreis der Konkurrenten einreihen.

8 Im Bereich des Brauchtums im fränkischen Windsheim ist ein Beleg in einer Stadtrechnung zur Fastnachtszeit (»Item ½ taler geschenk dem balbirer sampt seinen gesellen, als sie den nasen danz haben getantz auf dem mark«) erst aus dem Jahr 1550 bekannt, zit. n. Karl-Sigismund Kramer, *Volksleben im Fürstentum Ansbach und seinen Nachbargebieten (1500–1800). Eine Volkskunde auf Grund archivalischer Quellen*, Würzburg 1961 (Beiträge zur Vorlkstumsforschung, 13), S. 102 und 281 (siehe R. Flotzinger, Wolfgang Schmeltzl, wie Anm. 6, S. 133).

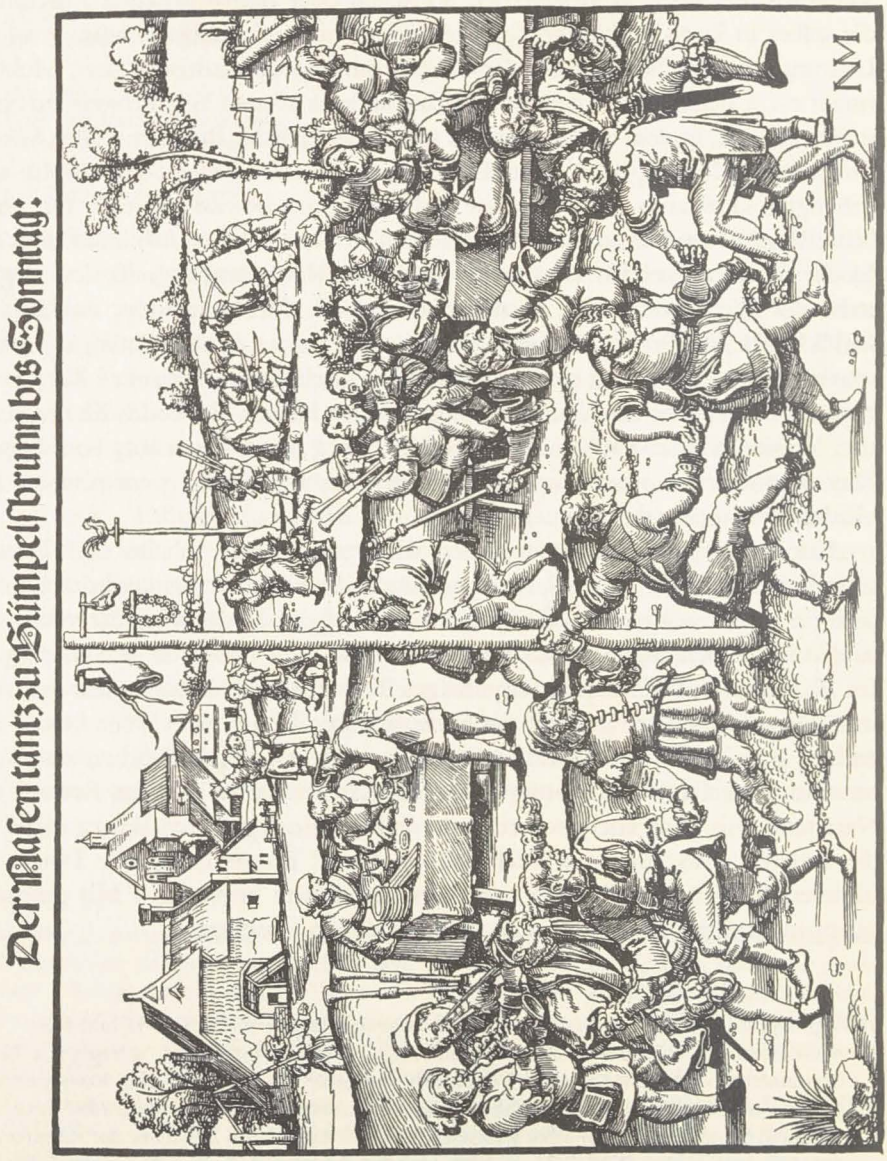
9 Max Geisberg und Walter L. Strauss, *The German single-leaf woodcut 1500–1550*, Bd. 1, New York 1974, S. 242. Die dortige Reproduktion beruht auf dem verschollenen, zuletzt noch im Kupferstichkabinett des Schlossmuseums Gotha unter Nr. 13, 218/219 erhaltenen Abzug. Eine detaillierte Bestandsaufnahme der späteren, modifizierten Abzüge und ihrer Fundorte sowie Abbildungen der einzelnen Stadien bietet Alison Stewart, »Large Noses and Changing Meanings in Sixteenth-century German prints«, in: *Print Quarterly* 12 (1995), 343–360.

Bild und Geschichte gehören vorderhand zum Typus der Bauernsatire. Ihr satirisches Potenzial beziehen sie nicht nur aus den drastischen Schilderungen generellen bäurischen Verhaltens, sondern insbesondere aus dem evozierten Vergleich mit jenen Wettbewerben höfischen oder humanistischen Zuschnitts, die selbst in ihren verbürgerlichten Ablegern noch ein unbestrittenes geistiges Leistungsprestige behaupteten (*poetae laureati*, nordfranzösische *puis*, Meistersinger etc.), denen die Bauern aber nichts anderes als den Wettbewerb zur Seite stellen können, in dem es um eine rein physische Qualität, die zudem allen Schönheitsidealen Hohn spricht, geht. Die Zusammenstellung der demonstrativ aufgehängten »kleynats«, der Preise, ist in diesem Sinne bewusst grotesk: Der ländliche Blumenkranz nimmt auf den ehrenvollen Lorbeerkranz im Sinne eines das Ideelle repräsentierenden Gewinns Bezug. Das Nasenfutteral greift den Gegenstand des Wettbewerbs auf, ist aber ein sinnloses ›Kleidungsstück‹, das es nicht wirklich gibt. Die Bruch hingegen, die Männerunterhose, an die Beinlinge genestelt werden können, verknüpft nicht nur die beiden symbolisch gekoppelten Körperteile Nase und männliches Genital mittels ihrer ›Schutzhüllen‹ (die Bruch hier in einfacher Version ohne die aufwändigere Schamkapsel, deren Form aber vom Nasenfüter repräsentiert wird), sondern ist auch Inbegriff der germanischen Bekleidungsweise, die den Römern seinerzeit als barbarisch galt.[10]

Alison Stewart[11] hat die weiteren ikonographischen Inhalte und Hintergründe von Behams Holzschnitt eingehend erhellt: Selbstverständliche Grundlage für jeden zeitgenössischen Betrachter und Leser des Flugblatts war die landläufige Überzeugung, dass die Nasengröße die Penisgröße wiederspiegele. Im Fall der am Tanz beteiligten einzigen Frau übertrug Beham diese Assoziation von sexueller Attraktivität auf einen üppigen Busen, so wie die beiden am rechten Rand neben ihr befindlichen Tänzer mit eindeutigen Zeichen ausgestattet sind: Der Landsknecht trägt sein Schwert ostentativ vor den Beinen, der Narr tanzt mit noch energischeren und dadurch uneleganteren Bewegungen als die anderen – so sehr, dass auch auf ihn Sachs' Beschreibung der Tänzer im hinteren Bildteil zutrifft: »Da machtens wunderlich kramantz / Mit gnippen, gnappen, vnd verdreen / Das man jn thet waiß wo hinsehen«.

10 Vgl. Ingrid Loschek, *Reclams Mode- & Kostümlexikon*, Stuttgart [3]1994, S. 134f. und 463.

11 Siehe Anm. 9. Offenbar ohne das Sachs'sche Gedicht heranzuziehen, interpretiert Horst Leuchtmann, »Schwierigkeiten im Verständnis der Texte der volkssprachigen Kompositionen Lassos«, in: *Orlando di Lasso in der Musikgeschichte. Bericht über das Symposion ... 1994*, hrsg. von Bernhold Schmid, München 1996 (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, N.F. 111), S. 170f., den Nasentanz und dieses neben anderen Liedern Lassos als ein abschreckendes Beispiel dafür, »in welche Abgründe die sich verkehrende Welt abstürzen kann«. Als solche wird die Konkurrenz von Weiberleuten mit gimpelhaften Männern um den vermeintlich ersten Preis, die Unterhose als Zeichen der Vormachtstellung, verstanden.


Der Nasen tantz zu Pümpelsbrunn bis Sonntag:
M

¶ Eins tags vil kurtzweyl ich vernam
Vnd auff ein Pawren Kirchtag kam
In ein dorff Gümpels painn genant
Da ich vil voller Pawren fande
Schreyend/all stedel vol gesessen
Da war ein trincken vnd essen
Die Mayd in die Sackpfeyffen sungen
Die Pawren kneche küssen vnd rungen
Warffen ein einander auff den semper
Das manchem kracht im leib der gemper
Eins teyls spalten in die Leckuchen
Noch mer kurtzweyl ehet ich suchen
Vnd kam zů einem Hanen tantz
Da machtens wunderlich kramantz
Mit gnippen/gnappen/vnd verdreen
Das man jn ehet waiß wo hin sehen
Offt einer an den andern hust
Das er sich gleich vmb dreen must
Tratten einander mit den stieffeln
Ich dacht es würde sich noch an drieffeln
Ein hader bey dem reutz vnd tratz
Ich gieng vnd schaut den kugelplatz
Da hieng ein rotes Hoßrůch bey
Da setzten sie offt zwen an drey
Ich gedacht mir ob disem kegeln
Werden sie noch einander flegeln
Ich gieng fürbaß auff einen plan
Sach da vil alter Pawren stan
Metten darauff an einer stangen
Sach ich drey schöner kleynat hangen
Ein Nasenfůter/brůch/vnd kranz
Da sagt man mir ein Nasentanz
Wurde auff dem plan noch disen abent
Die grösten drey naßn wurn begabent
Die gröste naß gewun den kranz
Vnd wurde ein Küng am Nasentanz
Die ander gewun das Nasenfůter
Die dritt die brůch/gar wolgemůter
Verzog ich da in meinen sinnen
Groißlich ein kleynat zů gewinnen
Wurdt ich anderst nit Küng gar
Ee ich verzog ein viertteyl/dar
Kamen zwen Pfeyffer mit Schalmayen
Die pliessen auff zum Nasen rayen
Her drungen Pawren vnd jr Basen
Vnzal/mit alsů grossen nasen
Lang/dick/vnd krum/hencket/vnd pucklet
Murret/muncket/pieyt/pflunscht/vnd hucklet
Zincken/hacket/knotret/vnd knollet
Dieyeckicht/viereckicht/vnd drollet
Gleyssent vnd rot/kůpffren vnd bögret
Volengerling/roimeret/vnd knögret
So vnfůg/das ich auff den tag
Tantzens vnd kleynat gar verwag
In dem die Pfeyffer beyd auff pfiffen
Einander sie zun nasen griffen
Zogen einander an den rayen
Vnd sprangen her nach den schalmayen
Bey zweinzig person man vnd frawen
Daran ich meinen lust ehet schawen
Ich dacht/wie west ich jr so vil
Die all recht weren zů dem spil
Die wunscht ich all zů mir dar
Vnd als der tantz am besten war
Do erhůb sich ein grosses schlagen
Am kugelplatz/die wurden jagen
Einander her in dem gedöß
Wurd ein gelauff vnd groß gestöß
All liessen sie am rayen faren
Vnd auch von leder zucken waren
Do ward der Nasentanz zertrent
Nedoch der Scherg kam an dem ende
Vnd schrey/der Richter vnd mein Herren
Verkünden euch/mahnen vnd ferren
Weyl der Nasentanz ist zerstrewt
Sol man nicht weyter tantzen hewt
Biß Suntag wöllens jn an stellen
Ob einer hat ein gůten gsellen
Vnd der auch wol benasset wer
Den mag er mit jm bringen her
Bey Burger/Pawr/arm oder reich
Dem würde man messen eben gleich
Nit zirckel/daßhart/vnd dieyangel
Das er sey vnklaghafft vnd mangel
Wem denn ein kleynat thůt gebüren
Der mags on eintred mit jm füren
Also der Kirchtag nam ein ende
Eylende ich wider heimwartz wende
Hab das beyd jungen vnd alten
Jm besten wöllen nicht verhalten
Weyl der Nasentanz ist angestelt
Ob ewer einer daran wöle
Der mach sich auff diß morgen frů
So kumbt er eben noch darzů
Gen Gümpels prunn an Nasentanz
Vnd ob er da erlangt den kranz
Vnd wurde zů Nasen Küng erwelt
Allen grossen Nasen für gestelt
Der funde hie vnd jenset des bachs
Vil hoffgesindes/spricht Hans Sachs.

Abbildung 1: *Der Nasen tantz zu Gümpelsbrunn bis Sonntag* (Hans Sebald Beham, Text von Hans Sachs, 1534 von Niclas Meldemann in Nürnberg gedruckt)

Bezeichnenderweise beschränkt sich das Personal des Nasentanzes nicht auf Bauern, sondern begreift mit zwei Landsknechten und mit ›Künstlern‹ (Narr, sich zierlicher bewegender Tanzmeister links vor dem Maibaum und Schalmeibläser, jeweils an den gezackten Bordüren erkennbar) auch andere, mäßig höher stehende soziale Bereiche mit ein. Große Nasen sind kein Privileg des unkultivierten Landvolks.

Aufschlussreich ist die von Stewart verfolgte weitere Geschichte des Holzblocks und seiner späteren Druckabzüge im Kontext der Nürnberger Moralisierungsbestrebungen in der zweiten Jahrhunderthälfte: Zuerst wurde das Gedicht abgetrennt, dann wurden zumindest auf einem Abdruck die großen Nasen mit Tinte auf Normalformat hin retuschiert, was schließlich nach 1573 auch am Holzblock selbst vorgenommen wurde, den man bei dieser Gelegenheit auch kreisförmig beschnitt, so dass die obszönen Gesten und Attribute von Narr und Landsknecht verschwanden. In diesem purifizierten Zustand und mit einem ornamentalen Rahmen versehen diente der Block bis ins 19. Jahrhundert.

In anderer Akzentuierung als Stewart sehe ich jedoch nicht nur die sexuellen Konnotationen, die hier traditionell mit den großen Nasen geschaffen werden, sondern darüber hinaus die Naturhaftigkeit der Körperteile generell. Am Bild nur teilweise nachvollziehbar, ist das Zentrum des Sachs'schen Gedichtes und Keim des späteren Liedes die Beschreibung der körperlichen ›Pracht‹ in all ihrer ungezügelten Formen- und Farbenvielfalt, auch ihrem unzivilisierten Zustand:

Her drungen Pawren vnd jr Basen
Vnzal / mit also grossen nasen
Lang / dick / vnd krum / hencket / vnd pucklet
Zincket / hacket / knorret / vnd knollet
Dreyeckicht / viereckicht / vnd drollet
Gleyssent vnd rot / küpffren vnd högret
Vol engerling / wimeret / vnd knögret

Ob Hans Sachs damit bereits ein existierendes Nasenlied zitierte bzw. darauf anspielte oder ob umgekehrt das Flugblatt ein ausführlicheres Lied erst provozierte, ist nicht mit Gewissheit zu entscheiden. Schon drei Jahre später, 1537, kursierte ja ein langes Nasenlied am Münchner Hof, und 1544 gab Wolfgang Schmeltzl bei seinem »freundt« Johannes Petreius in Nürnberg seine gattungsmäßig inkommensurable Sammlung *Guter, seltzsamer und kunstreicher teutscher Gesang, sonderlich ettliche künstliche Quodlibet, Schlacht, und dergleichen* heraus, dessen Nr. 4 eine vierstimmige Vertonung des Nasenlieds durch einen nicht näher bekannten Johannes Puxstaller ist.[12] Seine Textvorlage ist bis auf marginale

12 RISM 1544[19]. Wolfgang Schmeltzl, *Guter, seltzsamer und kunstreicher teutscher Gesang*, hrsg. von Rudolf Flotzinger, Graz 1990 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 147/148); der Text des Nasenlieds auf S. 10, die Partitur S. 32–37 (zu korrigieren wären: 1. Tl., T. 29, B: *d* statt *e*;

lexikalische und orthographische Abweichungen mit derjenigen Lassos identisch. In beiden Fällen weisen direkte Verbindungen nach Nürnberg, also der Stadt von Hans Sachs: Anhaltendes Interesse an dem Lied bezeugte der Nürnberger Georg Schultheis, und auch der bislang schöpferisch nur als Dichter eindeutig belegbare Schmeltzl hatte zumindest über Petreius nachweislich Beziehungen in die Reichsstadt. Zur Zeit der Publikation der von ihm laut Vorwort »im landt Osterreich vnd anderswo« gesammelten Werke war er zwar seit sechs oder sieben Jahren in Wien ansässig, vorher aber an verschiedenen Orten der Oberpfalz tätig: bis 1535 in Kemnath (mit Unterbrechung während seines Studiums in Wien ab 1523), dann in der Benediktinerabtei in Kastl, 1536 als *cantor* in Weiden. Nach eigenem Bekunden hat er die »Reichstet im Römischen Reich besicht«; neben Regensburg und vielleicht Augsburg ist hier zuerst an Nürnberg zu denken.[13]

Verschiedene stilistische Gründe und nicht zuletzt mehrere vergleichbar angelegte Gedichttexte in Schmeltzls Sammlung (z.B. *Von Dauben*, *Von Leffeln*, *Von Eyren*, *Von Secken*) werden dafür beigebracht, dass er – möglicherweise inspiriert von dem ab 1534 kursierenden Sachs-Beham'schen Flugblatt – den konkreten Text des Nasenlieds geschaffen habe. (Das muss dann allerdings notwendigerweise vor dem *terminus ante quem* 1537, also in der Zeit vor seiner endgültigen Ansiedlung in Wien geschehen sein. Offen bleibt in jedem Fall, ob in diesen Zeitraum auch die Vertonung durch Puxstaller fällt und ob das von Wagenrieder kopierte Lied womöglich bereits dieser vierstimmige Satz war.)

Bereits Elsa Bienenfeld hat auf die auffällige, Begriffe reihende Struktur des Gedichtes aufmerksam gemacht und sie mit der Literaturgattung des so genannten Priamels in Verbindung gebracht.[14] Sie bezog sich um die Jahrhundertwende auf das damals einflussreichste Buch zum Priamel von Wilhelm Uhl.[15] Dessen

T. 68, D: Achtel *a*' statt *g*'; 2. Tl., T. 22, D: *a*' statt *g*'; T. 39, T: *g* statt *a*). Von einem Joannes Burckstaller bzw. Burgkstaller haben sich in D–Dl, Mus. 1/D/3, einem um 1550 in Wittenberg entstandenen Stimmbuchsatz mit älteren geistlichen Motetten und geistlichen Liedern, ein »Jauchzet dem herren« und ein »Vater unser« erhalten; siehe Wolfram Steude, *Die Musiksammelhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, Wilhelmshaven 1974 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte, 6), S. 21.

13 Siehe R. Flotzinger, Wolfgang Schmeltzl (wie Anm. 6), S. 10. Flotzingers detaillierte und kritische Angaben zu Schmeltzls Biographie wurden von Susan Forscher Weiss in ihrem Art. »Schmeltzl, Wolfgang«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, 2. Aufl., London 2001, Bd. 22, S. 526, nicht übernommen.

14 Elsa Bienenfeld, »Wolffgang Schmeltzl, sein Liederbuch (1544) und das Quodlibet des XVI. Jahrhunderts« [Diss. Wien 1903], in: *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft* 6 (1904/05), S. 80–135.

15 Wilhelm Uhl, *Die deutsche Priamel, ihre Entstehung und Ausbildung. Mit Beiträgen zur Geschichte der deutschen Universitäten im Mittelalter*, Leipzig 1897.

Definition des Gattungsbegriffs und seine Erklärung der Gattungscharakteristik wurden allerdings schon kurz darauf grundsätzlich in Frage gestellt[16] und auch in der nachfolgenden germanistischen Forschung als substanzlos und unhaltbar eingeschätzt.[17] Uhl wollte die katalogartigen Gattungen Priamel und Quodlibet auf eine »Erscheinung der akademischen Fastnacht« zurückführen. Sie seien persiflierende studentische Reaktionen auf die *Quaestio praeambularis in disputationem de quodlibet*, in der – in drei *articuli* zu je drei *conclusiones* von drei üblicherweise zweizeiligen *corollaria* – die große universitäre *quaestio quodlibetica* des akademischen Jahres in Kurzform aneinander gereiht und ausgehängt wurde. Allerdings existieren als Belege dieses Ankündigungsmodus lediglich zwei Einblattdrucke der Universität Erfurt von 1497 und 1499.[18] Uhls in jeder Hinsicht auf tönernen Füßen stehender und von der späteren Forschung als erledigt angesehener Versuch, den »Mischmasch« des Priamels auf universitären Brauch zurückzuführen, hat auch die Schmeltzl-Forschung insofern in die Irre geführt, als die Katalogeder des *Guten, seltzsamen und kunstreichen teutschen Gesangs* in die Nähe von Schmeltzls Universitäts-Daseins, also Wien, rückten und sogar ihre dreiteilige Anlage als Reflex auf die *quaestio* verstanden[19] sowie dadurch die parodistische Natur der Gattung akzentuiert wurde.

Strukturverwandtschaften zwischen den Schmeltzl'schen Katalogliedern und damit auch dem Nasenlied und dem Priamel als einer besonderen Form der Spruchpoesie bestehen durchaus, wenn man eine weit gefasste Definition der gattungskonstitutiven Elemente zu Grunde legt: eine »Gattung ursprünglich epigrammatischer Improvisation, die eine Reihe paralleler Einzelheiten in bestimmten Formen mit künstlerischer Absicht zu einer inneren Einheit zu verbinden sucht«.[20] Die gereihten Bestandteile sind als einzelne ersetzbar und ergeben keine logische Reihe. Einige weitere Faktoren sind im Zusammenhang mit dem Nasenlied aufschlussreich.

16 Karl Euling, *Das Priamel bis Hans Rosenplüt. Studien zur Volkspoesie*, Breslau 1905.

17 Hansjürgen Kiepe, *Die Nürnberger Priameldichtung. Untersuchungen zu Hans Rosenplüt und zum Schreib- und Druckwesen im 15. Jahrhundert (Das Priamel und die Anfänge des literarischen Marktes)*, München 1984 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 74).

18 W. Uhl, Die deutsche Priamel (wie Anm. 15), S. 32f.

19 Auch R. Flotzinger, Wolfgang Schmeltzl (wie Anm. 6), S. 17f., bezieht die Fachliteratur nach Uhl nicht mit ein.

20 K. Euling, Das Priamel (wie Anm. 16), S. 15. Ein typisches Priamel wäre: »Wer ab wil leschen der sunne glantz / Vnd ein geiß wil noten, das sie tantz / Vnd ein stummen wil zwingen, das er hor / Vnd ein kw wil jagen durich ein nadel or / Vnd geistlich munch wil machen awß schelcken / Vnd auß einem Esel wil mett melcken / Vnd an ein kethen wil pinten ein vist [Schall]: / Der erbeyt [erwartet] auch gern, das vnnutz ist.« (zit. n. H. Kiepe, Die Nürnberger Priameldichtung, wie Anm. 17, S. 2).

Erstens: Die Priameldichtung ist eine Nürnberger Spezialität, die ihren quantitativen und qualitativen Höhepunkt im 15. Jahrhundert erreichte und im Nürnberg der Reformation auslief.[21] Es wäre also durchaus denkbar, dass das Nasenlied im Nürnberger Umfeld bereits bestand, so dass Sachs es aufgriff und Schmeltzl es seiner Sammlung – gegebenenfalls bearbeitet – inkorporierte und entweder die anderen Lieder sich auch auf diesem Wege besorgte oder sie in Analogie verfasste. Auch ihre Ausstrahlung im engeren regionalen Bereich liegt nahe. Das Löffellied (Nr. 5) scheint nach Zuschreibung in einer Handschrift von Mathias Greiter vertont zu sein,[22] zu dessen frühen Lebensstationen Aichach bei Augsburg und Ingolstadt gehörten. Die Verankerung des Typus im Süddeutschland des heutigen Freistaats Bayern (Oberpfalz, Schwaben, Altbayern, Franken, mit Schwerpunkt Nürnberg) macht sowohl das Insistieren des Nürnberger Verlegers Petreius und entsprechend seine Bereitschaft, derartige Kuriosa zu drucken, als auch das nachhaltige Interesse des Nürnberger Faktors Schultheis am Nasenlied verständlich, andererseits aber auch Wagenrieders Zögern, ob man denn damit wohl im Norden reüssieren könne.

Zweitens: Das Priamel, als Terminus eine Verballhornung von *praeambulum*, scheint ursprünglich auch mit der Funktion verknüpft gewesen zu sein, Bildern oder Bilderserien voranzustehen, und konnte dann später auch in den Bildfuß wandern.[23] Dieser Traditionszusammenhang unterfüttert die Beziehung zwischen dem von Schmeltzl abgedruckten Kataloglied und Behams Holzschnitt.

Drittens: Priameln schließen sich bisweilen zu Zyklen, die sich einem Thema widmen, zusammen, ohne unbedingt eine unumkehrbare Abfolge zu bilden. Ähnlich wie im Einzelpriamel werden dabei unterschiedliche Aspekte oder Ausprägungen einer Sache potenziell permutativ abgehandelt.[24] Ein Reflex dieser Struktur ist auch im Nasenlied erkennbar. Der Anfang der *prima pars* und die *tertia pars* bilden den narrativen Rahmen. Dazwischen stehen zwei (allerdings ungleiche) ›Strophen‹ mit Aufzählungen von Nasenphysiognomien und -funktionen. Der

21 Eine der letzten zeitgenössischen Quellen ist *Eins Freyharts Predig / sampt hundert allten Sprüchen / der Welt lauff betreffend: nutzlich vnd sehr kurtzweylig zulesen*, Augsburg: Michael Manger [um 1560] (mit Nachdrucken verschiedenerorts bis 1604), in der auch 88 Priameln stehen (siehe H. Kiepe, ebda., S. 11f. und 378–382).

22 D–B, Mus. ms. 40190 (Mitte 16. Jahrhundert, aus dem Frankfurter Raum), siehe Hans-Otto Korth, Jutta Lambrecht und Helmut Hell, *Die Signaturengruppe Mus. ms. 40000ff.*, Bd. 1: *Handschriften des 15.– 19. Jahrhunderts in mensuraler und neuerer Notation*, München 1997 (Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz. Kataloge der Musikabteilung, 13), S. 272; R. Flotzinger, Wolfgang Schmeltzl (wie Anm. 6), S. 15, macht noch ein weiteres Argument für Greiters Autorschaft geltend.

23 Siehe dazu H. Kiepe, Die Nürnberger Priameldichtung (wie Anm. 17), bes. S. 18–32.

24 Ebda., bes. S. 103–113.

erste Teil breitet das ganze Panorama der Möglichkeiten von Riechorganen aus, wie sie in der Lebensrealität begegnen können: in übertreibender Akzentuierung vor allem hässliche, entstellte oder kranke; darunter mag, wie zu Beginn, auch eine gerade Nase sein. Als pars pro toto der ungezügelten Natur erscheinen hier Körperbestandteile in ihrer nicht-rationalisierten Darbietung. Im genauen Gegensatz dazu präsentiert der zweite Teil lediglich Nasen, die in *materia* und *forma* als ästhetische Objekte erscheinen, und zwar polarisiert als schöne Objekte. Auf den artifiziellen Stilisierungsprozess deuten dabei nicht nur die plastischen Materialien,[25] sondern auch die Gestaltungsvorgänge wie schnitzen, gießen, formen und malen; mit dem Bezug auf wechselnde Moden klingt der Aspekt der Historizität von Kunstprodukten an. Und als zivilisatorische Konsequenz sind diese Nasen sauber. Formal werden in den beiden thematisch klar getrennten Sektionen, quasi den beiden Einzelpriameln, die Elemente priamel-gemäß in durchaus nicht-stringenter Folge assoziiert. Das Sprachspielerische kann übrigens als Spezifikum der Volkssprachen gelten, die insbesondere bei den alltäglichen Phänomenen dem Lateinischen (als dichterischer Konkurrenzsprache) durch eine Fülle von Alternativausdrücken überlegen waren und daraus künstlerisches Kapital schlugen.[26]

Der Text ist nicht nur durch den Rückbezug auf eine definierte Gattungstradition in seiner Struktur erklärbar und als bewusste literarische Gestalt zu identifizieren, er ist vor allem auch hinsichtlich seines Inhalts zeitgemäß, wenn nicht gar symptomatisch. Die Zeit des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit war auch die Zeit eines Umbruch in der Körperwahrnehmung. Die neue Aufmerksamkeit für den Körper manifestierte sich im 16. Jahrhundert äußerlich in der aufstrebenden Disziplin der Anatomie mit ihrer neuerdings etablierten Methodik des Sezierens und ihren revolutionären Darstellungen von Formen und Bauelementen des menschlichen Körpers, insbesondere Andreas Vesals entscheidender Publikation *De humani corporis fabrica libri septem* (Basel 1543).[27] Die medizingeschichtlichen Daten reflektieren indes nur eine allgemeine ideen- und

25 Als derartige Modelliermasse müssen auch die am Ende genannten textilen Gobelingrundstoffe gelten sowie die Lebensmittel, welche die zeitgenössische, teils extrem weit getriebene Technik, aus essbaren Produkten kunstvolle Gegenstände für die Tafel zu fertigen, reflektieren.

26 Die Erwägung ist angeregt von den Beobachtungen Kyra Heidemanns (»»Grob und teutsch mit nammen beschryben«. Überlegungen zum Anstößigen in der Schwankliteratur des 16. Jahrhunderts«, in: *Ordnung und Lust. Bilder von Liebe, Ehe und Sexualität in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von Hans-Jürgen Bachorski, Trier 1991 (Literatur – Imagination – Realität, 1), S. 420), die dies anhand des deutschen Sexualvokabulars beschreibt. Man denke auch an den Sprachstil in François Rabelais' *Gargantua et Pantagruel* bzw. Johann Fischarts *Geschichtsklitterung*.

27 Vgl. Hans Gert Roloff, »Der menschliche Körper in der älteren deutschen Literatur«, in: Der *Mensch und sein Körper. Von der Antike bis heute*, hrsg. von Arthur E. Imhof, München 1983, S. 83–102.

mentalitätsgeschichtliche Neuorientierung, die bereits im 15. Jahrhundert einsetzte. Es geht nicht nur darum, dass generell eine größere Bewusstheit und Sensibilisierung hinsichtlich körperlicher Phänomene und Vorgänge entstand, sondern auch dem Körper neue Relevanz in der Beziehung zwischen Körper und Seele zuerkannt wurde. Die mittelalterliche, letztlich auf platonisches Denken zurückgehende analogische Vorstellung, nach der äußerliche körperliche Beschaffenheiten untrennbar und gegenseitig repräsentativ mit der seelischen Verfassung auf eine statische Weise verkoppelt sind, machte zunehmend einer Vorstellung Platz, in welcher auch der Körper des Menschen in dessen eigenen Verantwortungsbereich fällt.

Diese Vorstellungen waren nicht zuletzt durch Marsilio Ficino und seine verbreitete, auch popularisierte Rezeption fundiert, da in Ficinos Neoplatonismus zwar der Körper noch immer eine Durchgangsstation war, aber eine notwendige, die somit ihren eigenen Wert erhielt. (Entsprechend ist bei Ficino der Vollzug der körperlichen Liebe unabdingbare Voraussetzung für die Erlangung der göttlichen Liebe, und das von visueller Schönheit ausgelöste Zeugungsbegehren fundamental.[28]) Und in Ficinos Konzept »gründet die Würdestellung des Menschen auf seiner Schaffenskraft und Schöpfertätigkeit. Der Mensch imitiert nicht allein die Natur, sondern er verbessert, läutert und vollendet sie und kann sich somit Gott durch seine Taten nähern und wird zum *Deus in terris*.«[29] Zu den vielfältigen Konsequenzen des neuen Körperbewusstseins gehören deshalb nicht nur gesteigerte Selbstbeobachtung, gewissenhafte Pflege des Organismus und der Aufschwung gesundheitserzieherischer Literatur,[30] sondern auch die Idee des modellierbaren menschlichen Körpers, was sich literarisch wie in der Bildenden Kunst als Spannung zwischen dem Blick auf den Körper einerseits mit seiner Freilegung von Gebrechen und andererseits als »stringent durchkonstruierte Maschine, den Leonardo in der gleichen Zeit in seinen zeichnerischen Analogien erprobt«,[31] ausdrückte. Auf der Basis der zentrale Bedeutung erlangenden Proportionenlehre der

28 Marsilio Ficino, [*Commentarium in convivium Platonis de amore*] *Über die Liebe oder Platons Gastmahl*, übersetzt von Karl Paul Hasse, Leipzig 1914 (Philosophische Bibliothek, 154); lat.-dt. hrsg. von Paul Richard Blum, Hamburg ^{2}1984, ^{3}1994 (Philosophische Bibliothek, 368), 2. Rede, 7. Kap.

29 Beate Hentschel, »Zur Genese einer optimistischen Anthropologie in der Renaissance oder die Wiederentdeckung des menschlichen Körpers«, in: *Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, hrsg. von Klaus Schreiner und Norbert Schnitzler, München 1992, S. 91.

30 Christoph Lumme, *Höllenfleisch und Heiligtum. Der menschliche Körper im Spiegel autobiographischer Texte des 16. Jahrhunderts*, Frankfurt 1996 (Münchner Studien zur neueren und neuesten Geschichte, 13), insbesondere S. 77.

31 Christian Kiening, »Der Körper der Humanisten«, in: *Zeitschrift für Germanistik*, N.F. 8 (1998), S. 315.

Renaissance-Malerei erhalten auch abweichende Körperformen eine neue Semantik, weil sie von einem geometrisch genormten Raster ablesbar sind, wie es etwa Albrecht Dürers Physiognomische Skizze repräsentiert.[32]

Gerade diese – ungelöste – Spannung zwischen der mittelalterlichen, symbolhaften Körperkonzeption und den für die Neuzeit charakteristischen Disziplinierungsprozessen, wie sie in der Jahrtausendmitte nachhaltig einsetzten[33] und in denen die Körperdisziplin eine maßgebliche Rolle spielte, ist im Nasenlied deutlich artikuliert. Die beiden Pole werden durch die priamelhafte Juxtaposition verstärkt und positionieren auf der einen Seite das Verweisdenken (die Nase als Ausdruck der Potenz), auf der anderen die Modellierung (die gestalteten Nasen als kontrollierter Eingriff in die Natur). Als geradezu konsequent erscheint es in diesem Zusammenhang, dass der Holzschnitt unter dem zunehmenden Moralisierungsdruck des 16. Jahrhunderts genau einem solchen Remodellierungsakt unterworfen wurde. Hier wurden Ansprüche realisiert, die im Gedicht noch unvermittelt nebeneinander stehen – als thematisiertes, aber nicht diskutiertes oder gar gelöstes Problem, als offene Frage, die als künstlerischer Ausdruck den Moment der Verunsicherung innerhalb eines umfassenden mentalen und ideellen Umorientierungs- oder Umbruchsprozesses gerade in seiner Unausgesprochenheit besonders plastisch vorführt.

Für einen Rezipienten des Puxstaller-Liedes, der das Flugblatt mit Behams Veranschaulichung des Nasentanzes wahrscheinlich nicht kannte, stellte sich die Materie schon weniger als Frage der Nasengröße denn der Nasenform dar: Ein Stimmbuchsatz des *Guten, seltzsamen und kunstreichen teutschen Gesangs* aus dem Besitz des Basler Goldschmieds Jacob Hagenbach hat sich mit vermutlich vor oder um 1560 vorgenommenen Illustrationen erhalten; dabei wurden 14 der Liedsätze im Tenor mit braun lavierten Federzeichnungen am Rand versehen.[34] Der Fall des Nasenlieds zeigt zwei sich gegenseitig aufmerksam musternde Männer, deren Nasen sich weniger durch ihre Größe als durch ihre – schon vergleichsweise zivilen – Formen, »hogret« die linke, »drieecket« die rechte, auszeichnen (siehe Abbildung 2, S. 147).

Ein vierter Aspekt der Gattung Priamel ist noch anzusprechen: ihre inhaltliche Grundtendenz. Zum eigentlichen Priamel-Repertoire merkt Hansjürgen Kiepe

32 Norbert Schnitzler, »Tugendhafte Körper und die Disziplinierung des Blicks. Bilddidaxe und Körperwahrnehmung im Alltag des 16. Jahrhunderts«, in: Gepeinigt, begehrt (wie Anm. 29), S. 349f.

33 Vgl. hierzu die unterschiedlichen, aber dennoch in wesentlichen Punkten konvergierenden kulturhistorischen Theorien von Max Weber, Norbert Elias, Gert Oestreich und Michel Foucault.

34 CH-Bu, kk IV 19, fol. 16^{v}. Siehe John Kmetz, *The Sixteenth-Century Basel Songbooks. Origins, Contents and Contexts*, Bern 1995 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, 2.35), S. 173 (plate 6.5).

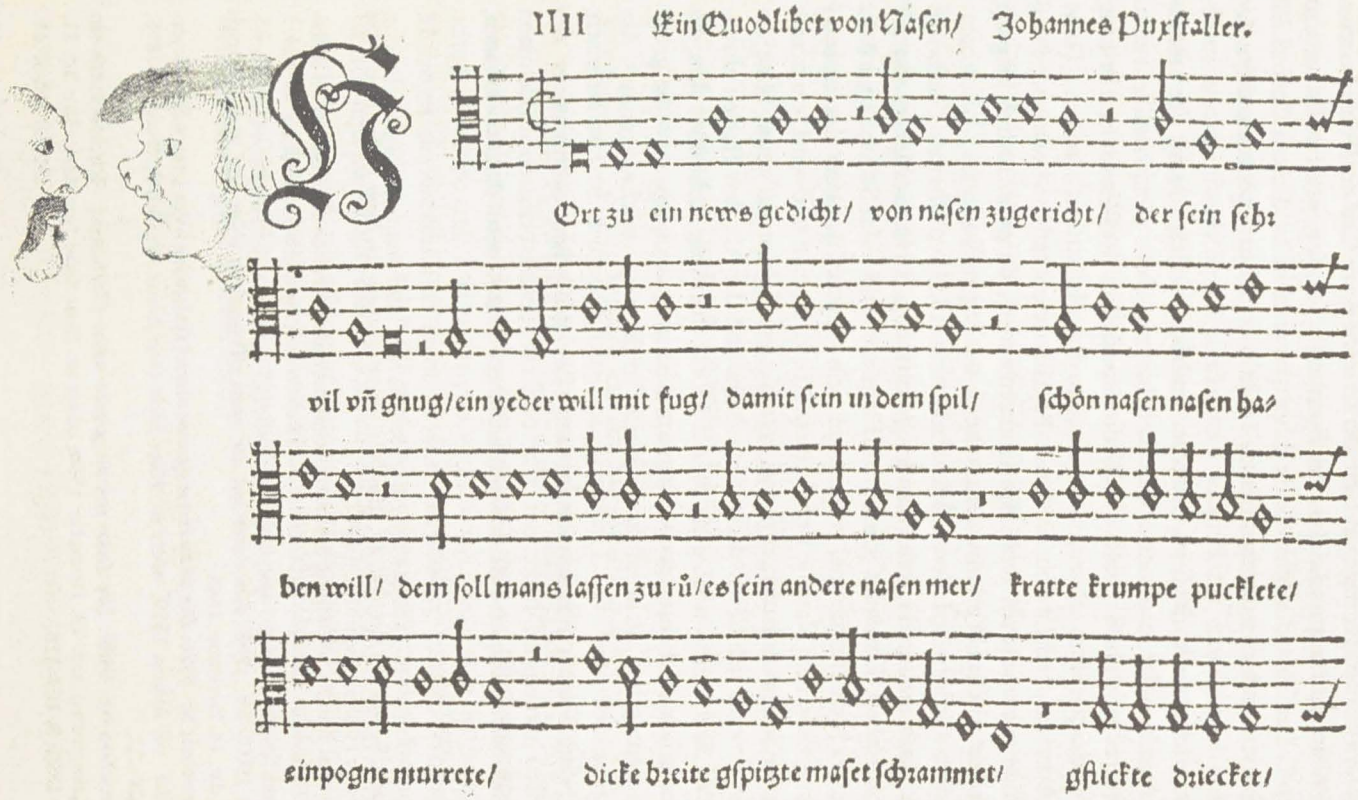


Abbildung 2: Illustration in Schmeltzls *Teutschem Gesang* aus dem Besitz des Basler Goldschmieds Jacob Hagenbach

an, dass der Anteil spielerisch-witziger oder derb-komischer Vertreter noch nicht einmal ein Drittel betrage, dagegen biete der überwiegende Teil der Texte Lebenslehre und Welterfahrung in didaktischer Form oder sei als geistliches Priamel zu bezeichnen.[35] Der Text des Nasenlieds gehört zwar nicht zu diesem Corpus im engeren Sinne, sondern nur zur Priamel-Tradition, auch ist spätestens über das Gedicht von Hans Sachs auf Behams Holzschnitt die Verbindung zum satirischen Genre hergestellt, doch ist unter der humorigen Verpackung der moralisierende Aspekt oder zumindest das Reflektieren über Weltbefindlichkeiten noch immer zu erkennen. Fassbar wird dies speziell in der Weiterverarbeitung des Stoffes durch Hans Sachs, den »Poeten der Moralität«,[36] selbst. (Diese moraldidaktischen Ambitionen, in denen Begriffe wie »nutz«, »besserung« und »vermanung« eine zentrale Rolle spielen, verbinden übrigens auch Wolfgang Schmeltzls literarisches Werk mit dem seines Nürnberger Kollegen.)[37]

Nach dem Gedicht auf dem Holzschnitt von 1534 verarbeitete Sachs das Nasensujet noch dreimal in zunehmender Pointierung: 1545 als Meistergesang[38] und 1559 zuerst als Schwank,[39] danach als Fastnachtsspiel.[40] Im Schwank wird die Geschichte noch eindimensional vorgetragen: ein »doctor, der uber die massen / Het gar ein grosse, rote Nasen«, ist bei einem Abt zu Besuch und wird von dessen Narren in mehreren Anläufen und auf verschiedene Weise auf seine Nase angesprochen, worauf sich der Doktor sehr schämt und der Abt den Narren abstrafen lässt. Der Akzent liegt noch ganz auf der Moral, man solle nicht über alles, das einem wunderlich erscheint, reden. Deutlich wird aber dennoch, dass die große Nase als – wenn schon nicht zu kaschierende, so doch zu verschweigende – Abnormität gehandelt wird. Die Handlung des Fastnachtsspiels ist fast identisch, baut aber den Verständnishintergrund aus. Die peinlichen Störmanöver des Narren treffen nun einen Doktor, der einen überaus bildungsbeflissenen Edelmann besucht. Ein beträchtlicher Teil des dramatischen Textes wird darauf verwandt,

35 H. Kiepe, Die Nürnberger Priameldichtung (wie Anm. 17), S. 12f.

36 Siehe Maria E. Müller, *Der Poet der Moralität: Untersuchungen zu Hans Sachs*, Bern 1984 (Europäische Hochschulschriften, 1.800).

37 Siehe Manfred Knedlik, »Wolfgang Schmeltzl. Schuldramatiker, Chronist und Musiker im Reformationszeitalter«, in: *Österreich in Geschichte und Literatur mit Geographie* 37 (1993), S. 92–104.

38 Werkverzeichnis (siehe *Hans Sachs*, hrsg. von Adelbert von Keller und Edmund Goetze, Bd. 25, Stuttgart 1902) Nr. 1908: *Der doctor mit der nasen* (Textanfang »Vor zeit in Franckreich sassen«), dat. 14. Dezember 1545.

39 Werkverzeichnis Nr. 5396: *Der doctor mit der grosen nasen* (Textanfang »Vor jaren saß im Beyerlandt«), dat. 14. August 1559, ediert in: *Hans Sachs* (wie Anm. 38), Bd. 9, Stuttgart 1875, S. 527–529.

40 Werkverzeichnis Nr. 5409: *Der doctor mit der grossen nasen* (Textanfang »Ich hab durch ein boten vernommen«), dat. 13. Dezember 1559, ediert in: *Hans Sachs* (wie Anm. 38), Bd. 21, Stuttgart 1892, S. 103–115.

immer wieder die Kultiviertheit und Gelehrtheit des Jungherrn vorzuführen. Der aufstrebende Landaristokrat aus der Nähe des fränkischen Forchheim, der sich ein Schloss nach italienischem Vorbild gebaut und eine ausladende Bibliothek mit Fach- und poetischer Literatur zugelegt hat (allerdings nur mit deutschen Büchern, denn sein Bildungsstand scheint nicht von Haus aus gut gewesen zu sein), freut sich über die kurzzeitig sich bietende Möglichkeit des Umgangs mit einem Gelehrten, einem »künstenreichen mann«, gar dem »künstlichst mann im teutschen land«, der alles, »was ein hofmann künnen sol«, beherrsche, mit dem er »nur von artlichen Künsten reden« will, der – selbst Italien- erfahren – ihn wegen seines Geschmacks mit Lucullus vergleicht und den Parvenu auch sonst ob seiner zivilisatorischen und Bildungsambitionen flattiert. Zu dieser – ihrerseits satirisch überzogenen – Stilisierung nobler geistiger Existenz kontrastiert aufs Gröbste die unerbittliche Thematisierung der – als unpassend und beschämend wahrgenommenen – Nasengröße des Doktors durch den naiv scheinenden und (auch sonst) am rein Körperlichen sich orientierenden hedonistischen Narren. Nicht nur über die Person des Narren nahm Sachs konkret Bezug auf das Gimpelsbrunn-Gedicht, sondern auch durch Zitate:

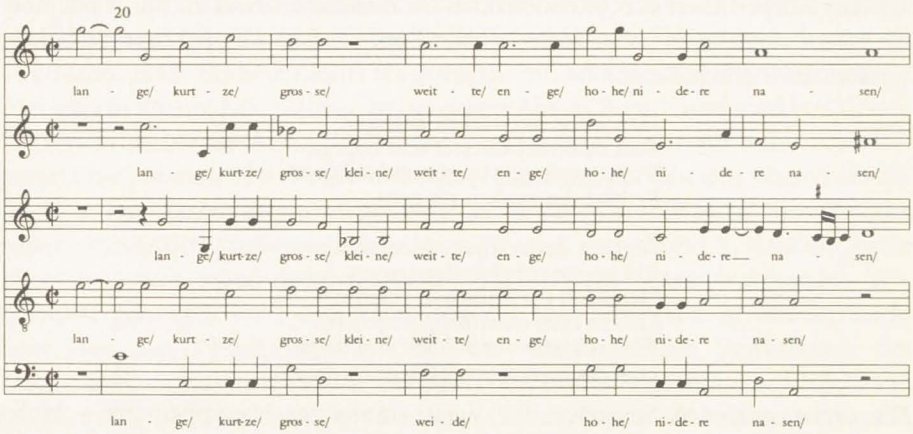
Hab ich ie die warheit anzogen,
Sein nasen sey bucklet und högret,
Vol engerling, wümret und knögret?
Er hört die warheit nit gern.
...
Sag, hat das herrlein nit dermassen
Ein grosse rote küpffren nasen,
Dergleich ich keine hab gesehen?
Hab in zum nasenköng verjehen,
Weil sein nas war so dick und langk.
Hab doch verdient deß teuffels danck:[41]

Die drei umrissenen Stationen der Verarbeitung der Nasenthematik – Holzschnitt, Liedtext und Fastnachtsspiel – machen deutlich, dass der hermeneutische Horizont des Stoffes sich nicht in einer harmlosen, banalen Wortspielerei erschöpft, sondern dass hier ein mentalitätsgeschichtlich brisantes Thema aufgeworfen und innerhalb einer regionalen Gattungsspezifik durchexerziert wird. Der natürliche Körper, seine Morphologie und der Anspruch seiner zunehmend dem Geist unterworfenen Modellierung war als Problem künstlerisch gestaltet. (Wie weit die Problematik von den beteiligten Personen rational durchdrungen war, steht auf einem ganz anderen Blatt.)

41 Ebda., S. 108.

Lassos Komposition

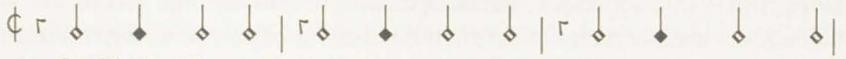
Vor diesem Hintergrund ist es unwahrscheinlich, dass Lasso für den transportierten Inhalt unempfänglich gewesen sein sollte. Doch für den Komponisten wie für den analysierenden Rezipienten stellt sich die Frage – um eine Formulierung Laurenz Lüttekens bezüglich eines autobiographischen Liedes Ludwig Senfls (»salopp formuliert: es gab eben keine Möglichkeit, kompositorisch ›Senfl‹ zu sagen«)[42] abzuwandeln – : Welche Möglichkeit gab es, musikalisch Körper und Geist, Naturhaftigkeit und *artificium* als Dichotomie zu artikulieren? Ein Leichtes wäre es für Lasso gewesen, mit dem Arsenal madrigalistischer Textausdeutung die anschaulichen Begriffe analogisch darzustellen, doch nur ein einziges Mal verfährt er auf diese Weise (siehe Notenbeispiel 1: ganzes Ensemble mit großem Tonumfang versus Trio mit Quintrahmen bei »grosse – kleine«, *g*" mit Oktavfall im Diskant und *A* im Bass bei »hohe – nidere«):



Notenbeispiel 1: *Der ander Theil*, T. 20–24

42 Laurenz Lütteken, »›Autobiographische‹ Musik? Kompositorische Selbstdarstellung in der Motette des 14. und 15. Jahrhunderts«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 74 (2000), S. 6. Zu der generell problematischen Rolle der historischen Musikwissenschaft innerhalb der kulturgeschichtlichen Diskussion vgl. in jüngerer Zeit vom selben Verfasser, »Wie ›autonom‹ kann Musikgeschichte sein? Mögliche Perspektiven eines methodischen Wandels«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 57 (2000), S. 31–38.

Auf den ersten Blick mag man auch die homorhythmische *suspiratio* in T. 36–38



drief-fend / blie-tend / schnof-lent / schnau-fent / schnar-chent / schnop-ffent /

für einen solchen Madrigalismus halten und sich gleichzeitig wundern, warum ein Stichwort wie »waiche« nicht mit einem unausbleiblichen b-*molle*, sondern sogar in zwei Stimmen mit einem ♯ gesetzt wurde, warum keine großen Notenwerte bei »blunschet«, keine eckige Melodieführung bei »zincket«, kein Melisma bei »schön« vorkommen. Vielleicht wäre es bei einem derart bildkräftigen Text zu trivial gewesen und hätte gleichzeitig musikalisch nur eine sehr limitierte Aussage treffen können.

Lasso übernahm von dem ihm ganz offenbar bekannten Satz Puxstallers verschiedene Elemente, die allesamt nicht exzeptionell sind, aber in der Summe den Bezug verdeutlichen: die Einteilung in drei *partes*, die tendenziell homorhythmische Anlage (bei Puxstaller ausgeprägter), die Brevis-Semibrevis-Triplae zu Beginn des zweiten Teils (bis »gmalte«) und im dritten Teil, den siebten Modus (mit Affinitäten zum achten) und den *cantus firmus* im Tenor, der allerdings in den Passagen, in denen Lasso zeitgemäß mit Chorteilungen arbeitete, aussetzt (T. 23–56; 2. Teil, T. 19–36). Die *c.f.*-freien Abschnitte sind jeweils exakt die katalogischen Textteile, lediglich in der aufzählenden Tripla zu Beginn der *secunda pars* wird neben der Rhythmisierung auch der *cantus firmus* beibehalten. Anders als sein Vorgänger differenzierte Lasso sehr genau zwischen polyphoner Setzweise für die ›Fließtexte‹ (siehe den Beginn in Notenbeispiel 2, S. 153) und homophonem Satz für die listenartigen Teile des Textes.

Die *tertia pars* durchbricht das Prinzip, indem das konventionelle Prinzip des ternär metrisierten *contrapunctus simplex* auch für den narrativen Beschluss herangezogen wird. Während Lasso in »Audite nova« (1573), das bereits mit denselben Verfahren arbeitete, den Bogen wieder zu einem polyphonen Ende spannte, bleibt im Nasenlied der unaufgelöste Kontrast bestehen, der zwar einen stringenteren, zielorientierten musikalischen Verlauf – mit einer Art Kehraus – gewährleistet, aber keine einheitliche Kongruenz zwischen musikalischem und textlichem Satztypus herstellt.

Die Aufmerksamkeit wird durch diese formale Disposition auf die ja auch textlich hervortretenden Katalogteile gelenkt. Da die Konkretion des Madrigalismus bei der musikalischen Umsetzung als Strategie ausscheidet, steht zu prüfen, ob die Realisierung des Themas sich auf einer abstrakteren Ebene abspielt. Akustisch macht sie sich sehr sinnfällig bemerkbar, indem in beiden »Priameln« (1. Teil, T. 23–Ende; 2. Teil komplett) nach Art eines doppelten Kursus die metrisch-satztechnischen Verhältnisse jeweils mit einem ausführlichen simplistischen Abschnitt (Kolor-Dreier bzw. große Tripla im Satz Note gegen Note) beginnen, um anschließend eine beträchtliche

Komplexierung zu erfahren.[43] Sie besteht in einem permanenten Wechsel von synkopischen Verschiebungen unterschiedlicher Art, metrischen Akzentwechseln, Simultankombinationen vielfältiger rhythmischer Einheiten, veränderten Deklamationsmodellen, die den Verlauf der Passagen zu einem jeweils unvorhersehbaren Kaleidoskop machen. Diese Kontrastierung *simplex* vs. *complex* beherrscht auf direkt erfahrbare Weise die akustische Oberfläche der Komposition. Allerdings erweist sich die an der Außenseite unübersichtliche, teilweise wirr wirkende Ansammlung rhythmischer Subtilitäten als eine organisierte Reflexion über die konstitutiven Tondauern, die sich in drei primären Grundverhältnissen, teilweise mit ihren proportionalen Varianten, ausprägen:

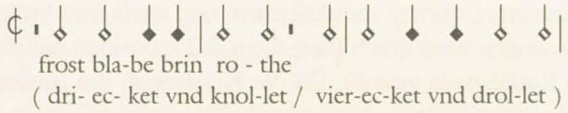
a 1:1 ♩ ♩ – ♩ ♩ – ◇ ◇

b 2:1 ♩ ♩ – (♩ ♩) – ♩ ♩ – ♩ ♩ – II ◇

c 3:1 ♩ . ♩

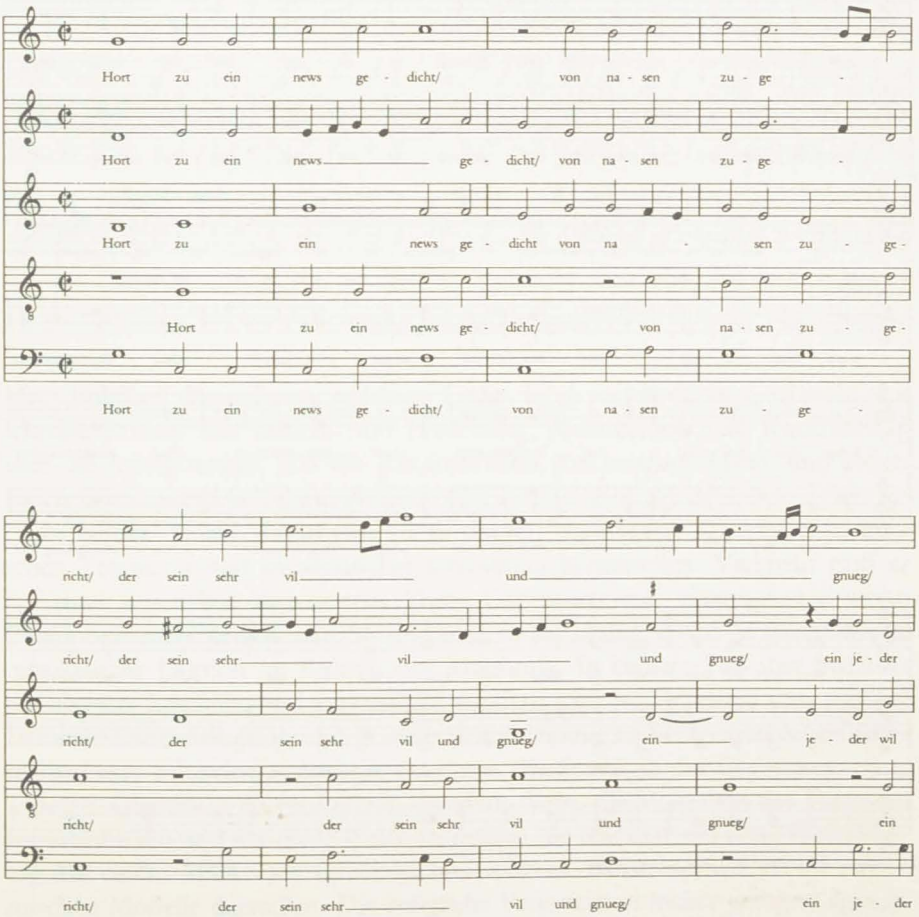
Im ersten Anlauf (T. 23–42, siehe dazu Notenbeispiel 3, S. 154) werden zuerst 2:1 und 1:1 blockhaft gegeneinander gesetzt. Lasso erlaubte sich daher in T. 30–32 sogar – bei homorhythmischem Skandieren gravierende – Deklamationsverstöße, weil er die Notenwerte hier als gewissermaßen neutrale, vom Metrum gelöste Dauern verstand. Es wäre technisch keine Schwierigkeit gewesen, hier eine den Worten angepasstere Rhythmisierung zu wählen, etwa schwebend

oder, wie dann tatsächlich in T. 39f.

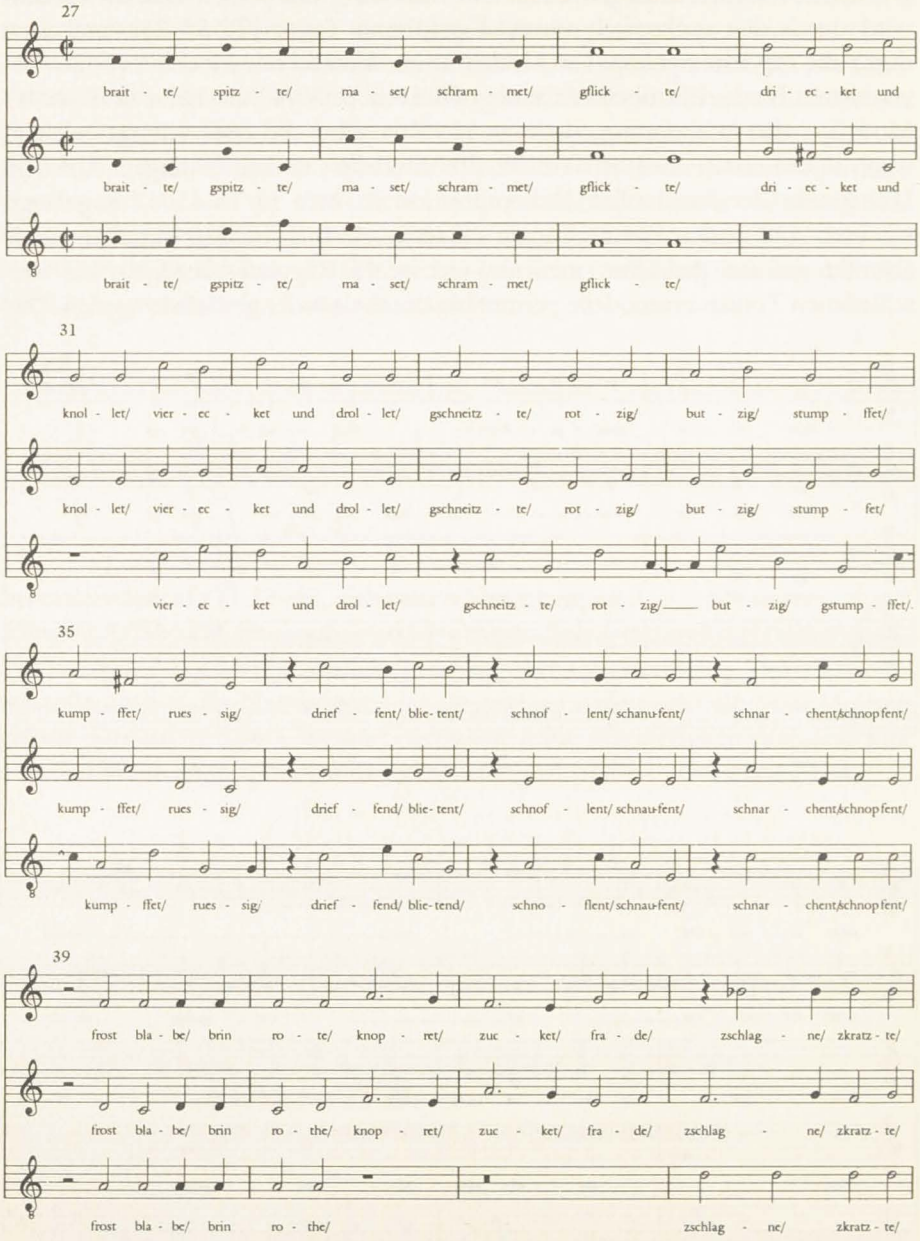


43 Ich habe das Lied an der Musikhochschule Trossingen in einem Seminar der Studiengänge Alte Musik und Schulmusik mit potenziellen Ausführenden behandelt. Als bezeichnender Reflex wurden die zur Debatte stehenden komplexen Passagen – mit Übersicht per Partitur – als rhythmisch teils ausgesprochen vertrackt wahrgenommen. Eine zeitgemäße Realisierung aus Stimmbüchern dürfte diesen Eindruck noch verstärken.

Doch das wäre verfrüht gewesen. Die Auflösung des planen Zweier-Verlaufs wird durch den synkopisch simultan geführten Tenor (T. 33–35) und dann durch die explizite Synkope (= Modell b) im Wechsel mit Modell a (T. 36–38) vermittelt. Nach dem überbrückenden Glied in T. 39/40 erscheint in T. 40/41 Modell c, die Punktierung, und im 42. Takt wird die erste Klimax erreicht, wenn in der ersten Mensurhälfte alle drei Modelle simultan erklingen. Auf dem Höhepunkt der kunstvollen Dekomposition ist man in T. 45–47 angelangt, wenn sowohl in den Einzelstimmen sukzessiv als auch im Satz simultan sowie abstrakt auf ein gedachtes mensural-metrisches Regulativ bezogen, die verschiedenen Tondauernmodelle permutativ durcheinander gewirbelt werden. Das

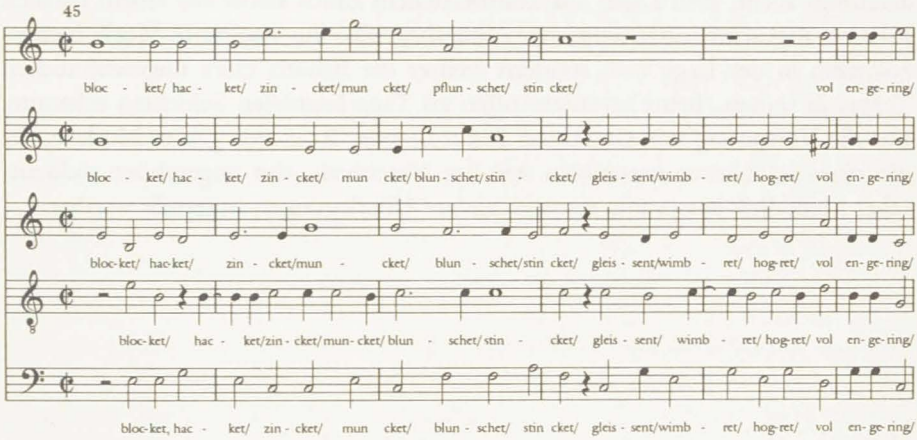


Notenbeispiel 2: T. 1–8



Notenbeispiel 3: T. 27–42 (Außenstimmen weggelassen)

akustische Ergebnis ist eine Auflösung der metrischen Orientierung, die Suspension von Deklamationsdirektiven und die Isolation des kleinsten gemeinsamen Nenners, der Semiminima, was dann wie ein Zwischenergebnis in der Synkopenpassage T. 48/49 pointiert herausgestellt wird und in T. 50 bei der Skansion von »engering«, später auch für »blane ... nasen / wie die ... nasen« zum Tragen kommt (siehe Notenbeispiel 4).



Notenbeispiel 4: T. 45–50

Mit ähnlichen Prozeduren arbeitete Lasso in der *secunda pars*, obwohl das leitende Prinzip hier anstelle von Hinleitung, Kulmination und Rückführung eher die Juxtaposition, teils die Konfrontation von metrisch klaren und aufgebrochen-verunklarten Takten ist.

In beiden Teilen verzichtete Lasso darauf, abbildhafte Korrelationen zwischen Textinhalt und musikalischer Gestaltung herzustellen. Vielmehr griff er auf einer wesentlich abstrakteren Ebene Gegensätze auf: Homophonie versus Polyphonie im Bereich der Satztechnik, transparente versus verkomplizierte musikalische Diktion im Bereich der Rhythmik. In keinem Fall aber bedeutet die obskure Erscheinung Irrationalität, sondern ganz im Gegenteil stets erhöhte rationale Durchdringung und gesteigerten Aufwand an kompositorischer Kontrolle. Lasso sah seine Aufgabe nicht darin, die Semantik des Gedichts in einer anderen Kunstform zu verdoppeln, sondern darin, die Vorgaben des Textes zu transformieren und auf diese Weise zu nutzen. Er reagierte auf den Wörterkatalog mit einem Rekurs auf musikalisch-elementare Bausteine, wie sie die rhythmischen Modelle darstellen. Die mögliche Permutation locker gefügter sprachlicher Einheiten, wie sie das Priamel bietet, überführte er in die tatsächlich permutierten rhythmischen Komponenten. Und das übergeordnete Thema, die

Spannung aus Naturhaftigkeit und artifizieller Gestaltung, reflektierte er mit den Mitteln des zeittypischen Tonsatzes. Eine lineare Zuordnung von konkreten Kompositionstechniken zu konkreten Begriffsinhalten hätte – wenn sie überhaupt durchzuführen gewesen wäre – dabei im Sinne einer Trivialisierung geradezu eine Schwächung des Gesamtkonzepts bedeutet. Der anfangs zitierten Ehrenrettung Lassos durch Horst Leuchtmann wäre also im Kern zuzustimmen, allerdings nicht, weil Lasso aus künstlerischem Ethos selbst aus einem banalen Katalog abgeschmackter deutscher Alltagsbegriffe eine inspirierte Musik herauszukitzeln in der Lage war, sondern weil er die Brisanz eines ungewöhnlichen Textes in seinen (heute) weniger offen zu Tage liegenden Schichten erkannte. Für die Vertonung von Gedichten Petrarcas oder Ronsards gab es Modelle, für die eines so inkommensurablen wie des Nasenlieds, das ungeschönt süddeutscher Mentalität entsprang, mussten andere Überlegungen angestellt werden.

Bürgerliches und städtisches Musizieren

Joachim Lüdtke

»14. iuni. principium posui artis musicae« – Die musikalische Ausbildung des Kaufmannssohns Philipp Hainhofer

Zu den Handschriften der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel gehört eine zweibändige Sammlung von Musik in italienischer Lautentabulatur, die ihr ursprünglicher Besitzer, der Augsburger Philipp Hainhofer, in den Anfangsjahren des siebzehnten Jahrhunderts geschrieben hat.[1] Eitner bescheinigt diesem Mann mit der knappen Formulierung: »lebte in Augsburg in wohlhabenden Verhältnissen und betrieb fleissig Musik« eine Existenz als aktiver Musikliebhaber.[2] Sein Lautenmanuskript ist lange Zeit wenig geschätzt worden. Der reisende Bibliophile Zacharias Conrad von Uffenbach, der einen seiner Bände im Jahre 1710 in Wolfenbüttel anschaute, urteilte, es handele sich um »eine artige, wiewohl lächerliche Curiosität [...] wenn man heut zu Tage nichts bessers auf der Laute spielen wollte, würde man wenig Zuhörer finden«.[3] Eindreiviertelhundert Jahre später schrieb der Musikschriftsteller Wilhelm Tappert, der sich intensiv mit den verschiedenen Tabulaturnotationen beschäftigte: »Mit der Hausmusik des reichen Mannes in Augsburg muss es ziemlich elend bestellt gewesen sein«.[4] In den zahlreichen Lautenmusikeditionen des vergangenen Jahrhunderts schließlich, für die das Manuskript als Quelle mit herangezogen wurde, kann man wiederholt von der hohen Fehlerhaftigkeit der Sätze lesen.[5]

Im Folgenden soll die Vorgeschichte dieses Lautenbuchs nachgezeichnet werden. Insbesondere sollen die verschiedenen musikalischen Unterrichtungen und Erfahrungen seines Besitzers geschildert und abschließend nach dem Wesen und dem Sinn einer solchen Handschrift gefragt werden, die sich bei näherer Betrachtung als weniger lächerlich darstellt als es etwa Uffenbach schien, aber auch bei wohlmeinendem Entgegenkommen nicht als spielfertige Musikalie mit

1 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek (im Folgenden: D–W), Cod.Guelf. 18.7.Aug.2° und 18.8.Aug.2°.

2 Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 5, Leipzig 1901, S. 1.

3 Zacharias Conrad von Uffenbach, *Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen, Holland und Engelland*, hrsg. von Johann Georg Schelhorn, Bd. 1, Ulm 1753, S. 367.

4 Wilhelm Tappert, »Philipp Hainhofer's Lautenbücher«, in: *Monatshefte für Musikgeschichte* 17.4 (1885), S. 34.

5 Vgl. etwa in den *Oeuvres pour luth seul de Jean-Baptiste Besard*, hrsg. von Monique Rollin und André Souris, Paris 1969 (Corpus des luthistes français), S. XX.

durchgängig hohem oder wenigstens befriedigendem Niveau ihres Inhalts angesehen werden kann.[6]

Philipp Hainhofer wurde 1578 als Spross protestantischer Augsburger Händler geboren. Seine Familie war im Laufe des 16. Jahrhunderts zu einigem Wohlstand gekommen und gehörte bei seiner Geburt zu einer dem Patriziat sozial gleichgestellten, ihm verwandtschaftlich verbundenen Oberschicht, der sogenannten »Gesellschaft der Mehrer«.[7] Hainhofer studierte zusammen mit seinem Bruder Hieronymus ab 1594 zunächst in Padua und dann in Siena, bereiste Italien in dieser Zeit bis zur Bucht von Neapel hinunter, schloss dann eine Ausbildungszeit in Köln und Amsterdam an und war 1598 wieder in Augsburg, wo er zunächst in der Schreibstube der Firma Hainhofer arbeitete. In den Anfangsjahren des 17. Jahrhunderts löste sich diese Firma auf. Hainhofer machte sich selbstständig und erlebte einen wirtschaftlichen Aufstieg bis in die Zeit des Dreißigjährigen Krieges, dem eine wechselvolle, im Ganzen aber von zunehmender Bedrängnis geprägte Zeit bis zu seinem Tod im Jahr 1647 folgte. Er ist prominent als Produzent von Kabinettschränken und anderen Luxuswaren aus dem Augsburger Kunstgewerbe, die er für verschiedene Auftraggeber – meist Duodezfürsten – fertigen ließ. In Bezug auf die mechanisch belebte Miniatur einer fürstlichen Landwirtschaft, den sogenannten »Maierhof« und den Erfolg, den er mit diesem bei dem pommerschen Herzog Philipp II. hatte, hat ihm das aus der Feder eines anonymen Literaturberichterstatters die Bemerkung eingetragen:

> the wealthy Hainhofer with his vain toy kindles the delight of princes, and obtains riches and honours.[8]

6 Ich stütze mich nicht unwesentlich auf die Durchsicht der an verschiedenen Orten aufbewahrten Hainhofer-Schriften, welche ich für meine Dissertation *Die Lautenbücher Philipp Hainhofers (1578–1647)*, Göttingen 1997 (Abhandlungen zur Musikgeschichte, 5), durchgeführt habe. Der dortigen Quellenliste habe ich zum jetzigen Zeitpunkt lediglich einige Briefe Hainhofers an den Gottorfer Hof in Schleswig, Landesarchiv Schleswig-Holstein, Abt. 7 Nr. 59 und Abt. 7 Nr. 3347 hinzuzufügen sowie Briefe verschiedener Absender an ihn in Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Sup.ep. 44, 48 und 4° 40 (ein Nachweis der Fundorte in diesen Bänden kann hier unterbleiben, ich verweise auf die Erschließung durch den Katalog der Adressaten in: Nilüfer Krüger, *Suppelex Epistolica Uffenbachii et Wolfiorum: Katalog der Uffenbach-Wolfschen Briefsammlung*, Teilbd. 2, Hamburg 1978 (Kataloge der Handschriften der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, 8.2).

7 Zur Familie vgl. Gerhart Nebinger, »Die Patrizier Hainhofer in Augsburg«, in: *Blätter des Bayerischen Landesvereins für Familienkunde* Jg. 35, Bd. 11, H. 12 (1972), S. 429–450. Zur Gesellschaft der Mehrer (auch: »Mehrer der Gesellschaft«, »Socii Patriciorum« oder »Mehrere Gesellschaft«) vgl. Ingrid Bátori, *Die Reichsstadt Augsburg im 18. Jahrhundert. Verfassung, Finanzen und Reformversuche*, Göttingen 1969 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 22), S. 21.

8 *The Academy: A Record of Literature, Learning, Science, and Art* 3 (1872), S. 447. Zu den Kabinettschränken vgl. Dieter Alfter, *Die Geschichte des Augsburger Kabinettschranks*, Diss.

Bis zu seinem Tod war er für Herzog August den Jüngeren von Braunschweig-Lüneburg als Nachrichten- und Bücheragent, als Lieferant für Kunst und Kunsthandwerk und fallweise auch als Personalvermittler tätig. Nach seinem Ableben erwarb Herzog August einen großen Teil von Hainhofers Briefen, Tagebüchern und anderen Manuskripten, darunter seine Lautenbücher. Schon zu seinen Lebzeiten fanden einzelne seiner Schriften im Druck Verbreitung, indem etwa die Stadtbeschreibung von München in Martin Zeillers *Itinerarium Germaniae Nov-Antique. Teutsches Reyßbuch durch Hoch und Nider Teutschland*, Straßburg 1632, aufgenommen wurde. Besonders die Tagebücher, die meist als Reiseberichte im Auftrag verschiedener Herzöge entstanden, und Teile seiner Korrespondenz haben die Aufmerksamkeit von Kunst- und Kulturhistorikern erregt und sind seit 1834 bis in die jüngste Zeit hinein ediert worden – manche sind auf diese Weise mehrfach abgedruckt worden.[9] Kaum beachtet blieben persönliche, nicht nach außen gewandte Dokumente wie das von Hainhofer *Manual* genannte Itinerar, welches die Studien- und Ausbildungszeit begleitete, und Briefe aus jener Zeit.[10]

Von Hainhofers musikalischer Ausbildung vor 1594 ist nichts bekannt, doch es darf angenommen werden, dass er während seiner Schulzeit Gesangsunterricht erhielt. Er war zusammen mit seinem Bruder Hieronymus in Ulm zur Schule gegangen, wohin die verwitwete Mutter im Verlauf der Unruhen um die Kalenderreform und den Streit um die Einsetzung der evangelischen Prediger in Augsburg umgezogen war.[11] Aus dem Eintrag des Nikolaus Sitzlin (auch Sitzlen, 1541–1616) in eines von Hainhofers Stammbüchern geht hervor, dass er die Ulmer Lateinschule besucht hatte, wie es schon sein offenbar selbstverständlicher Gebrauch des Latein für das 1594 begonnene *Manual* nahelegt.[12] Sitzlin war 1592 auf das Rektorat und die Lehrstelle der fünften, obersten Klasse der Lateinschule gewählt worden.[13] An der Ulmer Lateinschule versah jeweils

Hamburg 1981, Augsburg 1986 (Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen. Schriftenreihe des Historischen Vereins für Schwaben, 15). Kürzlich wurde die Reihe von Arbeiten über Hainhofersche Kabinettschränke fortgeführt von Hans-Olof Boström, *Det underbara skåpet: Philipp Hainhofer och Gustav II Adolfs konstskåp*, Uppsala 2001 (Acta Universitatis Upsaliensis. Skrifter rörande Uppsala universitet, C; Organisation och historia, 70).

9 Vgl. die Angaben in J. Lüdtke, Die Lautenbücher (wie Anm. 6), S. 1ff.

10 D-W, Cod.Guelf. 60.21.Aug.8° und Cod.Guelf. 17.24.Aug.4°.

11 Hainhofers Aufzeichnungen sind in Bezug auf das Jahresdatum des Umzugs nach Ulm nicht eindeutig, vgl. J. Lüdtke, Die Lautenbücher (wie Anm. 6), S. 11f.

12 D-W, Cod.Guelf. 210 Extravag., S. 317. Der Name ist in J. Lüdtke, Die Lautenbücher (wie Anm. 6), S. 12, Anm. 18 falsch als »Silzlin« wiedergegeben.

13 Albrecht Weyermann, *Neue historisch-biographisch-artistische Nachrichten von Gelehrten und Künstlern, auch alten und neuen adelichen und bürgerlichen Familien aus der vormaligen Reichsstadt Ulm*, Ulm 1829, S. 537f. des korrekten Teils der Originalzählung (die Zählung des Göttinger

einer der Lehrer das Amt des Schulkantoren, seit 1592 war dies der Leiter der zweiten Klasse, Martin Rößlen.[14] Die Ausbildung durch den Kantor, welche hauptsächlich auf den geistlichen Chorgesang zielte, haben also wohl auch Philipp Hainhofer, sein Bruder Hieronymus und der ebenfalls aus Augsburg stammende Verwandte Johann Baptist Hainzel genossen, die gleichzeitig die Schule in Ulm besuchten.[15]

Von familiärer Seite wurde Hainhofer wohl keine besonders ausgeprägte Musikliebe vermittelt. Die Hainhofer waren – im Gegensatz zur ungleich wohlhabenderen Familie Fugger mit ihren verschiedenen Zweigen, deren Musikschätzung vor wenigen Jahren eine Augsburger Ausstellung gewidmet war – im späten 16. Jahrhundert gerade erst zu jener Gewöhnung an den Wohlstand gelangt, die einer ersten Generation, nämlich derjenigen Philipps und seines Bruders, einen Studienaufenthalt in Italien ermöglichte und in dessen Rahmen die Beschäftigung mit Musik als Freizeitbeschäftigung nahelegte.[16] Frühere Generationen werden Musik im Umfeld gesellschaftlicher Veranstaltungen auf dem Tanzboden, in der Kaufleute- und der Herrenstube – den Räumen für Versammlungen und Feste der städtischen Oberschichten – und im Gottesdienst erlebt haben. Auf Musik im näheren privaten Umfeld der Familie weist nur ein »M. Hainehofers danntz« betiteltes Stück im Orgeltabulaturteil eines Manuskripts der Augsburger Staats- und Stadtbibliothek, welches Daten von 1597 bis 1601 aufweist.[17]

Am Beginn seines Studiums in Padua trug Hainhofer die kurze Notiz »14. iuni. principium posui artis musicae, magister vocatus Caspar Torelli«, deren ersten Teil ich diesem Beitrag vorangestellt habe, in sein *Manual* ein.[18] Der

Exemplars springt nach S. 543 zurück auf 524 und setzt sich so falsch fort); Johannes Greiner, *Die Ulmer Gelehrtenschule zu Beginn des 17. Jahrhunderts und das akademische Gymnasium. Darstellung und Quellenmaterial*, Ulm 1912 (Ulm Oberschwaben. Mitteilungen des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben, 18), S. 12.

14 Barbara Filtzinger, *Ulm: Eine Stadt zwischen Reformation und Dreissigjährigem Krieg. Studien zur gesellschaftlichen, politischen, kulturellen und wirtschaftlichen Entwicklung*, Diss. München 1992, München 1993, Bd. 1, S. 261; Johannes Greiner, *Geschichte der Ulmer Schule*, Ulm 1914 (Ulm Oberschwaben. Mitteilungen des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben, 20), S. 36.

15 Hainzel trug sich 1593 ebenfalls in Ulm in Hainhofers Stammbuch ein, einen Tag vor Sitzlin am 8. Oktober: D–W, Cod.Guelf. 210 Extravag., S. 51.

16 *»lautenschlagen lernen und ieben«. Die Fugger und die Musik. Anton Fugger zum 500. Geburtstag* [Ausstellungskatalog], hrsg. von Renate Eikelmann, Augsburg 1993.

17 D–As, 2° Cod. 469, beschrieben in Clytus Gottwald, *Die Musikhandschriften der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg (einschließlich der Liturgica mit Notation)*, Wiesbaden 1974 (Handschriftenkataloge der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 1), S. 12–14. Gottwald vermutet, dass diese Handschrift 1597 gebunden wurde.

18 D–W, Cod.Guelf. 60.21.Aug.8°, fol. 2ᵛ. Alle Zitate aus den Handschriften erscheinen in geregelter Kleinschreibung mit Ausnahme von Satzanfängen und Eigennamen. Abbreviaturen

paduanische Komponist Caspar Torelli (Borgo S. Sepolcro um 1565? – nach 1613) hatte 1593 einen ersten Kanzonettendruck veröffentlicht, dem 1594 ein zweiter folgte.[19] 1598 folgten die fünfstimmigen Madrigale und zwei Jahre darauf die Vertonung der Pastoralfabel *I Fidi Amanti.*[20] Nach diesem, seinem bekanntesten Werk, erschienen 1608 die als viertes Kanzonettenbuch und »Opera settima« bezeichneten und so von heute fehlenden Veröffentlichungen kündenden *Amorose faville*.[21] Torelli gab zunächst für einen Monat bis zum 14. Juli 1594 Unterricht in der *ars musica*. Er kam offenbar in das Haus, wo die Hainhofer-Brüder mit dem ihnen als Präzeptoren beigegebenen Hieronymus Bechler (er war acht Jahre älter als Philipp Hainhofer) Quartier genommen hatten, denn die Unterbrechung seiner Lehrtätigkeit markierte Hainhofer mit dem Eintrag: »14. iulii cessavit venire cantor«.[22] Als Torelli ab dem späten September des Jahres seinen Unterricht wieder aufnahm, hieß es: »24. septembris iterum venit cantor, nos docendi musicam«.[23] Diese Unterweisung in der *ars musica* muss von ihrem Zeitpunkt und der Lokalität her zunächst ungewöhnlich erscheinen, da ein Universitätsbesuch im Regelfall mit einem obligatorischen Besuch der Artistenfakultät begann, wo am Anfang des Studiums das Trivium von Rhetorik, Grammatik und Dialektik gelehrt wurde – wo also zunächst sprachliche Fähigkeiten erworben wurden – und sodann unter den quadrivialen Fächern auch die Musik (neben Astronomie, Geometrie und Arithmetik) abgehandelt wurde, bevor man die eigentlichen Studien – in diesem Fall Jura – aufnahm. Zum einen aber hatte Hainhofer ein gewisses Ausmaß sprachlicher Fertigkeiten in Latein vorher in der Schule erworben – das *Manual* ist Beleg dafür. Zum anderen ist im *Manual* niedergelegt, dass Hainhofer gleichzeitig etwa die Vorlesung und das Privatim des Dr. Antonio Riccoboni besuchte, der offenbar anhand eines Textes von Cicero Rhetorik lehrte.[24] Zum dritten ist dieses kleine Itinerar ein Dokument dafür, dass Hainhofer nicht wirklich ein ordentliches Studium absolvierte. Häufige Ausflüge und Reisen verschiedener Ausdehnung unterbrachen den Aufenthalt in Padua und später in Siena. Sie waren der Landesbesichtigung, auch dem Kennenlernen klassischer Orte, und der Erlangung von Kunstkenntnissen gewidmet. Notizen über Kunst wie auch über diverse Beobachtungen und Erlebnisse

sind still aufgelöst.

19 RISM T 975 und 976.

20 RISM T 977 und 978.

21 RISM T 979.

22 D-W, Cod.Guelf. 60.21.Aug.8°, fol. 3r.

23 Ebda., fol. 5r.

24 Ebda., fol. 2r: »1. iuni ingressus sum prima vice auditorium dominis doctoris Antonii Riccoboni. 2. iuni, frequentavi privatim repetitionem eusdem doctoris, in qua oratio Ciceronis pro Archipoeta explicavit«.

nehmen daher einen nicht unbeträchtlichen Raum im Manual ein, vom Studium ist eher selten etwas zu lesen. Am Ende des Studienaufenthaltes in Siena hielt Hainhofer eine Lesung mit Disputation über einen Paragraphen aus dem Corpus Iuris Civilis, ein Studien-Abschluss mit Erlangung eines akademischen Grades wurde gar nicht angestrebt.[25]

Neben der bildenden Kunst hat Hainhofer in dieser Zeit eine gewisse Kenntnis italienischer Kirchenmusik erlangt, indem er von Zeit zu Zeit Gottesdienste besuchte. Deutsche protestantische Studenten lebten an italienischen Universitäten entweder in geschützten Freiräumen – wie dies in Padua unter dem Schutz der Macht von »Venedig, dem Vorort Augsburgs an der Adria«, geschah – teilweise wohl auch in einem konfessionellen Inkognito.[26] Hainhofer, aus der pragmatisch toleranten Händleroberschicht seiner gemischt-konfessionellen Heimatstadt stammend, hatte offenbar keine religiösen Berührungsängste, sondern wandte sich in Siena etwa an den Pater Francesco Pifferi, Mathematik-Lektor an der dortigen Universität, und empfahl diesen wenige Jahre nach seinem eigenen Aufenthalt dort einem jüngeren, ebenfalls protestantischen Verwandten als geistigen Beistand (und dazu noch den Besuch des katholischen Gottesdienstes), als dieser Verwandte im katholischen Italien unter konfessionell begründeten Bedrängnissen litt.[27]

Die Bedeutung von Hainhofers Hörerfahrungen, die er in der Zeit an der Universität von Padua vor allem in Venedig machte, kann wohl nicht überschätzt werden. Der Italienreisende konnte Musik erfahren, deren Transport in den nordalpinen Raum nur mit einiger – manchmal beträchtlicher – zeitlicher Verzögerung vonstatten ging. Hainhofers Notizen blieben leider immer spärlich, so wenn er von einem mehrtägigen Ausflug vom 1. bis zum 6. Mai 1595 nach Venedig berichtete, wo er in San Marco den Dogen und den Kleinen Rat der Stadt sah und eine »höchst angenehme« Musik abgehalten wurde:

> 1. ivimus Venetias [...], 3. vidimus in summo templo ducem cum signoria ubi suavissima musica habita est.[28]

25 Den Text seiner Lesung wie auch der anschließenden Disputation hat er im Manual festgehalten: D–W, Cod.Guelf. 60.21.Aug.8°, fol. 28^{v}–34^{v}.

26 Peter Joseph van Kessel, *Duitse studenten te Padua. De controverse Rome–Venetië en het protestantisme in de tijd der Contra-reformatie*, Assen 1963 (Van Gorcum's Historische Bibliotheek, 71). Das Zitat ist Leonhard Lenks Studie *Augsburger Bürgertum in Späthumanismus und Frühbarock (1580–1700)*, Augsburg 1968 (Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg, 17), S. 161, entnommen.

27 D–W, Cod.Guelf. 17.24. Aug.4°, fol. 242^{r}–248^{r}.

28 D–W, Cod.Guelf. 60.21.Aug.8°, fol. 8^{v}.

In San Marco wohnte er im gleichen Jahr am Vorabend von Christi Geburt der Vigil bei und besichtigte am Folgetag den in dieser Zeit offenbar in der Krypta unter der Pala d'Oro aufbewahrten Schatz:

> 24. decembris in vigilia natali ivimus Venetias ad audiendam musicam et videndum caeremonias, die sequenti vidimus sub altare maiori thesaurum.[29]

Der Doge Marino Grimani, seit 1595 im Amt, ließ mehrmals jährlich im Hof des Palazzo Ducale Pastoralkomödien aufführen.[30] Bei einem weiteren mehrtägigen Venedigaufenthalt erlebte Hainhofer am 27. Februar 1596 eine dieser Aufführungen (er hat allerdings nicht geschrieben, wo sie stattfand), die ihn nicht nur durch die Musik, sondern auch durch verschiedene Maschineneffekte und die Kostümausstattung beeindruckte – aus dem Boden hervorsprühendes und gar den Händen von Satyren entspringendes Feuerwerk, eine offenbar hochbewegliche Szenerie:

> vidimus agere pulcherrimam et pomposissimam tragaediam degna d'essere veduta non solo per la suavissima musica, mà anco per li fuochi artificiali che uscivara di terra, et dalle mani di satyri, et per li richissimi et bellissimi habiti dei comedianti, et per la artificiosissima perspectiva, che pareva il cielo mutarsi secondo il raggionamenti et atti di comedianti.[31]

Auf der Giudecca – der südlichen Garteninsel Venedigs, auf der vor Errichtung des Ghettos die jüdische Bevölkerung Venedigs gewohnt hatte – war im Jahr 1586 die Kirche S. Maria della Presentazione fertiggestellt worden. Sie gehörte zu einer der karitativen Einrichtungen Venedigs, der Casa delle Zitelle bzw. dem Pio Luogo delle Zitelle, meist nur Le Zitelle genannt. Le Zitelle war 1559 auf Initiative dreier Frauen der venezianischen Oberschicht und des Jesuiten Benedetto Palmio als Heim und Erziehungsinstitut für bedürftige, unverheiratete junge Frauen, die vor dem Abgleiten in die Prostitution geschützt werden sollten, gegründet worden.[32] Palmio hatte in seinen *Constitutioni delle Citelle* festgelegt, dass Singen und Versifizieren der Psalmen zur Ausbildung gehören sollte.[33] In Le Zitelle bildete sich mit der Zeit ein Konservatorium ähnlich wie in den *ospedali* Venedigs, so dass das Ospedale di San Lazaro e dei Mendicanti in den Jahren 1605 bis 1609 auf Sängerinnen aus dem Conservatorio dell'Innocenze, der Musikausbildungsanstalt von Le Zitelle zurückgreifen konnte.[34]

29 Ebda., fol. 11^{v}.

30 Dennis Arnold, *Giovanni Gabrieli and the Music of the Venetian High Renaissance*, London 1979, S. 108.

31 D–W, Cod.Guelf. 60.21.Aug.8°, fol. 13^{r}. Die Sprachmischung ist typisch für das *Manual*.

32 Monica Chojnacka, »Women, Charity and Community in Early Modern Venice: The Casa delle Zitelle«, in: *Renaissance Quarterly* 51 (1998), S. 68.

33 Brian Pullan, *Rich and Poor in Renaissance Venice: the Social Institutions of a Catholic State, to 1620*, Oxford 1971, S. 389.

34 Jane L. Baldauf-Berdes, *Women Musicians of Venice, Musical Foundations 1525–1855*, ^{2}Oxford

Hainhofer besuchte S. Maria della Presentazione am 15. April 1596 – nachdem er auf der Giudecca zunächst einen Garten besichtigt hatte, der für die Wachsbleiche genutzt wurde –, wo jeden Sonntag »sehr gute Musik zu zwei und drei Chören« aufgeführt wurde. Die Sängerinnen von La Zitelle praktizierten also venezianische Mehrchörigkeit:

> post prandium ivimus in Giudecham, là viddimo nella casa del Signore Giovan della Nave il giardino, dove s'imbianca la cera. Di più viddimo di là la chiesa et il monastero della Citella, ove le monache ogni domenicha fanno buonissima musica à 2 et .3. chori.[35]

Zur Unterrichtung in der theoretisch-spekulativen Disziplin *ars musica* und zum Musikhören trat schließlich das eigene Musizieren. Die Hainhofer-Brüder hatten in Italien offenbar ein Kielklavier – »nostro appicordo« – in der Wohnstatt gehabt, an welches Philipp am 11. März 1599 in einem Brief voller schwelgerischer Italienerinnerungen aus Augsburg seinen Bruder erinnerte, der schon wieder in Italien war, um dort als Faktor der Familienfirma tätig zu sein.[36] Vielleicht ist dies ein Hinweis darauf, dass das weiter oben erwähnte Stück in einem Augsburger Klaviermanuskript doch Zeugnis einer früheren privaten Musikpflege in der Familie Hainhofer ist. Da die briefliche Erwähnung des Instruments aber die einzige Nachricht darüber bleibt und auch aufgezeichnete Klaviermusik der Brüder nicht erhalten bleibt, kann nur vermutet werden, dass Hieronymus und Philipp Hainhofer – vielleicht auch nur einer von beiden – sich auch mit diesem Instrument beschäftigt haben – es wird ja nicht nur zur Zierde da gewesen sein. Ob spielerische Fertigkeiten schon aus Augsburg mitgebracht oder erst in Italien erworben wurden, bleibt ungeklärt.

Dies ist anders im Fall von Philipp Hainhofers Beschäftigung mit der Laute. Die gewichtige Rolle des praktischen Musizierens – besonders des Lautenspiels – in der Studentenschaft von Padua ist dokumentarisch reich belegt. In den frühen dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts hatte der Lautenist und Organist Antonio Rotta etwa dreißig Studenten als Lautenschüler, die meisten aus Frankreich und Angehörige der Juristenfakultät.[37] Der ungarische Lautenist Valentin

1996, S. 56, 61f. und 110. Le Zitelle ist in der Literatur zur venezianischen Musikgeschichte sonst kaum zu finden. Elena Quaranta, *Oltre San Marco: Organizzazione e prassi della musica nelle chiese di Venezia*, Florenz 1998 (Studi di musica veneta, 26), etwa verweist lediglich durch den Registereintrag »S Maria dell Zitelle (ospedale): 510« auf eine Stelle, die in diesem 489 Seiten umfassenden Buch irgendwo versteckt sein mag.

35 D–W, Cod.Guelf. 60.21.Aug.8°, fol. 14^{v} f. Für seine freundliche Hilfe bei der Korrektur meiner früheren, fehlerhaften Lesung dieser Stelle danke ich Herrn Prof. Dr. Holtus, Göttingen.

36 D–W, Cod.Guelf. 17.24.Aug.4°, fol. 151^{r}.

37 Elda Martellozzo Forin, »Il maestro di liuto Antonio Rota († 1549) e studenti dell'Università di Padova suoi allievi«, in: *Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti già*

Bakfark lebte von 1571 bis zu seinem Tod während der Pestepedemie 1576 in Padua.[38] Dass die *natio germanica* an der Universität zusammen mit dem Lautenbauer Vendelio Venere für die Aufrichtung seines Epitaphs verantwortlich zeichnete, mag auf eine Unterrichtstätigkeit Bakfarks hindeuten. Sir Arthur Throckmorton, ein englischer Hofmann, bezahlte während eines mehrmonatigen Padua-Aufenthalts im Jahre 1581 einen »Bergamasco« für dessen Lautenunterricht – später in Venedig war ein »Romano« sein Lauten- und dann in Florenz Vincenzo Galilei sein Gesangslehrer.[39] Die angefangene Reihe lässt sich in das 17. Jahrhundert fortsetzen mit dem aus Halle stammenden Jura-Studenten Christoph Herold (der vorher in Leiden studiert hatte und in Padua sein Lautenbuch einem Unbekannten zum auszugsweisen Kopieren vorlegte) und dem polnisch-litauischen Adligen Stanislaus Casimir Rudomina Dusiacky, einem Bekannten von Hainhofer, der in Padua um 1620 Unterricht von dem Lautenisten Donino Garsi bekam.[40] Fynes Moryson, ein durch Europa und die Levante reisender Angehöriger des Peterhouse College in Cambridge, bemerkte über Padua, welches er 1593 und 1594 besucht hatte: »it is an excelent place to learne and practise the Art of Musicke and playing vpon any Instrument«.[41] Auch Lautenbauer waren in Padua zahlreich tätig, sie stammten oft aus der marktbeherrschenden Gruppe von Emigranten aus dem Füssener Raum.[42] Vendelio Venere lebte zeitweilig in naher Nachbarschaft zu Valentin Bakfark, fungierte als Zeuge, als Bakfark während der Pest im Jahre 1576 sein Testament verfasste und war – wie schon erwähnt – an der Errichtung des Epitaphs für den ungarischen Lautenisten beteiligt.[43] Der Bedarf an Instrumenten für Studenten, die Lautenunterricht nahmen, konnte also lokal gedeckt werden.

Philipp Hainhofer nahm im Mai 1595 den Unterricht bei dem paduanischen Lautenisten Nicolo Legname auf:

Accademia dei Ricovrati 79 (1966/67), Teil 3: *Memorie della Classe di Scienze Morali ed Arti*, S. 425–443.

38 István Homolya, *Valentin Bakfark, ein Lautenist aus Siebenbürgen*, Budapest 1985, S. 55ff.

39 Alfred Leslie Rowse, *Ralegh and the Throckmortons*, London 1962, S. 89f. und 92.

40 *Ms. Herold, Padua 1602: in tauolatura de liuto außgeschrieben ihnn Padoua auß dess e[hrbaren] Christophori Herholdess sein[em] geschriebene[m] Lauttenbuch, a[nn]o 1602*, hrsg. von Andreas Schlegel und François-Pierre Goy, München 1991. Zu Rudomina Dusiacky siehe J. Lüdtke, Die Lautenbücher (wie Anm. 6), S. 52.

41 *Shakespeare's Europe. Unpublished Chapters of Fynes Moryson's Itinerary, being a Survey of the Condition of Europe at the End of the 16th Century*, hrsg. von Charles Hughes, London 1903, S. 434.

42 Richard Bletschacher, *Die Lauten- und Geigenmacher des Füssener Landes*, ²Hofheim/Taunus 1991, listet sie S. 243f. auf.

43 Peter Kiràly, »Some new facts about Vendelio Venere«, in: *The Lute. The Journal of the Lute Society* 34 (1994), S. 26–32; zu den von Druckfehlern geplagten S. 29ff. erschien in *The Lute* 35 (1995) auf den S. 73–75 ein Errata-Artikel.

9. maii fundamentum posui testudinis apud Nicolaum Legname, per solvi singulis mensibus 1 scudo.[44]

Dieser Musiker scheint sonst nur durch zwei Veröffentlichungen von Canzonetten bekannt zu sein, von denen wiederum nur eine erhalten ist: *Amilla. Libro Secondo di Canzonette a tre voci di Nicolo Legname Padovano Sonatore di Lauto*, 1608 in Venedig bei Alessandro Raverii erschienen.[45] Die *Amilla* enthält Kompositionen von Legname und anderen, unter denen sich der paduanische Komponist und Lautenist Angelo Notari findet, der zwei Jahre darauf nach England auswanderte und dort in den Diensten Charles II. hochbetagt verstarb.

Legname gab nicht gelegentlich Unterricht, er kam auch nicht etwa gegen Bezahlung ins Haus, sondern unterrichtete in eigenen und eigens für den Unterricht zur Verfügung stehenden Räumlichkeiten, deren Ausmaß allerdings nicht bekannt ist. Er unterhielt eine von seinem Schüler Hainhofer auch so genannte Schule, der Unterricht war gewissermaßen institutionalisiert – ein weiterer Hinweis auf die feste Verankerung dieser eigentlich außeruniversitären Aktivitäten im Betrieb einer Universitätsstadt.[46] Aus einem Briefwechsel, den Hainhofer später in Sachen des Aufenthaltes eines jüngeren Verwandten in Italien führte, geht darüber hinaus hervor, dass ein angeschriebener Gastgeber mit einiger Selbstverständlichkeit nicht nur Beträge für Kost und Logis, sondern auch für Tanz- und Lautenunterricht sowie eine Laute in Rechnung stellte.[47] Offenbar wurde es also als Teil einer angemessenen Ausbildung für einen jungen Herrn betrachtet, solche Fertigkeiten zu erwerben. Legnames Schule muss zumindest einen größeren Raum umfasst haben, sonst würde es keinen Sinn gemacht haben, dass Hainhofer dem Lautenlehrer eine Darstellung seines Familienwappens »auf seine schuel« sandte – offenbar ein Seitenstück zu der deutschen Studentensitte, sich gegenseitig wappengeschmückte Stammbucheinträge zu tätigen. Vielleicht schmückten solche Darstellungen die Wände von Legnames Schule.

44 D–W, Cod.Guelf. 60.21.Aug.8°, fol. 8^{v}.

45 RISM L 1600 bzw. 1608[17]. Die Kasseler Hofkapelle besaß im Jahr 1613 ein Exemplar des ersten Buchs, siehe Ernst Zulauf, *Beiträge zur Geschichte der Landgräflich-Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten*, Kassel 1902, S. 109, Nr. 60.

46 Hainhofer erwähnt Legnames Schule in einem Register mit dem Titel: »Wem ich in Stambuech geschrieben und malen lassen« in D–W, Cod.Guelf. 60.21.Aug.8°, fol. 52^{r}: »13. novembris anno 95. hab ich meim maister der lautten Nicolo Legnami dass wappen auf großem papdeckhel auf seine schuel geben«.

47 D–W, Cod.Guelf. 17.24.Aug.4°, fol. 236^{v}–238^{r} an die Witwe Leonora Rem in Nürnberg, Augsburg, 12. August 1604, mit Kostenrechnungen für die Unterbringung ihres Sohnes Georg Rem in Italien, darin fol. 237^{v} ein Posten, der Beträge »für danz und liutenmaister« enthält, und fol. 238^{r} die Aufstellung von Kosten »für ain lauten« und »dem lautenisten für ain monat zu lehren«.

Über den Verlauf der Unterrichtseinheiten überliefert Hainhofer nichts, es kann also über das Verhältnis von Anleitung zum eigenen Üben und wo jenes hauptsächlich geschah, nichts ausgesagt werden. Hainhofer verließ Legnames Schule jedenfalls nicht mit geschlossenem Koffer, um ihn erst wieder zu öffnen, wenn er sie das nächste Mal wieder betreten hatte. Sein selbstständiges Musizieren oder häusliches Üben ist für die Zeit in Padua durch die Notiz über ein Erdbeben dokumentiert, welches ihn am Abend mit dem Instrument in Händen überraschte und hinfallen ließ. Dem Instrument ist dabei offenbar so wenig Schaden geschehen wie ihm selber, wie aus der schließenden Formulierung hervorgeht:

> 14. iuli anno 95. nocta hora .2. magnus extitit terromotus, ut aedes, imò tota civitas et montes foris tremarent, et ego, ludens in testudine, pronus ceciderim, ita perterrefactus ut putarim domum nostrum omnio subversitum iri, fuit auditus etiam in mare Venetiis, duravit quasi horae quartum, at, DEO sit laus, nulli fuit detrimento.[48]

In Hainhofers Lautenbüchern dokumentiert sich an einer Stelle ein Verkehr zwischen den auswärtigen Musikliebhabern in Padua. Von dem Grafen Jan Albin von Schlick erhielt Hainhofer eine Gagliarde eines Musikers namens Pomponio aus Bologna und schrieb sie später in seine Lautenbücher ein.[49] Graf Schlick hielt sich 1595/96 in Padua auf, wo er sich in Hainhofers Stammbuch eintrug: »Johannes Albinus Schlick comes a Passaun et baro a Weiskirchen benevolentiae et amicae recordationis causa haec apposuit Patavii Antenoris. 11. februarius anno 96«.[50] Hainhofer notierte, wenn er den Grafen nach Montegrotto zu einer der Euganeischen Thermen begleitete, ihn zu Gast hatte, wenn er bei dessen Erkrankung an seinem Lager wachte oder »beim herr graffen von Schlückh in der aderlessin gewest« war.[51] Davon, dass Graf Schlick Laute spielte – was er wohl tat, sonst wäre er nicht in der Lage gewesen, Hainhofer ein Stück Lautenmusik zum Kopieren zu geben – ist im *Manual* nirgendwo etwas zu lesen. Überhaupt fehlen konkrete Nachrichten über andere Musizierende. Bezüglich einiger Tänze, die deutschen Mitstudenten in Italien gewidmet sind, kann lediglich als eine schwache Möglichkeit angenommen werden, dass sie auch in Padua entstanden oder dort zumindest ihre Titel erhielten.[52] Hainhofer brach den Lautenunterricht nach einigen Monaten ab und notierte:

48 D-W, Cod.Guelf. 60.21.Aug.8°, fol. 9^{v}.

49 D-W, Cod.Guelf. 18.8.Aug.2°, 6. Teil, fol. 17^{v}–18^{r}: »Gagliarda bellissima | D.Alb.comes Schlick à dono dedit | Pomponii Bononiensis«.

50 D-W, Cod.Guelf. 210 Extravag., S. 3.

51 D-W, Cod.Guelf. 60.21.Aug.8°, fol. 10^{v} (Hainhofer nennt den Ort »Monte Crot«), 11^{r}, 12^{r} und 14^{r}.

52 J. Lüdtke, Die Lautenbücher (wie Anm. 6), S. 221.

> 20. decembris [1595] non amplius addiditur testudinem, hat under diß auch bey .2. monat außgsezt ghabt.[53]

Es mag sein, dass sich auf diese Art die Unrast eines Siebzehnjährigen auswirkte oder ihm in Legname das Vorbild fehlte. Den Familiennamen seines ersten Lautenlehrers hatte er nach einigen Jahren jedenfalls vergessen – als er das Musikerregister seiner Lautenbücher schrieb, blieb der Platz dafür frei und wurde auch später nicht gefüllt.[54] In Hainhofers Lautenbüchern können 25 Sätze ausgemacht werden, die entweder mit der latinisierten Form von Legnames Vornamen gekennzeichnet sind oder im achten, *Balli Padovani la maggior parte di Nicolao* betitelten Teil stehen und dort nicht anderen zugeschrieben sind.[55] Unberücksichtigt bleiben müssen dabei jene Passamezzo-Variationen, die ohne Zuschreibung direkt auf solche folgen, die mit Legnames Namen gekennzeichnet sind. Diese Variationsfolgen sind von Hainhofer in tonal bestimmte Gruppen zusammengeschlossen worden, was bei den oft wenig charakteristischen, mechanisch durchgeführten Variationen eine nachträgliche Zuordnung kaum erlaubt.[56]

In den 25 Stücken, die Hainhofer in Legnames Unterricht vermittelt wurden, bleibt die linke Hand des Spielers in niedrigen Lagen. Der fünfte Bund wird nur selten benutzt, kaum einmal der siebente für den Spitzenton eines Laufs berührt, Barrée-Spiel ist wenig zu finden. Es muss ungeklärt bleiben, ob die Anzahl der Stücke, die während eines nicht einmal halbjährigen Unterrichts angesammelt wurden, mit einer hohen Unterrichtsintensität begründet werden kann oder ob sie etwa in einer Anfangsphase dieses Unterrichts vom Schüler kopiert wurden, um im Lauf einer geplanten längeren Zeit eingeübt zu werden.

Philipp Hainhofer, sein Bruder Hieronymus sowie die Augsburger Wolf Leonhard Welser und Leonhard Paller begannen im Januar 1596 einen Tanzunterricht bei einem jungen Mann namens Hortensio:

> 11. ianuarii incomminciano signore Welser, Paller, io et mio fratello Hieronimo à ballare da un giovane, qual si dimandava Hortensio, ciascuno gli pagava il mese 1 scudo.[57]

Die erworbenen Fähigkeiten konnten auf den Feierlichkeiten zur Doppelhochzeit zweier deutscher Kaufleute in Venedig am 26. Februar des Jahres angewandt werden:

53 D–W, Cod.Guelf. 60.21.Aug.8°, fol. 11^{v}.

54 D–W, Cod.Guelf. 18.7.Aug.2°, 1. Teil, fol. 7^{r}: »Nicolaus { } Patavinus«.

55 J. Lüdtke, Die Lautenbücher (wie Anm. 6), S. 114.

56 Ebda., S. 233. Mit gleicher Begründung ist eine Paganina, die im 8. Teil, fol. 8^{r}, direkt auf eine andere, mit »Nicolai« bezeichnete folgt, hier nicht beachtet worden.

57 D–W, Cod.Guelf. 60.21.Aug.8°, fol. 12^{r}.

> Nach dem nachtessen gungen wir widerumb zum nachtdanz. Und hat mich die braut deßent hauses ein mal aufzogen ein canzon zu danzen, vor ihr hat auch der danzmeister zu Venedig gedanzt.[58]

Im März wurde zur Begleitung des Tanzunterrichts ein Instrumentalensemble hinzugezogen, welches täglich eine Stunde lang spielte, damit die Schüler das Tanzen im rechten Zeitmaß lernten – der Unterricht hatte also bisher in der Vermittlung einer »stummen« Choreographie bestanden:

> 11. martii vennero li sonatori del Orlando la prima volta per sonarci ogni giorni un hora, accioche impariamo ballar su la misura.[59]

Wenige Tage bevor die Brüder Hainhofer am 12. April 1596 Padua verließen, um zunächst einige Tage in Venedig zu verbringen und dann nach einer Besichtigungsreise über Bologna, Florenz und andere Orte ihr Studium in Siena fortzusetzen, wurden die Tanzstunden beendet:

> 9. aprilis lizentiammo nostro ballerino, chè non imparammo più.[60]

In der Folgezeit fehlen im *Manual* wie in Hainhofers Briefen alle Hinweise auf musikalische Aktivität von seiner Seite. Auch Beschreibungen über erlebte Musikaufführungen fehlen mit Ausnahme einer kurzen Notiz über vorzügliche Musik, die in der Vigil vor dem Fest St. Bernhardins von Siena abgehalten wurde:

> 19. maii vigilias agunt patroni Senesis scilicet sancti Bernardini, in illa nocta hora 2. egregiam habent musicam.[61]

Als sich Großherzog Ferdinando I. de' Medicis und seine Frau Christine von Lothringen mit einem umfangreichen verwandtschaftlichen Anhang in der Zeit vom 6. bis zum 21. Juni 1596 in Siena aufhielten, wohnte Hainhofer am 16. des Monats als Mitglied der *natio germanica* einem Ballett bei, das im Stadtpalast des Großherzogs stattfand und Mitglieder seiner Familie als Akteure sah:

> Post brandium choreas habuerunt in pallatio magniducis, vocata est etiam germanica natio ad illas spectandas, vidi una saltare magniducessam, principessam Mariam cum aliis duabus virginibus, ducem verginium ℞ Saltatio ista vocatus Carina Fiorentina.[62]

Im September des Jahres – nach der oben erwähnten *lectio* – reisten die Brüder Hainhofer und ihr Präzeptor mit anderen zunächst nach Rom und dann nach Neapel. Neben einem umfangreichen Besichtigungsprogramm besuchte man in

58 Ebda., fol. 13r.
59 Ebda., fol. 13v.
60 Ebda., fol. 14v.
61 Ebda., fol. 19r.
62 Ebda., fol. 21v.

Neapel eine Festivität, bei der Hainhofer vor allem die reiche Kleidung der Feiernden auffiel, er aber auch den Tänzen – die er als lokale Besonderheit charakterisierte – ein wenig Aufmerksamkeit widmete. Er verglich sie mit der Barriera, deren Musik er in Padua beim Lautenunterricht kennen und vielleicht auch tanzen gelernt hatte. Offenbar fiel ihm hier das Spiel der Damen mit Handschuhen und Hand geben besonders auf:

> fanno certi balli, quali altrove non s'usa, sono somiglianti alla bariera, le donne ballando, sempre si cavano et rivuttono li guanti, dando la mano, à chi balla con esso loro.[63]

Der Studienzeit in Italien folgte ein Aufenthalt in einer Privatschule in Köln, wo Philipp Hainhofer vor allem Französisch lernen sollte. Köln war ein Zufluchtsort für Bürger Antwerpens, die vor den verschiedenen Bedrückungen ihrer Stadt – man denke hier etwa an die »Spaanse Furie« genannte Plünderung der Stadt im Jahr 1576 – gewichen waren. Seit den frühen 1580-er Jahren war der Antwerpener Lautenist Adriaen Denss Kölner Bürger.[64] Er stammte aus einer Familie von Lehrern, die in Privatschulen einen Fächerkanon unterrichteten, zu dem neben Sprachen, Rechnen, Schreiben etc. auch Musizieren gehören konnte.

Denss mag auch einen Satz jener Drucktypen aus Antwerpen mitgebracht oder dem Kölner Drucker Gerhard Grevenbruch vermittelt haben, mit dem in Antwerpen bei Pierre Phalèse bzw. Phalèse und Jean Bellère die Lautenbücher des Emanuel Adriaenssen gesetzt worden waren.[65] 1594 druckte Grevenbruch mit diesen Typen Denss' *Florilegium* und 1603 den *Thesaurus Harmonicus* des aus Besançon stammenden Jean-Baptiste Besard, beides umfangreiche und weit verbreitete Lautenbücher ihrer Zeit.[66] Besard hatte Jura studiert. Er war in Italien Schüler eines Lautenisten namens Lorenzino gewesen, der zu jener Zeit wohl in Diensten Alessandro Perettis, des Kardinals Montalto stand, gab in Köln einen Band eines Geschichtswerkes heraus und lehrte einen zwanzigköpfigen Schülerkreis im Lautenspiel.[67] Tätig war er u.a. in einer Privatschule Antwerpener

63 Ebda., fol. 40^{r}. Eine Barriera ist unter den Stücken Legnames in Hainhofers Lautenbüchern: D–W, Cod.Guelf. 18.8. Aug.2°, 7. Teil, fol. 4^{r-v}.

64 Joachim Lüdtke, »Miszellen zu Adrian Denss«, in: *Die Laute. Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft* 3 (1999), S. 28–41.

65 *Pratum musicum* = RISM 1584^{12} und *Novum pratum musicum* = RISM 1592^{22}.

66 RISM 1594^{19} und 1603^{15}.

67 Zu Besard siehe Peter Kiràly, »Jean Baptiste Besard: New and neglected biographical information«, in: *The Lute. The Journal of The Lute Society* 35 (1995), S. 62–72. Zur schwer fassbaren Gestalt Lorenzinos, dessen Name in den Quellen meist latinisiert als Laurencini auftaucht, siehe J. Lüdtke, Die Lautenbücher (wie Anm. 6), S. 20f. Die Angabe über die Größe von Besards Schülerkreis findet sich in D–W, Cod.Guelf. 17.24.Aug.4°, fol. 85^{v}, in einem Brief Hainhofers

Zuschnitts, die von Jacques Houthuis aus Brabant – also wohl aus der Stadt Antwerpen – unterhalten wurde.[68] Hier liegt also ein Hinweis auf eine andersartige institutionelle Verankerung des Musizierunterrichts vor, als es in Padua der Fall war. Die Welthandelsstadt Antwerpen, deren nach Deutschland einfließende Warenströme in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts den Italienhandel von seiner Vorrangstellung verdrängen würden, »exportierte« Lehrer, welche dann – etwa in Köln – die entsprechenden Institutionen aufbauten.

In diese Schule kam Hainhofer im Dezember 1596, hörte einige Zeit später Besard und war von dessen Musizieren offenbar verzaubert. Besard, schrieb er im Mai des Folgejahres an seinen ehemaligen Präzeptor Bechler, singe mit wunderbarer Süße auf den Saiten: »Mira suavitate fidibus canit«.[69]

Für eine kurze Zeit, bis ein Ausbruch der Pest in Köln Houthuis und seine Schüler aus der Stadt vertrieb, wurde Hainhofer Besards Schüler, musste sich dazu aber zunächst eine Laute beschaffen – er hatte das Instrument also zwischenzeitlich wirklich aus der Hand gelegt. In einem Brief an den Bruder Christoph vom 20. März 1597 fragte er nach:

> ain altte lautten, damit ich dass, so ich gelernet habe, nit widerumb vergesse, ich khan hie kain allte kriegen mit .7. chor. Und für ein newe wöllen sie .2. reichstaller. Wan ich auch erlaubtnus hette, so wolt ich den sommer uber die lautten widerumb lernen. Dan ein excellent meister täglich ins haußt khombt, noch ein anderen zu lernen, er der meister ist ein geborner franzoß, khündte alß neben zue die sprach lernen, uber dass ist er lang zue Rohm gwest, khündt auch dass Italian mit ihm uben, wolte in anderem desto fleissiger sein, und es widerumb rein bringen, schreib mir derohalben, waß ich thun solle.[70]

Das anfängliche Fehlen eines Instrumentes erklärt wohl, warum Hainhofer erst am 5. Mai den Lautenunterricht bei Besard aufnahm, während er schon mehr als zwei Wochen vorher mit Lektionen bei einem Lehrer begann, der in Houthuis' Schule mehrstimmigen Gesang unterrichtete:

> 16. aprilis commincia cantare in compagnia appresso il maestro messer Pietro, gli pago al mese 1 dallero colonese.[71]

an seinen älteren Bruder Christoph vom September 1597.

68 D–W, Cod.Guelf. 17.24.Aug.4°, fol. 58r, Brief an Hieronymus Bechler, [16. Januar 1597?]: Hainhofer über die durch Houthuis' Herkunft sich bietenden Möglichkeiten des Spracherwerbs: er habe »occasione d'imparar ancora la fiaminga essendo mio padrone et padrona Brabanti«.

69 Ebda., fol. 77r, aus einem Brief an Hieronymus Bechler vom 5. Mai 1597.

70 Ebda., fol. 75r.

71 D–W, Cod.Guelf. 60.21.Aug.8°, fol. 64v. Pietro war Franzose, wie aus einem anderen Brief Hainhofers, ebda., fol. 77r, hervorgeht.

> 5. mayo imparai il luto dal eccellentissimo maestro Giovan Baptista Besardo Vesuntino francese, gli pago il mese 2 dalleri colonesi.[72]

Von der Art des Gesangsunterrichts wie von der Musik, mit der sich dabei beschäftigt wurde, überliefert Hainhofer kaum etwas. Im September schrieb er an seinen Bruder Christoph, er habe das Singen zusammen mit einem anderen – also zweistimmig – aus Liebe zur französischen Sprache aufgenommen:

> di cantare [...] per l'amor delle parole francesi [...] di cantare ancora un altro in compagnia.[73]

Dieser andere war offenbar sein ehemaliger Mitschüler Johann Baptist Hainzel, dem Hainhofer bescheinigte, zusammen mit ihm der fähigste Sänger in Houthuis' Schule zu sein – vielleicht kamen beiden die Singestunden in der Ulmer Lateinschule zugute:

> essendo nissuno di tutti in casa si sicuro nel cantare come io et Joan Pattista Hainzel.[74]

Ab dem März 1597 finden sich in seinen Briefkopien Passagen und Notizen über die Beschaffung von Saiten, das Lautenspiel und die Verteidigung der Beschäftigung damit gegenüber dem älteren Bruder Christoph, der in Augsburg über die Finanzierung der weiteren Ausbildung von Hainhofer wachte, vielleicht etwas neidisch war – er hatte keinen Italienaufenthalt genießen dürfen – und offenbar kein Philomusus war, denn Hainhofer musste beträchtlichen rhetorischen Aufwand treiben, um ihn zu überzeugen, dass die Beschäftigung mit dem Lautenspiel überhaupt Sinn mache. Im folgenden Jahr schrieb er aus Amsterdam, wo er einen unbekannt gebliebenen Lautenlehrer gefunden hatte, einen Brief an Christoph Hainhofer, der eine beredte Verteidigung seines Musizierens enthält. Auf einem Instrument spielen zu können, sei dem Kranken ein Zeitvertreib, dem melancholisch Gestimmten ein Trost, erhole den Geist und erfreue das Herz, sporne zum Studium an und ziere den jungen Studenten, dass er in Gesellschaft nicht als Rohling und Tölpel erscheine, sondern als Kundiger und Kunstliebhaber:

> Perche il saper giocare su quálche instrumento musicale, è un passa tempo all' ammaleo; consolatione al milanconico; recreatione del spirito, rallegrazione del cuore, incitatione à gli studi, et di più un ornamento ad un giovane studente, accio che, essendo lui in compagnia degli altri, non sia solo il, rozzo et goffo, mà il sciente et amator dell' arte.[75]

72 Ebda., fol. 65r.

73 D–W, Cod.Guelf. 17.24.Aug.4°, fol. 85v.

74 Ebda.

75 Ebda., fol. 102r–102v, aus einem Brief vom 14. Februar 1598.

Das eigene Spielen neben dem Unterricht – von dem selber ich auch in diesem Fall keine Vorstellung geben kann – ist auf amüsante Weise dokumentiert, wenn Hainhofer auch über den Vorgang, den es dabei betrifft, eher in Verlegenheit geraten sein dürfte. Seiner Augsburger Familie (also wohl in erster Linie dem Finanzverwalter Christoph) war offenbar hinterbracht worden, dass sich zwischen Philipp Hainhofer und einer etwa gleichaltrigen Houthuis-Tochter namens Marie ein Verhältnis anzubahnen drohe (in den Augen der Augsburger Händler nicht nur eine ungeplante Liaison, sondern auch eine Mesalliance). Philipp Hainhofer schrieb einen Brief in seine Heimatstadt, in dem er darlegte, dass es sich lediglich um ein freundschaftliches Verhältnis handele, welches beinahe nur aus zufälligen Begegnungen bestehe, und dass Marie ihn manchmal besucht habe, um ihm zuzuhören:

> War ist, dass ich bey der dochter, und sie bey mir offt ist, drumb es nicht in unehren, oder zu unglegener Zeit, sondern wann ich soll noch ordinariis horis ain exercitium haben, und sie ohne dass nehet, so erzehl ich ihr bißweilen waz ich etwan glesen hab, in franzoß oder niderlandisch, damit ich dise ergriffen, und die ander sprach durch usum verbessern möchte, und hab dass nit nur ich allein iederzeit gtan, sondern auch alle andere die im hauß waren, iha zuo Cölln wol muesen für sie khommen, dhan sie allzeit im haußdennen genehet mit den maistres, und sonst kein anderer blotz zuo kurzweilen gwest. Zuo mir ist sie bißweilen khommen, zuzuhören, wan ich auf der lautten, gspilt.[76]

Die kurze Zeit vom Mai 1597 bis zum Pestausbruch in Köln, der den Unterricht bei Besard beendete und vor dem Houthuis mit seinen Schülern im August aus der Stadt und schließlich nach Amsterdam floh, hat ein umfangreiches Repertoire von drei Dutzend Sätzen in Hainhofers Lautenbücher gebracht.[77] Bei einigen dieser Stücke zeigt der Vergleich mit den später von Besard veröffentlichten Versionen, dass es sich um vereinfachte Fassungen handelt, die wohl den Fertigkeiten von Hainhofer entgegenkommen sollten. Trotzdem führen die meisten in Bereiche von Spieltechnik – manchmal sogar virtuoser Spieltechnik – hinein, die weit über das hinausgeht, was im Anfangsunterricht bei Legname vermittelt wurde. Die Frage, ob Hainhofer diese Musik tatsächlich im Zeitraum etwa eines Vierteljahres erarbeitet hat oder ob er sie nicht lediglich kopierte, aber nur einen kleinen Teil davon zu spielen lernte, braucht nicht unbeantwortet zu bleiben: Die hohe Fehlerhaftigkeit vieler dieser Sätze ist wohl darauf zurückzuführen, dass sie von Hainhofer abgeschrieben, aber nicht im Unterricht behandelt wurden, wo die korrigierende Hand des Lehrers hätte eingreifen können.[78]

76 Ebda., fol. 103^{v}–104^{r}, aus einem nur für Christoph bestimmten Postskriptum in einem Brief vom 21. Februar 1598.

77 Vgl. J. Lüdtke, Die Lautenbücher (wie Anm. 6), S. 115.

78 In den *Œuvres pour luth seul de Jean-Baptiste Besard* (wie Anm. 5) sind daher S. 162–165 zehn Stücke Besards aus Hainhofers Lautenbüchern nur mit ihren Incipits veröffentlicht worden. Sie schienen den Herausgebern zu fehlerhaft, um eine Edition sinnvoll zu machen.

Der Lautenist, bei dem Hainhofer in Amsterdam Unterricht nahm, bleibt unbekannt, auch lässt sich in seinen Lautenbüchern kein Repertoire erkennen, welches eindeutig auf diese Stadt oder zumindest die nördlichen Niederlande weist. In Amsterdam dauerten die Lektionen auch nur eineinhalb Monate, wie aus dem weiter oben zitierten Brief an Christoph Hainhofer vom 14. Februar 1598 hervorgeht.[79]

Nach seiner Rückkehr in die Heimatstadt, wo er am 30. Oktober 1598 ankam, brechen alle Nachrichten über aktives Musizieren bei Philipp Hainhofer ab. Wie lange er sich noch mit dem Lautenspiel befasst hat, kann nicht einmal geschätzt werden. Bei einer Besichtigung der Instrumentenkammer am Hof in Dresden im Jahr 1629 war er offenbar noch in der Lage, einen befriedigenden Ton zu erzeugen:

> 1 schone weisse helfenbainine paduaner lauten, an dero ich, als ich nur ain wenig darauf geschlagen, lieblichen resonantz gefunden.[80]

Es scheinen aber keine Musikalien aus seiner Hand oder seinem Besitz überliefert zu sein, die ein fortgesetztes Musizieren belegen könnten, und weder die weiteren Eintragungen in sein *Manual* noch andere Itinerare, Briefe und Schriften weisen darauf hin.

Hainhofers Lautenbücher, in denen unter mehreren hundert Stücken auch die Sätze aus dem Unterricht bei Legname und Besard stehen, sind Repräsentanten eines Quellentypus, der – vorbereitet durch die Stammbuchsitte und ältere Lieder- und Wappenbücher – im 16. Jahrhundet wurzelt und deren ältestes Exemplar aus dem Jahr 1591 stammt: das Lautenbuch des Baslers Emanuel Wurstisen.[81]

Es handelt sich um umfangreiche Sammlungen von Lautenmusik des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts aus der Hand von Deutschen, die sich durch die Inklusion eines Repertoireteils mit Instrumentalbearbeitungen lutheranischer Choräle als Protestanten verraten. Bei ihrer Betrachtung fällt neben ihrem großen Umfang auf, dass ein verbreitetes Ordnungsprinzip – nämlich dasjenige nach Gattungen und/oder Formen – hier in besonders akribischer Weise angewandt wird. Hintergrund der Anordnung in oftmals als solche gekennzeichnete Bücher oder Teile ist das alte enzyklopädische Prinzip, nachdem in Wissenssammlungen eine Ordnung nach Sachgruppen und deren Untergruppen herrscht,

79 D–W, Cod.Guelf. 17.24.Aug.4°, fol. 102r.

80 D–W, Cod.Guelf. 11.22.Aug.2°, fol. 466v.

81 CH–Bu, F.IX.70. Neben diesem und Hainhofers Lautenbüchern gehören der Gruppe von Lauten-Handschriften dieses Typus noch D–B, Mus.ms. 40141, D–KNh, Hs. R.242, DK–Kk, Ms. Thott. 4° 841, D–Em, Ms. II.6.15 und GB–Lbl, Ms. Sloane 1021 an.

manchmal dem Leser bildlich vor Augen geführt in Form von taxonomischen Arbores. Dieses Prinzip, welches auch heute nicht völlig von der alphabetischen Anordnung verdrängt ist, macht wiederum die Erstellung eines oder mehrerer alphabetischer Register notwendig, wie sie sich in Hainhofers Lautenbüchern finden.[82] Das Bemühen, die Lautensammlungen zu erschließen, bildet sich am deutlichsten in Wurstisens Manuskript ab, geht hier aber auch fehl, wenn etwa die taxonomische Darstellung der Passamezzi eine eigene Klasse von Sätzen »Im Abzug« bildet – den Eingriff in die Stimmung des Instrumentes also als klassenbildende Eigenheit der Musik erklärt –, die gesamte Klassifizierung, welche einige weitere skurrile Merkwürdigkeiten enthält, aber durchaus nicht zur Grundlage der Registrierung der Sätze macht, sondern diese nach Tonalität, dargestellt durch Akkorde in Tabulatur, auflistet.[83]

Die Sammelleidenschaft, welche sich in solchen Lautenbüchern dokumentiert, lässt sich nicht alleine als eben eine besondere Leidenschaft für das Sammeln von Lautensätzen erklären, sondern verweist auch auf den Schatzhausgedanken, der sich im 16. und 17. Jahrhundert in Kunst- und Wunderkammern und etwa auch in jenen Kabinettschränken ausdrückt, die Hainhofer herstellen ließ und mit einer Kollektion von Gegenständen füllte, die den Kabinettschrank zu einer Kunst- und Wunderkammer im Kleinformat machte. In einem Kabinettschrank dieser Art ist eine reichhaltige Sammlung von Naturalia und Artificialia – also von Produkten der Natur und von solchen der menschlichen Kunstfertigkeit – enthalten, die die Welt im Ganzen repräsentieren soll. In den angeführten Lautensammlungen ist das Gesamte der Musik der Zeit durch die Sammlung ihrer Formen – soweit es sie in der Lautenmusik der Zeit gab – vertreten.

Die gesellschaftliche Gruppe, aus welcher diese Handschriften stammen, ist die gleiche wie diejenige, in welcher die Stammbuchsitte um die Mitte des 16. Jahrhunderts entstand – es sind protestantische Studenten. Daher mag es nicht überraschen, dass es zwischen den Bereichen von Lautenbuch, Stammbuch und Liederbuch Überschneidungen gibt, die schon in älteren Manuskripten aufscheinen. Das Königsteiner Liederbuch aus den Jahren 1470 bis 1473 etwa enthält neben den Liedtexten vereinzelte Melodieaufzeichnungen in Lautentabulatur und

82 D-W, Cod.Guelf. 18.7.Aug.2°, 1. Teil, fol. 1r–2r ein Titelregister dieses Teils, fol. 7r ein Musikerregister für die gesamten Lautenbücher, fol. 8r–8v ein von Wolfenbütteler Bibliothekaren bis auf fol. 9r weitergeführtes Künstlerregister, welches den größtenteils entnommenen Bildschmuck erfasst. Weitere Titelregister im 2. Teil, fol. 2r–3r, und in Cod.Guelf. 18.8.Aug.2° im 3. Teil, fol.3r–3v.

83 CH-Bu, F.IX.70, S. 113 die »Paßomezarum divisio«, S. 338 das »Register über das fünffte buch der Passometzenn«.

Eintragungen, welche als Vorläufererscheinung von Stammbucheinträgen aufgefasst werden können.[84] Das Stammbuch des Grafen Achatius von Dohna enthielt eine Reihe von Einträgen der Jahre 1550 bis 1552 mit Lautentabulaturen.[85] In den Handschriften der oben genannten Gruppe sind Lieder – in eigenen Teilen oder bei einzelnen Lautensätzen – häufig. Stammbucheinträge finden sich immer wieder.[86]

Der Begriff Schatzhaus berührt den Bereich der *ars memoriae*, der Gedächtnis- oder Erinnerungskunst, auf deren Gebiet im 16. Jahrhundert das Bild vom Gedächtnis als Schatzhaus (auch als *theatrum*) hervortritt – oder auch als enzyklopädisches Buch mit einem durch systematische Anordnung und Registrierung wohl erschlossenen Inhalt. Im Schatzhaus der Erinnerung leiten Bilder und die durch sie hervorgerufenen Assoziationen den Betrachter zum Inhalt der Gedächtniskammern, auf deren Türen diese Bilder aufgemalt sind.[87] Wir finden eine materielle Entsprechung dieser Imagination auf den Türchen vor den Fächern der Kabinettschränke, auf denen Darstellungen, zu deren Verständnis oft einige Bildung in emblematischen Dingen – hier soll nur kurz auf die innige Verbindung von Emblematik und Stammbuch hingewiesen werden – notwendig ist, Hinweise geben auf den hinter den Türchen verborgenen Inhalt der Fächer.[88] Gedächtniskunst wurde durch Lehrer wie den Niederländer Lambert Schenckel (um 1547 bis um 1630) gelehrt, der sich 1614 in Augsburg aufhielt und dort auch Hainhofer unter seine Schüler zählte.[89] Schenckel verbreitete Druckpubli-

84 D–B, Ms. Germ.quart. 719, Faszikel 4, vgl. Paul Sappler, *Das Königsteiner Liederbuch. Ms. germ. qu. 719 Berlin*, München 1970 (Münchener Texte und Untersuchungen zur Deutschen Literatur des Mittelalters, 29) und Christoph Petzsch, »Zur Vorgeschichte der Stammbücher. Nachschriften und Namen im Königsteiner Liederbuch«, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 222 (1985), S. 274–292.

85 Hans-Peter Kosack, »Die Lautentabulaturen im Stammbuch des Burggrafen Achatius von Dohna«, in: *Altpreußische Beiträge. Festschrift zur Hauptversammlung des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Altertums-Vereine zu Königsberg Pr. vom 4. bis 7. September 1933*, Königsberg 1933, S. 48–60 und 2 Tafeln zwischen S. 48 und 49.

86 GB–Lbl, Ms. Sloane 1021 ist nach einem Stammbucheintrag an seinem Schluss, der als Besitzereintrag mißverstanden wurde, lange Zeit für das Lautenbuch des Königsberger Musiker Johann Stobaeus gehalten worden. In D–KNh, Hs. R.242 stehen Lieder als Stammbucheinträge auf den fol. 219ff. und 261ff., weitere Lieder sind im ganzen Manuskript verstreut.

87 Lina Bolzoni, »Das Sammeln und die ars memoriae«, in: *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, hrsg. von Andreas Grote, Opladen 1994 (Berliner Schriften zur Museumskunde, 10), S. 129–168.

88 Zum Zusammenhang von Kunstkabinett und *ars memoriae* vgl. jüngst H.-O. Boström, Det underbara skåpet (wie Anm. 8), S. 270–272.

89 Hans-Olof Boström, »Philipp Hainhofer – Seine Kunstkammer und seine Kunstschränke«, in: Macrocosmos (wie Anm. 87), S. 574; Ronald Gobiet, *Der Briefwechsel zwischen Philipp Hainhofer und Herzog August d. J. von Braunschweig-Lüneburg*, München 1984 (Bayerisches Nationalmuseum München: Forschungshefte, 8), S. 69.

kationen, die seine Methode und den Gebrauch der bildhaften Vorstellung darin skizzieren und die seine Aktivität auf diesem Gebiet schon für das Jahr 1595 belegen.[90] Es ist vermutet worden, dass Hainhofer schon vor 1614 von ihm unterrichtet wurde, doch scheint sich diese Vermutung bisher nur auf Hainhofers Bezeichnung von Schenckel als seines »praeceptors« zu stützen.[91]

Das Thema Memoria ist damit nicht erschöpft, denn wenn es – wie oben skizziert – Überschneidungen zwischen Stammbuch und Lauten/Liedermanuskript gibt, dann muss gefragt werden, ob ein solches Musikmanuskript ebenso wie ein Stammbuch einen Sonderfall autobiographischen Schrifttums darstellen kann. Für Hainhofers Lautenbücher zumindest kann dies positiv beantwortet werden, nicht so sehr, weil er in ihnen zumindest einen Teil genossenen Instrumentalunterrichts und damit einen Aspekt seiner Studienzeit dokumentierte, sondern weil er dies selber statuierte. Leonard Lenk, von dem auch das oben zitierte Wort von Venedig als der Vorstadt Augsburgs an der Adria stammt, hat in seiner Arbeit über das Augsburger Bürgertum darauf aufmerksam gemacht, dass als Begründung für das reiche Schrifttum an Familienbiographien u.ä. aus der Augsburger Oberschicht beinahe stereotyp die Darlegung zu finden ist, sie seien zur Unterrichtung der Nachkommenden und ihnen zum Vorbild entstanden.[92] Als Hainhofer im Jahr 1618 seine Lautenbücher von dem pommerschen Herzog Ulrich – der musikbegeistert war und sich die beiden Bände hatte ausleihen lassen – zurückerbat, benutzte er eben eine solche Formulierung, um ihre Zweckbestimmung zu umreißen. Sie seien »meinen kindern zum gedechtnus und nachvolge« bestimmt.[93]

Die obigen Betrachtungen erschließen einen Weg, das oft wunderliche Nebeneinander von Lächerlichem und Beachtenswertem, von fehlerfreien Sätzen und solchen, die sich sogar dem Versuch einer Rekonstruktion verweigern, in Hainhofers Lautenbüchern und verwandten Manuskripten zu erklären. Die eigentliche Zweckbestimmung war nicht, eine Handschrift voll von spielfertigen Sätzen bereitzuhalten, sondern in einem *thesaurus testudinarum* eine repräsentative Sammlung zu veranstalten, aus der im Bedarfsfall durchaus Stücke herausgezogen werden konnten, um dann entweder überprüft und gegebenfalls korrigiert zu werden oder auch in der jeweils vorliegenden Form in andere Sammlungen Eingang zu finden.[94] Darüber hinaus erfüllte das studentische Lauten-

90 *De Memoria liber*, Lüttich 1595; später *Gazophylacium artis memoriae*, Straßburg 1609 mit einer Reihe folgender Auflagen und Ausgaben.

91 H.-O. Boström, Det underbara skåpet (wie Anm. 8), S. 320.

92 L. Lenk, Augsburger Bürgertum (wie Anm. 26), S. 188ff.

93 D–W, Cod.Guelf. 17.28.Aug.4°, fol. 275r, aus einem Brief vom 8./18. April 1618.

94 Hainhofer bot etwa dem Herzog Ulrich von Pommern in zwei Briefen zunächst an, ihm

manuskript die Funktion eines autobiographischen Dokuments, indem es ein Denkmal der musikalischen Aktivität in einer Lebensphase seines Besitzers darstellte. Hainhofers Lautenbücher, die diesem Typus formal angehören, gliedern sich in ein ganzes Manuskriptenprogramm ein, welches mehrere Stammbücher, eine genealogisch-biographische Darstellung seiner Familie und Ausfertigungen von Reiseberichten umfasst, die bei seinem Tod in mehrfachen Ausfertigungen in seinem Besitz waren und wohl in den verschiedenen Zweigen seiner Nachkommenschaft aufbewahrt werden sollten.[95]

Auszüge aus seinen Lautenbüchern zu übersenden: D–W, Cod.Guelf. 17.25.Aug.4°, Briefe vom 28. Dezember 1611 auf fol. 226 r–228v und vom 8. Februar 1612 auf fol. 240v–244v.

95 J. Lüdtke, Die Lautenbücher (wie Anm. 6), S. 138ff.

Maren Goltz

»Den Käuffern zur Danksagung vndt zur recorirung des Gemüths« – Zur Funktion der Musik auf den Bühnen der »ciarlatani«[1]

Als Fynes Moryson Anfang des 17. Jahrhunderts die Eindrücke seiner Italienreisen Revue passieren ließ, bemerkte er in Bezug auf das im Italien des 16. und frühen 17. Jahrhunderts allgegenwärtige Phänomen der *ciarlatani* folgendes:

> Also not only in Carnavall but all the yeare long, all the Markett places of great Cittyes are full of Montebanks, or Ciarlatanes, who stand upon tables like stages, and sell their oyles, waters and salves, drawe the people about them by musicke and pleasant discourse like comedies, having a woman and a masked fool to acte these partes with them.[2]

Nach Moryson verstanden es die *ciarlatani* also, während des bunten Markttreibens in den Städten durch den Einsatz von Musik und Komödianten Aufmerksamkeit zu erregen und Marktbesucher anzulocken, um ihre Salben, Tinkturen und dergleichen zu verkaufen.

Zunächst ein paar kurze Bemerkungen vorweg zum Begriff des *ciarlatano*. Abgeleitet vom italienischen *ciarlare* (gewandt reden, mit Untertönen des Schmeichelns und große Reden-Schwingens) bezeichnet er nach Burke »im wesentlichen Leute ohne ärztlichen Titel, die Arzneien – und manchmal andere Artikel – öffentlich, vor einem Publikum verkauften«.[3] Synonyme begegnen selbstverständlich auch in anderen Sprachen, im 16. Jahrhundert abgeleitet vom niederländischen *kvakzalver* etwa der deutsche *Quacksalber*. Anfang des 17. Jahrhunderts kennt man in Deutschland auch die Ableitung vom italienischen *ciarla-*

1 Das Referat ist die überarbeitete Fassung eines Vortrages, den ich bereits in den Jahren 1997 und 1999 gehalten habe, in Leipzig vor einem in erster Linie theaterhistorisch interessierten, in Como di Menaggio vor einem in erster Linie medizinhistorisch interessierten Publikum. Frau Prof. Dr. Nicole Schwindt sei an dieser Stelle nochmals für die Einladung zum Symposium gedankt, die neben der Herausforderung eines musikwissenschaftlichen Zusammenhangs erstmals eine Konzentration der Fragestellungen auf die Zeit der Renaissance ermöglichte. Sehr herzlich danke ich zudem Frau Dr. Birgit Heise vom Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig für ihre Hinweise.

2 *Shakespeare's Europe. Unpublished Chapters of Fynes Moryson's Itinerary, being a Survey of the Condition of Europe at the End of the 16th Century*, hrsg. von Charles Hughes, London 1903, S. 465.

3 Peter Burke, *Städtische Kultur in Italien zwischen Hochrenaissance und Barock. Eine historische Anthropologie*, Berlin 1986, S. 178f.

tano: den *Scharlatan*, in Frankreich den *charletan*. Um die mit den deutschen Begriffen Quacksalber und Scharlatan etwa seit dem 17. Jahrhundert verbundene negative Konnotation[4] zu vermeiden, argumentiere ich im Folgenden mit dem italienischen Begriff des *ciarlatano*.

Doch zurück zur Beschreibung von Fynes Moryson. Dass Musik und komödiantisches Spiel offenbar eine zentrale Rolle beim Auftritt der *ciarlatani* spielten, bezeugen neben Moryson auch andere Quellen vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, und zwar nicht nur für Italien, sondern auch für Frankreich und Deutschland. Auftritte musizierender und spielender *ciarlatani* waren in Europa weit verbreitet und gehörten zum festen Bestandteil der Alltagskultur der Frühen Neuzeit.

Umso mehr verwundert es daher, dass die Forschung diesem Phänomen bisher kaum Beachtung geschenkt hat. Von der älteren medizinhistorischen und theaterwissenschaftlichen Forschung wurde es bisher, mit seltenen Ausnahmen, verächtlich als wenig beachtenswerte Vorform des ehrwürdigen Gegenstandes des jeweiligen Faches eingeordnet, die es alsbald zu überwinden galt. Erst in jüngster Zeit widmet ihm die Theater- und Kulturwissenschaft im Zuge des Forschungsinteresses an der *commedia dell'arte* etwas mehr Aufmerksamkeit.

Wissenschaftliche Studien zur Problematik der Musik beim Auftritt der ambulanten Ärzte und Heilmittelhändler sucht man freilich vergeblich. Und das, obwohl Percy A. Scholes bereits im Jahre 1938 daran erinnerte, »that a great part of the musical life of the populations of European countries has been lived not in the concert-hall, opera-house, or church, but in the streets«,[5] und damit quasi *ex negativo* anmahnte, diesem »often overlooked fact« mehr Aufmerksamkeit zu schenken.

In Ermangelung detaillierter Untersuchungen behilft sich die Forschung, sei es die Kulturwissenschaft oder auch die Medizingeschichte, daher mit Allgemeinplätzen. Meist beschränkt man sich auf die grundsätzliche Feststellung, dass Musik einen wesentlichen Bestandteil des Auftrittes von *ciarlatani* bildete und zur Anlockung des Publikums bzw. zur Ablenkung vom Leiden der Patienten diente.[6] So schreibt Peter Burke in seiner Studie *Städtische Kultur in Italien*

4 Siehe dazu die Einträge »Quacksalber« und »Scharlatan«, in: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, hrsg. von Wolfgang Pfeifer, [2]Berlin 1993, Bd. 2, S. 1063f. und 1182.

5 Percy A. Scholes, *The Oxford Companion to Music*, rev. von John Owen Ward, [10]London 1978, S. 987.

6 P. Burke, Städtische Kultur (wie Anm. 3), S. 178. Siehe weiterhin Robert Jütte, *Ärzte, Heiler und Patienten. Medizinischer Alltag in der frühen Neuzeit*, München 1991, S. 29; *Chansons de Gaultier Garguille*, hrsg. von Édouard Fournier, Paris 1858, S. liv; Robert Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs in drei Bänden*, Bd. 1: *Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Leipzig 1909, S. 76.

zwischen Hochrenaissance und Barock beispielsweise: »Musik hatte auch ihren Platz in den Aufführungen der bekanntesten italienischen Heilkundigen der Zeit, der sogenannten ›Scharlatane‹.«[7] Weiter unten heißt es: »Sie begleiteten den Verkauf mit einer Art Vorführung, um die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich zu ziehen.«[8]

Johann Friedrich Fischer geht in seinem Aufsatz zum *Arztständlspiel im Lande Salzburg* erheblich weiter. Bei ihm ist zu lesen: »Auf dieser Bühne wurde gespielt wie operiert, die Lazzi des Spaßmachers mußten vom Operateur und seinem Opfer ablenken, der Lärm eines tollen, wirbelnden Geschehens, der Tanz und die Musik die Schmerzenschreie, das Gestöhn und Ächzen der Patienten übertönen.«[9]

Quellenlage

Bereits ein flüchtiger Blick auf das relevante Quellenmaterial zeigt, dass derartige Erklärungsmuster, die Anlockung von Publikum und die Ablenkung der Patienten, höchstens Teilaspekte des Phänomens erfassen. Erwähnt sei an dieser Stelle bereits der Auftritt von Claudius de Aquaviva, der 1622 in Frankfurt am Main ausdrücklich nach dem Verkauf von Heilmitteln musiziert.

Die Vielschichtigkeit und Komplexität der Thematik erfordert eine systematische Analyse, die nicht nur auf einer breiteren Quellenbasis aufbaut und stärker regional und zeitlich differenziert, sondern vor allem ein umfassenderes Untersuchungsraster zugrunde legt. Denn zunächst bedürfen so grundsätzliche Fragen, wie »Wer spielte wann, auf welchen Instrumenten und auf welche Art und Weise Musik?«, einer Antwort, um Erkenntnisse über die Funktion und die Wirksamkeit der Musik beim Auftritt von *ciarlatani* zu gewinnen.

Die folgenden Ausführungen erheben selbstverständlich nicht den Anspruch, die erwähnten Forderungen vollständig einzulösen oder gar den Sachverhalt erschöpfend zu klären. Doch soll anhand ausgewählter Quellen, die einen Querschnitt durch das zur Verfügung stehende gedruckte Quellenmaterial bilden, gezeigt werden, welche vielversprechenden Möglichkeiten, aber auch welche Grenzen des Erkenntnisgewinns sich bei einer systematischen Untersuchung ergeben. Damit sollen Denkräume eröffnet und Anstöße zu weiteren Überlegungen gegeben werden.

7 P. Burke, Städtische Kultur (wie Anm. 3), S. 178.

8 Ebda., S. 179.

9 Friedrich Johann Fischer, »Das Arztständlspiel im Lande Salzburg. Ein Beitrag zur Entstehung und zum Werdegang des deutschen Theaters wie zur Kulturgeschichte Salzburgs im 17. und 18. Jahrhundert«, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 102 (1962), S. 215.

Methodisches Vorgehen

Das methodische Herangehen an die Problematik der musizierenden *ciarlatani* ist in der Tat mit einigen Schwierigkeiten verbunden. Die Annäherung muss gewissermaßen aus verschiedenen Richtungen erfolgen, d.h. über die bildlichen und schriftlichen Quellen zu musizierenden *ciarlatani*, die Verbindung des Phänomens zur *commedia dell'arte*[10] sowie über die allgemeine Wirksamkeit von Musik und musikalischem Theater.

Die schriftlichen Quellen setzen sich überwiegend aus Aktenvermerken und zeitgenössischen Beschreibungen, etwa von Reisenden, zusammen. Die bisherigen Zeugnisse beziehen sich fast ausnahmslos auf Auftritte von *ciarlatani* in großen Städten, nicht in ländlichen Gegenden, und dürfen daher auch nur für diesen Bereich Aussagekraft beanspruchen. Dass Unterschiede in der ›künstlerischen Preislage‹ bestanden, bezeugt etwa Thomas Coryate, der im Jahre 1611 berichtet, dass die venezianischen *ciarlatani* als Koryphäen ihres Fachs galten.[11]

Es ist anzunehmen, dass Anzahl und Können der Musiker in der Stadt höher waren, dass man hier schneller auf Moden reagierte und das musikalische Auftreten den Bedingungen eines im Unterschied zum Land größeren und sozial anders gelagerten Marktbetriebes anpasste. Allerdings fehlt hierzu bisher das Vergleichsmaterial, so dass man nicht über Vermutungen hinausgelangt, zumal mit zahlreichen Nuancierungen zu rechnen ist.

Belege für eine nicht näher beschriebene musikalische Tätigkeit von *ciarlatani* in der Stadt bieten neben Fynes Morysons[12] und Giovanni Domenico Ottonellis Beobachtungen in Italien[13] die Akten im Fall des Claudius de Aquaviva (Köln 1621 und Frankfurt am Main 1622)[14] sowie des Johann Baptista Montedor (Frankfurt am Main 1625).[15]

10 Zu dieser Problematik siehe Siro Ferrone, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Turin 1993 (Saggi, 773), S. 50–88.

11 Thomas Coryate, *Coryats Crudities 1611*, London 1978, S. 272.

12 Vgl. das Tagebuch eines anonym gebliebenen Engländers von einer Italienreise (GB–Lbl, Ms. Sloane 682, fol. 19r, 13 May 1610), siehe dazu Margret A. Katritzky, »Was Commedia dell'arte performed by Mountebanks? Album amicorum illustrations and Thomas Platter's description of 1598«, in: *Theatre Research International* 23 (1998), S. 118.

13 Giovanni Domenico Ottonelli, *Della christiana moderatione del theatro*, Florenz 1652, S. 456, zit. n. Roberto Tessari, *La Commedia dell'Arte nel Seicento. »Industria« e »arte giocosa« della civilità barocca*, Florenz 1969, S. 38.

14 Eintrag vom 13. August 1621, Köln: »Medicus Romanus, Jean Potagie-Claudius de Aquaviva Romanus hat bewilligung erhalten, seine medicamenta an offenem Marckt mit agierung etlicher Dialogen und vorhergehender music ein zeitlang zu verkaufen und solches sine scandalo mit dem beding, dass er Sontags und heilig tags damit einhalten solle«, zit. n. Carl Niessen, *Drama-*

Mehrere Quellen bezeugen, dass gesungen wurde, so etwa Tomaso Garzoni in seiner *Piazza universale* aus dem Jahre 1585.[16] Unter anderem Thomas Coryates Schilderung der *ciarlatani* auf dem Markusplatz in Venedig aus dem Jahre 1611 ist zu entnehmen, dass selbige sowohl vokale als auch instrumentale Musik praktiziert haben.[17] Zwei Quellen benennen Instrumente auf den Bühnen der *ciarlatani*: Garzoni nennt eine »lira«,[18] Thomas Platter der Jüngere berichtet am Ende des Jahres 1598 von Violen, Lauten und Harfen.[19] In der ersten deutschen Ausgabe der *Piazza universale* aus dem Jahre 1619 ist im 104. Diskurs zu lesen:

tische Darstellungen in Köln von 1526–1700, Köln 1917 (Veröffentlichungen des Kölnischen Geschichtsvereins, 3), S. 90. Raths-Supplikationen Eintrag vom April 1622, Frankfurt am Main, darüber, dass Aquaviva in der Ostermesse 1622 »nach dem Absatz und dem Genuss der Hülfsmittel [...] den Käufern zur Danksagung vndt zur recorirung des Gemüths eine liebliche Musika und Comedia nach Art der alten Römer auf italienisch abhielt«, zit. n. Elisabeth Mentzel, *Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt am Main. Von ihren ersten Anfängen bis zur Eröffnung des städtischen Komödienhauses. Ein Beitrag zur deutschen Kultur- und Theatergeschichte*, Frankfurt/M. 1882, S. 62, und C. Niessen, Dramatische Darstellungen (wie oben), S. 91. Ratsdekret von 1622, Frankfurt am Main: »Als Claudius D'Aquaviva, ein Medicus, gebetten, Jhme Zuverstatten, daß er seine Artzneÿ offentlich verkauffen vnd dabeÿ eine Music vnd Jtalianische Comoedien halten möge. Soll man Jhm sein begeren abschlag(en)«, zit. n. Hans Richard Purschke, *Puppenspiel und verwandte Künste in der Freien Reichs-Stadt Frankfurt am Main*, Frankfurt/M. 1980, S. 25. Eintrag vom 11. April 1622, Frankfurt am Main: »Als Claudius D'Aquaviva, ein Medicus, abermals gebetten, Jhme Zuvergünstigen, daß er seine Artzneÿ offentlich, Jedoch ohne Music und Comoedien verkauffen möge. Soll man Jhme, doch daß er keine Thÿriac oder andere schädliche Sachen verkauffe, willfahren«, ebda.

15 Johann Baptista Montedor wurde zur Ostermesse 1625 zunächst abgeschlagen, »seine Medicamenta offentlich alhie Zu verkauffen vnd darbeÿ eine Music vnd Comoedien Zuhalten« und zwölf Tage später bewilligt, zit. n. H.R. Purschke, Puppenspiel, ebda., S. 26.

16 Tomaso Garzoni, *La Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, hrsg. von Paolo Cherchi und Beatrice Collina, Bd. 2, Turin 1996, S. 1193. François Berthaud, *La Ville de Paris en vers burlesques*, Paris 1655, schreibt: »Vous, rendez-vous de charlatans, [...], Des chanteurs des chansons nouuelles [...], De ceux qui rendent des poulets«, zit. n. Jonathan Marks, »The Charlatans of the Pont-Neuf«, in: *Theatre Research International* 23 (1998), S. 133. Gaultier-Garguilles Chanson-Texte wurden 1631 gedruckt, siehe Chansons de Gaultier Garguille (wie Anm. 6).

17 Siehe Th. Coryate, Crudities (wie Anm. 11), S. 272ff. Thomas Platter d.J., *Beschreibung der Reisen durch Frankreich, Spanien, England und die Niederlande, 1595–1600*, hrsg. von Rut Keiser, Basel 1968 (Basler Chroniken, 9), Bd. 1, S. 306, schreibt: »Auch hatten sie gute spielleüt under ihnen selbs, konten die lauten, harpfen unndt violen gar lieblich zu ihrem eigenen gesang accomodieren, daß sich menneglich mußte dorab verwunderen.« Ottonelli spricht ebenfalls von »cantando o sonando« (wie Anm. 13), S. 456. Dasselbe siehe bei John Rastell, *The third booke, declaring by examples out of Ancient councels, fathers, and later writers, that it is time to beware of M. Iewel*, Antwerpen 1566, [S. 4].

18 T. Garzoni, Piazza universale (wie Anm. 16), S. 1195.

19 Siehe Anm. 17.

»[...] etliche halten Tromen und Pfeiffen / etliche Trommeten / vnnd lassen bißweilen mit grossem Feldgeschrey zusamen blasen [...]«[20]

Die Abbildungen bestätigen und ergänzen diese Aussagen. Zwar ist es bei weitem nicht der Fall, dass, wie Nino Pirrotta schreibt, »each of the groups shows, generally, some musical instrument, such as a harp, a lute, a guitar, or a bowed instrument.«[21] Dennoch enthält das gesichtete Bildmaterial bereits 19 Abbildungen, die auf eine musikalische Tätigkeit der *ciarlatani* verweisen. Sie umfassen den zeitlichen Rahmen von der zweiten Hälfte des 16. bis zum frühen 17. Jahrhundert. Es ist davon auszugehen, dass die Abbildungen im Gegensatz zu den schriftlichen Quellen zwar weit weniger auf eine historisch-konkrete Situation verweisen, die Dargestellten stattdessen jedoch stilisiert zeigen, was wiederum die Charakteristika der Auftritte durch eine gewisse Typisierung unterstreicht. Von einer Dokumentationsfähigkeit der Bilder wird auch im Falle einer offensichtlich satirischen Betonung ausgegangen.

Den überwiegenden Teil der ältesten bisher bekannten Darstellungen musizierender *ciarlatani* bilden Zeichnungen in sogenannten Stammbüchern (Alba amicorum). Mit dieser Problematik hat sich insbesondere die britische Kunsthistorikerin Margret A. Katritzky befasst. Sie bietet in ihren Publikationen die bislang umfangreichste Sammlung derartiger Bildquellen.[22] Der Aufbau der Bilder folgt einem mehr oder weniger feststehenden Schema (vgl. dazu auch die Abbildungen im Anhang). Auf einer kleinen Bank bzw. Bühne ist links zumeist ein Heilmittelverkäufer zu finden, rechts davon musizierende Komödianten. An Streichinstrumenten[23] sind zumeist Fidel, Lira da braccio und Viola im Sinne des frühen Streichinstruments,[24] darüber

20 Der 104. Diskurs ist überschrieben: »Von denen so allerhandt Schauspiel anstellen: sonderlich aber von Marck-Schreyern/Storgern und Theriackskrämern«, siehe Tomaso Garzoni, *Piazza Vniversale: Das ist: Allgemeiner Schawplatz, oder Marckt vnd Zusammenkunfft aller Professionen, Künsten, Geschäfften, Händlen vnd Handtwercken, so in der gantzen Welt geübt werden: Deßgleichen Wann vnd von wem sie erfunden: Auch welcher massen dieselbige von Tag zu Tag zugenommen: Sampt außführlicher Beschreibung alles dessen, so darzu gehörig: Beneben der darin vorfallenden Mängeln Verbesserung, vnd kurtze Annotation vber jeden Discurs insonderheit. Nicht allein allen Politicis, auch jedermänniglich, wes Standts sie seynd, sehr lustig zu lesen*, Frankfurt/M. 1619, S. 579.

21 Nino Pirrotta, »Commedia dell'Arte and Opera«, in: N.P., *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque. A Collection of Essays*, Cambridge/Mass. 1984 (Studies in the history of music, 1), S. 344.

22 Siehe dazu nachfolgende Veröffentlichungen: Margret A. Katritzky, »Italian Comedians in Renaissance Prints«, in: *Print Quarterly* 4 (1987), S. 236–254; dies., »Scenery, setting and stages in late renaissance commedia dell'arte performances: some pictural evidence«, in: *Scenery, set and staging in the Italian Renaissance: Studies in the Practice of Theatre*, hrsg. von Christopher Cairns, Lewiston 1996, S. 209–288; dies., Was Commedia dell'arte (wie Anm. 12), S. 104–126.

23 Die Zuordnung der Streicher orientiert sich an Munrows Ausführungen über Streichinstrumente, siehe David Munrow, *Musikinstrumente des Mittelalters und der Renaissance*, Celle 1980, S. 130–139.

24 Siehe die beiden Titelkupfer der Tabarin-Werkausgaben um 1620 bzw. 1858 (vgl. Anm. 39) in:

hinaus Laute,[25] Harfe[26] und die Flöte[27] nachweisbar. Auch im vorliegenden Fall stellt sich die Frage nach der Darstellung von Sängern bzw. Sängerinnen. Auf den Zeichnungen sind einzig und allein Art und Anzahl der Instrumente zu erkennen bzw. ob diese im Moment gespielt werden oder nicht. Eine Frage der Interpretation bleibt dagegen, ob die Bildzeugnisse singen.

Die Bildzeugnisse sind auch in der Hinsicht auf das musizierende Personal bemerkenswert: Die Instrumente werden in den wenigsten Fällen von den Heilmittelverkäufern selbst gespielt. Im überwiegenden Teil der Abbildungen tragen die Musizierenden Masken. Musikanten, die das Geschehen im wahrsten Sinne des Wortes ›begleiten‹, sind erst im Hintergrund des Stiches um das Jahr 1620 zu sehen, der die Bühne von Tabarin darstellt.[28] Aus diesem Grund ist meines Erachtens zu vermuten, dass alle am Auftritt Beteiligten, so auch die Musiker, theatral aktiv gewesen sind.

Versucht man, das Bisherige zusammenzufassen, bleibt zu sagen, dass auf den Bühnen der *ciarlatani* mit einem relativ breiten Arsenal von Instrumenten Musik dargeboten wurde. Zudem ist eine solche Bühne in einer größeren Stadt keineswegs isoliert zu betrachten, sondern in den Zusammenhang des Marktplatzes einzubetten. Wie bereits erwähnt, schreibt Moryson: »all the Markett places of great Cittyes are full of Montebanks, or Ciarlatanes«,[29] und Thomas Coryate spricht im Jahre 1611 von fünf bzw. sechs gleichzeitig aufgebauten Bühnen,[30] ebenso wie Ottonelli im Jahre 1652.[31]

Demnach war Musik, ob sie nun auf der *ciarlatani*-Bühne selbst oder in deren Umfeld gespielt wurde, Teil des Auftrittes bzw. im Umfeld beteiligt. Anhand der Quellen, insbesondere an Platter und Coryate, wird deutlich, dass diese keinesfalls nur zur Anlockung der Kunden diente, sondern den gesamten Auftritt strukturierte und beispielsweise auch während des Verkaufs der Medikamente und danach eingesetzt wurde.

Commedia dell'Arte. Eine Bildgeschichte der Kunst des Spektakels, hrsg. von David Esrig, Nördlingen 1985, S. 53.

25 Siehe Abb. 1 und 2. Siehe auch Giacomo Franco, *Komödianten und Scharlatane auf dem Markusplatz in Venedig (1610)*, in: N. Pirrotta, Commedia dell'Arte (wie Anm. 21), S. 344.

26 Ebda.

27 Anonym, *Gaukler und Musikanten in Venedig*, Gouache mit Goldhöhung, 20,5 x 13,7 cm, aus einem Stammbuch um 1600, Staatsbibliothek Bamberg (D–BAs, I. Qc. 75). Das Bild liegt ebenfalls gedruckt vor, als Beilage zu *TIBIA – Magazin für Holzbläser* 4 (1997).

28 Commedia dell'Arte (wie Anm. 24), S. 53.

29 Wie Anm. 2.

30 Wie Anm. 11.

31 Wie Anm. 13.

Musikalisches Material

Nun stellt sich selbstverständlich die Frage, was musiziert wurde. Heinrich Besseler behauptet im Kapitel »Von Lasso zu Giovanni Gabrieli« seiner Schrift *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*,[32] dass die italienischen *ciarlatani* Villanellen gesungen haben. Dieser Äußerung muss jedoch hinzugefügt werden, dass sie in der genannten Eindeutigkeit bisher nicht durch Quellen zu belegen ist. Es handelt sich vielmehr um einen Analogieschluss.

Es ist bekannt, dass *comici dell'arte commedie alla villanesca* gespielt[33] oder, wie Orlando di Lasso im Jahre 1568 als Pantalone, Villanellen gesungen haben. Angesichts der engen Verbindung zwischen *ciarlatani* und *commedia dell'arte* – erinnert sei allein daran, dass man den berühmten *commedia-dell'arte*-Spieler Tristano Martinelli als Oberhaupt der *ciarlatani* bezeichnete[34] – erscheint die Verwendung von Villanellen demnach einigermaßen plausibel. Bianca Maria Galanti geht im Übrigen davon aus, dass die von ihr untersuchten populären Villanellen-Drucke von *ciarlatani* verkauft worden sind.[35]

Die Art und Weise des Musizierens

Die Quellen beantworten statt der Frage, was gespielt wurde, eher die Frage nach der Art und Weise, wie gespielt wurde. An erster Stelle verdient hier Garzonis Aussage in der *Piazza universale* aus dem Jahre 1585 Aufmerksamkeit, die *ciarlatani*

32 »Als strophische Dialektdichtung von teilweise höchst drastischer Art, beheimatet in den Volkskomödien neapolitanischer Possenreißer und ›Ciarlatani‹, vertrat sie in ihrer aufreizend-neuartigen musikalischen Einkleidung die Gegenwelt zum niederländischen Kontrapunkt.« Heinrich Besseler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931 (Handbuch der Musikwissenschaft), S. 300.

33 Vgl. Alfred Einstein, *The Italian Madrigal*, Princeton 1949, Bd. 1, S. 340 und 344.

34 Tristano Martinelli »occupava a Mantova la carica di ›Superiore‹ di tutti i ›comici mercenari, zaratani, cantinbanco, bagattiglieri, postiggiatori, et che mettono banchi per vender ogli, balotte, saponeti, historie et cose simili [...] sì che alcuno di loro, o solo o accompagnato, sia di che paese esser si voglia, non habbia ardire de recitare comedie o cantar in banco vendendo ballotti, far bagatelle, posteggiare in terra o metter banco senza licenza di detto Martinelli in scrito, né d'indi partirsi senza la medesima licenza, sotto pena d'essere spogliati di ciò ch'avranno così comune come proprio«, zit. n. S. Ferrone, Attori (wie Anm. 10), S. 11.

35 Bianca Maria Galanti, *Le villanelle alla napolitana*, Florenz 1954 (Biblioteca dell'Archivum romanicum, 1.39), S. XVII–XVIII. Dass Quacksalber Liebeslieder gedruckt haben, wird ebenfalls berichtet, vgl. Claude-Stéphen Le Paulmier, *Docteur Le Paulmier. L'Orviétan. Histoire d'une famille de charlatans du Pont-Neuf*, Paris 1893, S. 10ff. Coryate hatte im Übrigen berichtet, die *ciarlatani* in Venedig hätten gedruckte Liebeslieder verkauft (wie Anm. 11), S. 274.

hätten »all'improviso« gesungen.[36] Das »cantare all'improviso« gibt die deutsche Ausgabe aus dem Jahre 1619 im übrigen mit »lieblichem Gesang« wieder.[37]

Thomas Platter der Jüngere bemerkt hinsichtlich der aus sieben Komödianten bestehenden Truppe des Ian Braghetta:

> Auch hatten sie gute spielleüt under ihnen selbs, konten die lauten, harpfen unndt violen gar lieblich zu ihrem eigenen gesang accomodieren, daß sich menneglich mußte dorab verwunderen.[38]

Eine weitere Quelle findet sich in den sogenannten *Œuvres de Tabarin*. In den darin abgedruckten *Tromperies des charlatans* von Thomas Sonnet de Courval ist über Hieronymo Ferranti, der vermutlich Anfang des 17. Jahrhunderts aus Rom nach Paris kam, zu lesen:

> il avoit quatre excellens joueurs de violon qui avoient séance aux quatre coings de son theatre, lesquels faisoient merveilles, assistez d'un insigne bouffon ou plaisant de l'hostel de Bourgogne nommé *Galinette la Galina*.[39]

Weiter unten wird nochmals »la douce harmonie et harmonieuse douceur des instrumens« hervorgehoben. Thomas Coryate berichtet von einem »mountebank«, der berühmt dafür war, ein außergewöhnlich guter Sänger von »extemporall songs« zu sein.[40] Von Claudius de Aquaviva schließlich heißt es im Jahre 1622, er habe »den Käufern [...] eine liebliche Musika« gespielt.[41]

Selbstverständlich ist es nicht unproblematisch, aus diesen Beschreibungen Schlüsse zu ziehen. Es wäre voreilig, das heutige Verständnis von lieblicher, wohlklingender Musik auf diese Quellen zu übertragen. Festzuhalten bleibt jedoch, dass die Zeitgenossen die Musik auf den Bühnen der *ciarlatani* als wohlklingend empfanden, keineswegs als störend. Das Instrumentarium der Abbildungen lässt durchaus Rückschlüsse auf eine wohlklingende Musik zu. Keine einzige bildet Blas- oder Schlaginstrumente ab.

Von anderer Qualität spricht beispielsweise Coryate, als er von dem »fellow« erzählt, der bekannt war für »a pretty kinde of musicke that he made with two bones betwixt his fingers«.[42] Garzoni berichtet: »Fornita questa istoria, Gradella

36 T. Garzoni, Piazza universale (wie Anm. 16), S. 1193.

37 T. Garzoni, Allgemeiner Schawplatz (wie Anm. 20), S. 578.

38 Th. Platter, Beschreibung (wie Anm. 17), S. 306. Weiter unten, den Quacksalberauftritt selbst betreffend, schreibt Platter: »Alsdann spilen sie ettwas liebliches mitt einanderen auf ihren instrumenten undt singen lieblich darunder«, ebda.

39 Thomas Sonnet de Courval, »Les tromperies des charlatans« [1629], in: *Œuvres complètes de Tabarin avec les rencontres, fantaisies et coq-à-l'âne facétieux du Baron de Gratelard et divers opuscules*, hrsg. von Gustave Aventin, Paris 1858 (Bibliothèque Elzévirienne, 61), Bd. 2, S. 213.

40 Th. Coryate, Crudities (wie Anm. 11), S. 274.

41 Siehe die Akteneinträge vom 16. November 1621 und vom April 1622, zit. in Anm. 14.

42 Th. Coryate, Crudities (wie Anm. 11), S. 274f.

fa una squaquarata di voce e di canto molto sonora, overo finge l'orbo col cagnuolo in mano in luogo di tiorba.«[43] All dies scheint der Unterhaltung keinen Abbruch getan zu haben. Regelrechte Beschwerden insbesondere über die musikalische Seite der *ciarlatani* setzen nach meiner Kenntnis erst im späten 17. bzw. 18. Jahrhundert ein.[44]

Funktion der Musik beim Auftritt der *ciarlatani*

In das Zentrum der Aufmerksamkeit rückt nunmehr die Frage, welche Funktion die Musik beim Auftritt von *ciarlatani* erfüllte. In den Quellen finden sich dazu verschiedene Aussagen. Kritische Stimmen warfen den *ciarlatani* seit dem späten 17. Jahrhundert z.B. vor, sie hätten sich der Musiker und Komödianten immer nur dann bedient, wenn ihre ärztliche Scharlatanerie nicht genügend Geld einbrachte.[45] Während diese Einwände nur sporadisch auftauchen bzw. den Zorn über nicht zu verhehlenden Erfolg erkennen lassen, war eine andere Begründung weitaus folgenreicher. Von mehreren Reisenden,[46] so unter anderem von dem Franzosen Sonnet de Courval,[47] wird das Argument ins Feld geführt, die *ciarlatani* spielten Musik zur Anlockung ihrer Kunden.

Die Geschichtsschreibung wie auch die neuere Forschung hat sich dieser Begründung angenommen,[48] und zwar so beharrlich, als ob ihr etwas Pejoratives anhaften würde. Ebenso wurde mit dem bereits erwähnten Moment der Ablenkung verfahren, das ohne Zweifel auf zwei Ebenen funktioniert haben dürfte, nämlich in Bezug auf den Patienten und in Bezug auf das Publikum. Allerdings

43 T. Garzoni, Piazza universale (wie Anm. 16), S. 1194. Wenig später berichtet er von Settecervelli, der »prende occasione di far circolo, e con la cappa distesa per terra, con la cagnola appresso, con la bacchetta in mano, la fa cantare ut, re, mi fa, sol, la, le fa far tombole per galanteria«, ebda., S. 1196.

44 Siehe Maren Goltz, »Zur musikalischen Seite von Quacksalbern«, in: *Theater und Heilkunst. Studien zu Theater und Anthropologie*, hrsg. von Gerda Baumbach, Weimar 2001 [im Druck].

45 Th. Sonnet de Courval, Les tromperies (wie Anm. 39), S. 137. Johann Valentin Neiner, *Laecherlich=jedoch vernuenfftiger, bescheidener und curioser Narren=Calender, Auf das Jahr 1712*, Köln 1712, [fol. 46].

46 Siehe Garzonis 104. Kapitel »Von denen / so allerhandt Schawspiel anstellen: sonderlich aber von Marck=Schreyern / Storgern und Theriackskrämern« (wie Anm. 20), S. 575–580. Ottonelli beschreibt dies als »ad allettar il popolo« (wie Anm. 13), S. 456.

47 Th. Sonnet de Courval, Les tromperies (wie Anm. 39), S. 213.

48 Fournier spricht vom »amassant la poulace«, siehe Chansons de Gaultier Garguille (wie Anm. 6), S. liv. Jacob spricht vom »Anlocken seiner Kunden«, siehe Martin Jacob, *Kölner Theater im XVIII. Jahrhundert bis zum Ende der reichsstädtischen Zeit (1700–1794)*, Emsdetten 1938 (Die Schaubühne, 21), S. 3. Siehe auch Arthur Kopp, *Eisenbart im Leben und im Liede*, Berlin 1900 (Beiträge zur Kulturgeschichte, 3), S. 4f. Siehe auch M.A. Katritzky, Was Commedia dell'arte (wie Anm. 12), S. 119, und J. Marks, The Charlatans (wie Anm. 16), S. 133.

bleibt generell zu fragen, inwieweit die »liebliche Musica« ein probates Mittel darstellt, Schmerzensschreie zu übertönen.

Durch die Reduktion auf Anlockung bzw. Ablenkung wird meines Erachtens ein ganz wesentlicher Punkt überdeckt. Anzunehmen und mehrfach zu belegen ist, dass sich das Publikum des Auftrittes gut unterhalten fühlte. Und daran hat die Musik einen wesentlichen Anteil gehabt.

Das Publikum und die Wirkung des Auftritts

Über das Publikum der *ciarlatani* lässt sich grundsätzlich sagen, dass es zunächst einmal relativ wählerisch sein konnte. Statt einen bereits gezahlten Eintritt aussitzen zu müssen, stand es vor der Bühne und hatte im besten Fall, wenn es sich um eine größere Stadt handelte, sogar die Möglichkeit, sich binnen kürzester Zeit für einen zweiten und dritten Auftritt von *ciarlatani* zu entscheiden.

Die tatsächliche Reaktion des Publikums bleibt bislang jedoch weitgehend im Dunkeln. Die Quellen geben weder Auskunft, ob die Umstehenden etwa zum Singen oder zum Tanzen animiert wurden, noch, in welcher Befindlichkeit sie nach Hause gegangen sind. Ersichtlich ist aus den Beschreibungen im höchsten Fall, dass die Leute von den *ciarlatani* gut unterhalten wurden und dass sie gelacht haben. Ottonelli beschreibt dies als »festa, con riso e con sollazzo«,[49] und bei Platter ist zu lesen, dass »yedreman genug ze lachen hatte unndt gar gern zu sahe«.[50] Coryate berichtet, dass ihm die *ciarlatani* »oftmals unendliches Vergnügen bereiteten« und »in der ganzen Menge große Heiterkeit« hervorriefen.[51] Wäre dies nicht der Fall gewesen, hätte sich das zahlreiche Publikum gewiss nicht, wie in den Quellen geschildert, bis zu mehreren Stunden vor den Bühnen der *ciarlatani* aufgehalten.[52]

Claudius de Aquaviva ist meines Wissens der einzige *ciarlatano*, der diese Funktion seines Musizierens reflektiert, indem er angibt, seine »liebliche Musica«

49 G.D. Ottonelli, Della christiana moderatione (wie Anm. 13), S. 456.

50 Th. Platter, Beschreibung (wie Anm. 17), S. 305f.

51 Th. Coryate, Crudities (wie Anm. 11), S. 272.

52 Garzoni betont: »I ceretani adunque [...] fra la vilissima plebe s'hanno acquistato ormai credito tale che molto maggior concorso con piú lieto applauso si fa loro ch'agli eccellenti oratori del verbo divino e agli onorati catedranti delle scienze e arti ingenue, di picciola corona rispetto a loro circondati intorno« (wie Anm. 16), S. 1188. Weiterhin ist zu lesen, dass sie »ogni sera dalle vintidue fino alle vintiquattro ore di giorno« auftraten, ebda., S. 1192. Bei Platter ist zu lesen, er hätte: »ettwan ein par stundt auf demselbigen tisch ein lustige comoedien gespilet unndt gesehen, daß eine grosse menge volcks beyeinander wahre, von 100 biß in die 500 oder auch 1000 personen« (wie Anm. 17), S. 306. Sonnet de Courval spricht von »la foulle« (wie Anm. 39), S. 137. Ottonelli schreibt, dass die Leute etwa zwei Stunden stehen blieben (wie Anm. 13), S. 456.

und »Italienische comedia« »den Käufern zur Danksagung undt zur recorirung des Gemüths« zu spielen.[53] Musik wird von Aquaviva, in Verbindung mit dem Comödien-Spiel, quasi als Heilmittel begriffen.

Argumentieren wir also mit dem Konstrukt eines idealen Auftritts von *ciarlatani*. Das Mobilisieren von Kräften, die durch Freude, Wohlbefinden und Lachen ausgelöst werden, ist nicht zu trennen vom Fernhalten von Krankheit.[54] Bei der ständigen Wiederholung der Anlockungs- und Ablenkungsthese wird dies unterschlagen.

Der hohe Entlastungswert von Musik ist seit Menschengedenken bekannt. Musik hat unmittelbare Wirkung auf das der bewussten Kontrolle entzogene vegetative Nervensystem, beeinflusst Herztätigkeit, Atemfrequenz, Blutdruck etc.[55] Es liegen, wie Werner Friedrich Kümmels Studie über den Zusammenhang von Musik und Medizin beweist, zahllose Beispiele für das Heilen mittels Musik vor. Formen gezielt heilenden musikalischen Theaters sind aus dem Mittelalter bekannt.[56] Belege dafür liegen aber auch aus späterer Zeit vor. Im Jahre 1569 etwa verordnete der französische Wundarzt und Chirurg Ambroise Paré seinem Patienten »Violen, Violinen und einen Possenreißer«, und zwar mit dem erklärten Ziel, »ihn aufzuheitern«.[57]

Dass ähnliche Quellen eher selten nachgewiesen sind, mag neben dem bisher anders gelagerten Forschungsinteresse unter anderem auch daran liegen, dass die Einheit Musiker/Spieler/Heiler selbstverständlich war und nicht, wie im vorliegenden Fall, der besonderen Erwähnung bedurfte. Der bereits zitierte Sonnet de Courval berichtet 1619 ausdrücklich, Galinette la Galina habe Ferrantis vier Violinisten assistiert.[58]

Um es mit Platters Worten zu sagen:

> Viel dergleichen unndt andere wunderbahre spiel unndt däntz tragen sich da oftermahlen zu, welche nitt alle kennen in die federen gefaßet werden.[59]

53 Siehe die Akteneinträge vom 16. November 1621 und vom April 1622, zit. in Anm. 14.

54 Stefanie Hüttinger, *Die Kunst des Lachens – das Lachen der Kunst. Ein Stottern des Körpers*, Frankfurt/M. 1996 (Europäische Hochschulschriften, 30.65).

55 Kurt Blaukopf, *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*, [2]Darmstadt 1996, S. 166. Er schließt daran an: »Hieraus ist die magische und extatische Wirkung von Musik zu erklären.«

56 Werner Friedrich Kümmel, *Musik und Medizin. Ihre Wechselbeziehungen in Theorie und Praxis von 800 bis 1800*, Freiburg 1977 (Freiburger Beiträge zur Wissenschafts- und Universitätsgeschichte, 2). Siehe auch Walter Salmen, *Der Spielmann im Mittelalter*, Innsbruck 1983 (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft, 8), S. 83.

57 W.F. Kümmel, Musik, ebda., S. 385.

58 Th. Sonnet de Courval, Les tromperies (wie Anm. 39), S. 213.

59 Th. Platter, Beschreibung (wie Anm. 17), S. 308.

Generell ist Folgendes festzuhalten: Salmens Feststellung, die »durch musikantisches Spiel am leichtesten erzielbare Wirkung« sei Freude und Kurzweil,[60] ist meines Erachtens über die Grenzen des von ihm untersuchten Zeitraumes hinaus gültig. Die zugrunde liegende Strategie zielt auf eine Wirkung »jenseits des Intellekts, hinter dem analytischen Verstand«[61] ab: »Nicht an anspruchsvolle Kunstmusik war gedacht«, zumindest nicht in erster Linie, sondern »an das ganze große Gebiet des [...] Gesangs und Instrumentalspiels, das nicht zur Ars musica gehörte«, vor allem an »leicht eingängige Stücke, Lieder und Tänze, mit denen die Spielleute und ›Bierfiedler‹ aufwarteten und die auch musikalische Laien vortragen konnten. Damit wurde einer natürlichen Veranlagung des Menschen Rechnung getragen, die von musikalischer Bildung unabhängig ist.«[62]

Gestützt wird die These von der heilenden Funktion von Musik beim Auftritt von *ciarlatani* zusätzlich durch Pirrottas Hinweis: »In this case, at the time of its performance everyone knew the music performed and the ways and means of its execution«.[63] Von dieser Überlegung ist es nur ein kurzer Weg zu Carl Somborn, der das stete Anhören solcher beliebter Melodien, denen alle möglichen Texte unterlegt wurden, mit körperlichem Wohlbehagen gleichsetzt.[64]

Im Idealfall diente die Musik also keineswegs nur der Anlockung, sondern trug ganz wesentlich zum Wohlbefinden und zur Gesundheit des Publikums bei. In Garzonis Schilderung des *ciarlatano* heißt es:

> che da un canto della piazza tu vedi il nostro galante Fortunato insieme con Fritata cacciar carotte, e trattener la brigata ogni sera dalle vintidue fino alle vintiquattro ore di giorno, finger novelle, trovare istorie, formar dialoghi, far caleselle, cantare all'improviso, corrucciarsi insieme, far la pace, morir dalle risa, alterarsi di nuovo, urtarsi in sul banco, far questione insieme, e finalmenta buttar fuora i bussoli, e venire al *quanquam* delle gazette che vogliono carpire con queste loro gentilissime e garbatissime chiacchiere.[65]

60 Salmen schreibt: »›fröüd und kurzwil zemachen‹«, siehe W. Salmen, Der Spielmann (wie Anm. 56), S. 83. »Diese Elementareigenschaft, an Stelle von ›trûren‹ belebende ›fröude‹ zu verbreiten, hatte wohl auch Jacobus von Lüttich (Speculum musicae I,5) im Sinn, wenn er drastisch schrieb: ›Qui per musicam non afficitur, bestialis vel plus quam bestia fore videtur.‹ ›Ich ergötze die Menschen‹ war bereits ein Grundgebot des homerischen Sängers, im Mittelalter kamen ›Budours into the haulle tay brynge that gayly with thaire gle gan synge‹ (Rowland and Ottuel, 34)«, ebda.

61 Ebda., S. 82.

62 W.F. Kümmel, Musik (wie Anm. 56), S. 387.

63 Über die Bekanntheit der Musik der *comici dell'arte* sagt Pirrotta: »In this case, at the time of its performance everyone knew the music performed and the ways and means of its execution, but time has swallowed and buried this direct knowledge and has left us only scattered and second- or third-hand documents« (wie Anm. 21), S. 344.

64 »Aber freilich kann durch das stete Anhören solcher ›beliebter‹ Melodien, denen alle möglichen und unmöglichen Texte untergelegt werden, im Grunde lediglich das körperliche Wohlbehagen gefördert werden«, siehe Carl Somborn, *Das Venezianische Volkslied, die Villotta*, Heidelberg 1901, S. 47.

65 T. Garzoni, Piazza universale (wie Anm. 16) S. 1192f. In der deutschen Ausgabe ist zu lesen:

Garzoni nennt in diesen Zeilen sehr verschiedene Bestandteile des Auftritts. Bereits anhand des Zitats wird deutlich, dass es kurzsichtig wäre, sich auf eine Sonderstellung der Musik einzulassen.[66] Denn es geht nicht um eine autonome, sondern in jedem Fall um eine zweckgerichtete Musik. Nicht Gattungsfragen stehen im Mittelpunkt des Interesses, auch nicht in erster Linie der Einsatz von lieblicher Musik und Lärm, sondern der Umgang mit Musik im gesamten Ereignis und ihr Verhältnis zu anderen Bestandteilen. Entscheidend ist, wie sich die Musik in den Kontext des Auftrittes einordnet: Wie ist die Strategie des Auftritts zu formulieren? Welche Rolle spielte das Gegeneinandersetzen von Spieltechniken? Welche Wirkungen wurden mit der Technik dieses immer neuen Komponierens erzeugt?

So weit wie möglich fassen kann man die Strategie des gesamten Auftritts meiner Ansicht nach, indem man sie als ein Verfahren des Zusammensetzens, des Vermischens, des »Zusammenfummelns«[67] und des Springens bestimmt, kurz des Wechselspiels zwischen den einzelnen am Auftritt beteiligten Bestandteilen des Auftritts, wie sie z.B. von Garzoni benannt werden. Musik ist dabei einer von zahlreichen Komponenten, die miteinander interagieren. Dass die Grenzen zwischen ihnen nicht starr verlaufen, bedarf keiner Erwähnung, macht die Kompliziertheit der Fragestellung jedoch erneut deutlich. Dass sich Musik für dieses Verfahren der Parodie in besonderer Weise eignet, liegt auf der Hand.

Gerda Baumbach spricht in Zusammenhang mit dem »Gil-Vicente-Salat«, der einem liebeskranken Priester dargebracht wird – einem Quodlibet und »Durcheinander aus bekannten Volksliedern« in der 1524 uraufgeführten *Farça dos Físicos* des Gil Vicente –, von »einem vermutbaren direkten Zusammenhang« des Quodlibets als Ragout und Salat »mit einer leiblich wohltätigen, ›süßen‹ und heilenden Wirkung«.[68]

»bald mit einer newen Zeitung / baldt mit einer Historien / bald mit einem Dialogo, bald mit einem lieblichen Gesang / bald hadert er mit seinem Knecht / bald versöhnet er sich wider mit ihm / baldt lachet er / daß ihm die Augen uberlauffen / [...] alsdenn bringt er seine Büchslein herfür / und kompft auff sien quamquam von den Hellern / die er gerne hette / unnd fängt an seine herzliche Wahren zu loben / unnd treibet solches so lang / biß er etliche uberredet / daß sie ihm was abkauffen.« (wie Anm. 20), S. 578.

66 Zur Rolle der Musik bei Garzoni siehe im Übrigen Massimo Privitera, »Hospidale de'pazzi e Comedia harmonica – Musica e letteratura democritea in Emilia-Romagna alla fine del '500«, in: *Tomaso Garzoni. Uno zingaro in convento. Celebrazioni garzoniane, IV° centenario (1589–1989), Ravenna-Bagnacavallo 1989–1990*, Ravenna 1990 (Il portico, 93), S. 81–108.

67 Christian Kaden, *Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozeß*, Kassel 1993, S. 53.

68 Gerda Baumbach, *Seiltänzer und Betrüger? Parodie und kein Ende. Ein Beitrag zu Geschichte und Theorie von Theater*, Tübingen 1995 (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, 13), S. 9. Bereits Holl sprach in Zusammenhang mit dem Erfolg der englischen Komödianten in Deutschland von ihrem aus »Singewerk, Spielwerk, Feuerwerk« zusammengebrauten »Ragout« und zitiert Johannes Rhenanus, der in der Vorrede zu seiner Komödie *Speculum aistheticum*

Interessanterweise ist eine musikalische Quelle überliefert, die als Argument für die hier aufgestellte Theorie des Heilens dienen kann. Sie untermauert neben der Verbindung zur *commedia dell'arte* den Gedanken von der Strategie. Es handelt sich um Giovanni Croces *Triaca musicale*[69] aus dem Jahre 1596. Die Capricci genannten Ingredienzien des wundertätigen Balsams sind ein Auftritt von Pantalone, der Wettstreit zwischen einem Kuckuck und einer Nachtigall, ein Kinderlied, eine *mascherata* paduanischer Bauern, die Versteigerung einer Sklavin und ein Würfelspiel. Alfred Einsteins Kommentar zum *Musikalischen Theriak* lautet: »The music is as simple as possible: this is entertainment, not art.«[70]

Zu entscheiden bleibt freilich, inwieweit sich über das Konstatieren einer solchen Mischtechnik hinaus bestimmte Fragen der wissenschaftlichen Aufarbeitung entziehen, wie etwa jene nach dem Anteil einzelner Bestandteile am spielerischen Austausch auf allen Ebenen des Ereignisses. Jegliche Festlegung würde Flexibilität, Variabilität und Wandelbarkeit, das ›So-und-auch-anders‹ gefährden.

Zusammenfassung und Ausblick

Trotz des dringenden Bedarfs, die einzelnen Ergebnisse auf eine breitere Quellenbasis zu stellen und etwa in zeitlicher und regionaler Hinsicht stärker zu differenzieren, kann bisher gesagt werden, dass die herangezogenen Quellen die These vom strukturbildenden Anteil der Musik an der Wirkungsstrategie der *ciarlatani* bestätigen.

Entgegen den mir aus der Zeit der Renaissance bekannten Quellen gibt es in späteren Jahren durchaus kritische Stimmen zur musikalischen Tätigkeit auf den Bühnen der *ciarlatani*. In seiner polemischen Schrift *Bellum Musicum* vom Ende des 17. Jahrhunderts lässt der Weißenfelser Kapellmeister Johann Beer die aus Griechenland angereiste Compositio einen Klagebrief an ihre Tochter Harmonia schreiben, worin sie die Leiden schildert, die ihr in Deutschland zugefügt werden. Auf dem Höhepunkt angelangt, empört Compositio sich schließlich, dass sie »ja gar zu denen Aertzten auf öffentlichen Marckbuden geführet« wird.[71] Soviel zur unwürdigen Behandlung der hohen Dame Compositio.

(1613) schreibt: »So wird der beste Trank gebraut, Der alle Welt erquickt und auferbaut«, siehe Karl Holl, *Geschichte des deutschen Lustspiels*, Leipzig 1923, S. 78f.

69 Giovanni Croce, *Triaca musicale (1596). Nella quale vi sono diversi capricci a 4, 5, 6, 7 voci miste*, hrsg. von Achille Schinelli, Rom 1942 (Capolavori polifonici del secolo XVI, 3).

70 A. Einstein, The Italian Madrigal (wie Anm. 33), S. 801.

71 Johann Beer, *Bellum Musicum oder Musicalischer Krieg, In welchem umbständlich erzehlet wird, wie die Königin Compositio nebst ihrer Tochter Harmonia mit denen Hümpern und Stümpern zerfallen, und nach beyderseits ergriffenen Waffen zwey blutige Haupt-Treffen sambt der Belagerung der Vestung Systema unfern der Invention-See vorgegangen, auch wie solcher Krieg endlich gestillet, und*

Für das Phänomen des *ciarlatano* gilt exemplarisch, was Christian Kaden für die letzten beiden Jahrtausende europäischer Kulturgeschichte andeutet: »Interaktive Sozialstrukturen [...] werden ihr zunehmend, ja in katastrophischem Umfange problematisch.«[72] Im 18. Jahrhundert löst sich diese Verbindung von Ärzten, Komödianten und Musikern: Alle Beteiligten spezialisieren und etablieren sich. In sehr vereinfachter Form bedeutet dies für das Theater: Man verzichtet zunehmend zugunsten regelmäßig gebauter Stücke auf die Mischtechniken. Der direkte Kontakt von Publikum und Spielern, etwa durch den Tausch von Heilmitteln gegen Geld, wird auf lange Sicht unterbrochen.

Hier offenbart sich ein weiteres, hochinteressantes Forschungsgebiet, dessen Untersuchung wichtige Aufschlüsse verspricht: Über welche Zeiträume hat man sich derartiger Mischtechniken bedient? Und: Wie lange hält sich in den festen Theaterhäusern von Seiten der Spieler der konkrete Anspruch der Rekreation bzw. Regeneration des Publikums?

Es liegt nahe, dass entlang der von Kurt Blaukopf diagnostizierten »Mutation des musikalischen Verhaltens«[73] und der zunehmenden Etablierung des Musikers[74] empfindliche Veränderungen, um nicht zu sagen Abtrennungsvorgänge vonstatten gegangen sind. Dass die sich vollziehenden Veränderungen Spuren im Verhalten des Publikums hinterlassen haben, ist unbestritten. Blaukopf hat dies mit den folgenden Worten nachdrücklich zusammengefasst: »Die Pose, die der musikalisch gebildete europäisch-abendländische Musikhörer bei der Darbietung eines musikalischen Kunstwerks einzunehmen sucht, läßt die[se] ursprüngliche Einheit von Musik, Atmung, Herzschlag und Bewegung leicht vergessen.«[75]

der Friede mit gewissen Grund-Reguln befestiget worden, Denen von Musicalischer Hostilität allenthalben infestierten Frontir-Palätzen zum besten, und diesen, welche von der Music einzigen Aestim machen, nicht ohne dem daraus entspringenden Nutzen zu Liebe auf das kürtzeste entworffen, und mit einer Landt-Carte des Cymbalischen Reichs versehen, 1701, S. 3.

72 Ch. Kaden, Des Lebens wilder Kreis (wie Anm. 67), S. 61.

73 K. Blaukopf, Musik (wie Anm. 55), S. 167.

74 Es ist bezeichnend, dass der neuzeitliche Terminus Musiker eine Veränderung anzeigt. Grimm versieht die Erklärung mit dem Kommentar: »mit edelm beiklange«. Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1893, Reprint Gütersloh 1991, Bd. 12, Sp. 2742. Durch die Spezialisierung bzw. das Auseinanderbrechen der Gemeinschaft Musiker/Possenreißer geht die Wirksamkeit zunehmend verloren. Aus dem Verständnis von Musik wird eine wesentliche Ebene ausgeblendet. Musizieren gehört nur noch in sehr beschränktem Maße zur wie auch immer gearteten ›reinen‹ Theaterkunst im weitesten Sinne. Zur ›Emanzipation‹ des Musikers siehe Walter Salmen, *Beruf: Musiker. Verachtet – vergöttert – vermarktet. Eine Sozialgeschichte in Bildern*, Kassel 1997, passim. Hermann Schwedes, *Musikanten und Comödianten – eines ist Pack wie das andere. Die Lebensformen der Theaterleute und das Problem ihrer bürgerlichen Akzeptanz*, Bonn 1993 (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, 65), passim.

75 K. Blaukopf, Musik (wie Anm. 55), S. 167.

Abbildung 1: Album amicorum von Sigmundus Ortelius, 1573–1579, London, British Library (GB–Lbl, Ms. Eg.1191), fol. 18r, siehe auch M.A. Katritzky, Was Commedia dell'arte (wie Anm. 12), pl. 2.
Die Maske auf der linken Seite hält den Deckel eines Korbes offen, dessen Inhalt nicht genau auszumachen ist. Die Frau auf der rechten Seite musiziert mit einem konkaven Bogen auf einer Lira da braccio mit einer tiefen Saite neben dem Griffbrett. Der Korpus der Lira da braccio weist zwei leicht f-förmige Schallöcher auf. Die Saitenanzahl ist nicht zu bestimmen. Zu diesem weitgehend auf Italien beschränkten Instrument, das auf Bildzeugnissen oft nur schwer von der Renaissance-Fidel zu unterscheiden ist, siehe D. Munrow, Musikinstrumente (wie Anm. 23), S. 130–139.

Abbildung 2: Album amicorum von Erhard Grünthaler, 1591–1612, Wien, Österreichische Nationalbibliothek (A–Wn, S.N.13.244, fol. 177v–178r, siehe auch M.A. Katritzky, Was Commedia dell'arte (wie Anm. 12), fig. 2.
Die Dame in der Mitte spielt eine Knickhalslaute, deren Saitenanzahl sich nicht bestimmen lässt. Links davon ist eine Doktor–Maske zu sehen, die kleine Büchslein in der Hand hält. Die Maske am rechten Bildrand fängt die Tücher mit den Geldstücken auf.

Abbildung 3: Album amicorum von Hans Eitel Neupronner, 1619–1625, London, British Library (GB–Lbl, Ms. Add.17969), fol. 7v, siehe auch M.A. Katritzky, Was Commedia dell'arte (wie Anm. 12), fig. 5.
Am linken Bildrand ist ein Doktor neben der Medikamentenkiste zu sehen. Er musiziert mit einem konkaven Bogen auf einer 5-saitigen Viola, deren Korpus mit 2 c-förmigen und einem runden Schalloch ausgestattet, stark tailliert sowie mit einer Schnecke versehen ist. Die rechte Maske hält eine kleine Laute in der linken Hand, eventuell eine Mandora, vgl. D. Munrow, Musikinstrumente (wie Anm. 23), S. 121. Ob es sich bei dem Gegenstand in seiner rechten Hand um eine Querpfeife oder eine Flöte handelt, ist nicht genau zu erkennen. In der Mitte ist ein maskierter Gehilfe zu sehen.

Personenregister

Die Reihe »Musiksoziologie«

Thematische Schwerpunkte dieser Reihe bilden empirische Untersuchungen zum Musikleben und Musikerleben, aber auch kulturvergleichende Studien mit musikethnologischem Akzent.

Hrsg. von Christian Kaden

Band 3
Lars Klingberg
Politisch fest in unseren Händen
Musikalische und musikwissenschaftliche Gesellschaften in der DDR
Dokumente und Analysen (1997)
463 S.; kart.
ISBN 3-7618-1352-X

Band 4
Sebastian Klotz
Music with her silver sound
Kommunikationsformen im Goldenen Zeitalter der englischen Musik
(1998). 329 S.; kart.
ISBN 3-7618-1353-8

Band 1+2 vergriffen

Band 5
Mário Vieira de Carvalho
Denken ist Sterben
Sozialgeschichte des Opernhauses Lissabon
(1999). 432 S.; kart.
ISBN 3-7618-1354-6

Band 6
Jan Brachmann
Ins Ungewisse hinauf...
Johannes Brahms und Max Klinger im Zwiespalt von Kunst und Kommunikation
(1999). 255 S.; kart.
ISBN 3-7618-1355-4

Band 7
Achim Diehr
Speculum corporis
Körperlichkeit in der Musiktheorie des Mittelalters
(2000). 367 S.
mit 8 Tafeln; kart.
ISBN 3-7618-1356-2

Band 8
Karsten Mackensen
Simplizität
Genese und Wandel einer musikästhetischen Kategorie des 18. Jahrhunderts
(2000). 458 S.; kart.
ISBN 3-7618-1357-0

Band 9
Bernhard Schrammek
Zwischen Kirche und Karneval
Biographie, soziales Umfeld und Werk des römischen Kapellmeisters Virgilio Mazzocchi
(Bärenreiter/
LIM Editrice, Lucca)
(2001). 399 S.; kart.
ISBN 3-7618-1358-9

■ Virgilio Mazzocchi (1597-1646) zählte während der Regierung Papst Urbans VIII. zu den bedeutendsten Musikern Roms.

Band 10
Daniel Koglin
Gelebtes Spiel – gespieltes Leben
Improvisation und Tradition in der Musik des griechischen Kaval
(2002). ca. 400 S.; kart.
ISBN 3-7618-1359-7

■ Das Phänomen Improvisation ist ein wesentlicher Bestandteil vor allem oraler Tradition. Wie sich Improvisation darin äußert und was sie bedeutet, wird am Beispiel des Kaval, einer traditionellen Flöte im griechischen Teil Thrakiens, untersucht.

Bärenreiter
www.baerenreiter.com

Das neue Jahrbuch »TroJa« vereinigt die Beiträge der jährlichen Trossinger Symposien zur Renaissancemusikforschung mit weiteren Aufsätzen zu den jeweiligen Themen.

Der erste Band beschäftigt sich mit Fragen des musikalischen Alltags im 15. und 16. Jahrhundert und mit der Verarbeitung von Alltagsgegebenheiten in Kompositionen der Zeit.

Lebensbereiche wie der französische Königshof und der Münchner Herzogshof sind neben dem bürgerlichen Milieu der Kaufleute und den Straßenbühnen der Quacksalber in den Blick genommen. Die europaweite Praxis des Verfassens und Singens von Liedern wird dargestellt, und mit Beiträgen über das Eindringen der Schriftkultur in die frühe Instrumentalmusik, über Reflexe des neuzeitlichen Körperbewusstseins und über die Hilfen, die man sich von der Musik bei der Erlangung des Seelenheils und bei venerischen Krankheiten versprach, werden mentalitätsgeschichtliche Aspekte thematisiert.

ISBN 3-7618-1512-3

Bärenreit