

Title: 'Darüber werden wir nachdenken' : zahlensymbolische Bemerkungen zu Lassos  
Kompositionskonzept

Author(s): Jaap van Benthem

Source: *Autopsie eines Gesamtkunstwerks. Das Chorbuch der Münchner Jahrhunderthochzeit 1568*,  
ed. by Björn R. Tammen in collaboration with Nicole Schwindt; Dresden, musiconn.publish 2020,  
(= troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 15), p. 115–116.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20162728>

Creative Commons license: CC BY-SA



Vorliegende Publikation wird unter obengenannter CC-Lizenz durch musiconn.publish im Open Access bereitgestellt.

musiconn.publish dient der kostenfreien elektronischen Publikation, dem Nachweis und der langfristigen Archivierung von musikwissenschaftlicher Fachliteratur. Auch Arbeiten aus der Musikpädagogik und der Künstlerischen Forschung mit Musikbezug sind willkommen. Außerdem bietet musiconn.publish die Möglichkeit zur digitalen Publikation von wissenschaftlichen Noteneditionen.

musiconn.publish ist ein Service des Fachinformationsdienstes Musikwissenschaft (musiconn – für vernetzte Musikwissenschaft), der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert und gemeinschaftlich von der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und der Bayerischen Staatsbibliothek München betrieben wird.

Weitere Informationen zu musiconn.publish finden Sie hier: <https://musiconn.qucosa.de/>

Eine Übersicht zu allen Services von musiconn finden Sie hier: <https://www.musiconn.de/>

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Der Große und der Unbekannte – Vorüberlegungen

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

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

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

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

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

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

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

## Große Geschwister: die Prachtchorbücher Albrechts V.

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

Im 1559 fertiggestellten Rore-Kodex versah der Buchmaler Hans Mielich – Bayerns Antwort auf Giulio Clovio, den großen kroatischen Miniaturmaler im Dienste der Farnese – den ersten Aufschlag jeder Motette beziehungsweise jeder Pars (bei mehrteiligen Werken) mit Illustrationen.<sup>5</sup> Die Ikonographie ist auf den Inhalt der einzelnen Motetten Cipriano de Rores abgestimmt, folgt aber keinem übergeordneten *conchetto*. Der Entwicklung eines kohärenten Programms stand hier die Heterogenität der Texte entgegen, Sakrales wechselt mit Profanem. Allein Rores *Ad te domine faciem meam converto*, die *Secunda pars* der Motette *Benedictum est nomen*, bildet mit der Illustrierung der alttestamentlichen Tobias-Geschichte<sup>6</sup> eine nennenswerte thematische Schnittmenge. Hans Mielich und Richard von Genua – oder ihre jeweiligen Ratgeber – gingen freilich bei der Auswahl der Szenen unterschiedliche Wege. Just auf die Darstellung des – wie die Münchner Fürstenhochzeit von 1568 – vierzehn Tage währenden Hochzeitsfestes (Tob 9–10), das Raguel nach einer ebenfalls zweiwöchigen Feier für den heimgekehrten, tot geglaubten Schwiegersohn Tobias ausrichtete (Tob 8,19–20), verzichtet Richard, obwohl man doch meinen möchte, dass sie im Rahmen einer Hochzeitsmotette höchst passend und willkommen gewesen sein müsste. Mielich hingegen schildert das opulente Festessen in einem vergleichsweise großen Bildfeld. Manche Szenen wie der Fischfang des Tobias, seine Vermählung mit Sara und das gemeinsame Gebet der Brautleute waren im Rore-Kodex vorgebildet, ohne dass Richard Mielichs Inventionen aufgegriffen hätte. Weitere ikonographische Themengleichheiten – verwiesen sei nur auf die im Bad bedrängte Susanna, die auf S. 137 des Rore-Kodex zum *Pater noster* in Bezug

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

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

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

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

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

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

8 Siehe hierzu auch den Beitrag von Dagmar Eichberger.

so genannten »Ottheinrich-Chorbuch«<sup>9</sup> beispielsweise liegen die Historienbilder innerhalb des Rahmens so am Anfang einer Stimme, dass sie die Höhe von zwei Notensystemen leicht überschreiten. Die Anfänge der Notensysteme sind daher eingezogen, das heißt um die Bildbreite verkürzt. Dies gilt auch für gedruckte Chorbücher. Im Unterschied dazu nutzt Richard die gesamte Breite zwischen den Randleisten aus – mit Ausnahmen, die noch eingehender zu betrachten sind. Auf diese Weise nähert er das Layout dem im Buchdruck gebräuchlichen an; verwiesen sei hier nur auf die Zürcherbibel oder auch Gesangbücher.<sup>10</sup> Die Wahl der Federzeichnung als Technik rückt zudem die Handschrift in der Gesamtwirkung noch etwas weiter in die Nachbarschaft des Buchdrucks. Allerdings muss Richard nicht bewusst in der Absicht zur Feder gegriffen haben, um diesen Effekt zu erzielen. Die Textlastigkeit aller Seiten (siehe unten) wäre bei polychromen Miniaturen wohl ein ästhetisches Problem geworden,<sup>11</sup> vor allem wenn sie wie Mus.ms. A und B mit einem Feuerwerk von Farben aufwarten. Und Federzeichnungen bedeuteten keineswegs eine geringere Wertigkeit. Die Randzeichnungen im Gebetbuch Kaiser Maximilians I., die um 1514/15 so bedeutende Künstler wie Albrecht Dürer und Lucas Cranach der Ältere gestalteten, waren immerhin in dieser Technik ausgeführt.<sup>12</sup> Sie schien auch die geeignete Wahl für die wohl Albrecht Altdorfer zuzuschreibende Bebilderung der Handschrift *Historia Friderici III et Maximiliani I* aus den Jahren 1515/16.<sup>13</sup> Federzeichnungen brachten zudem noch den Vorteil, dass ihre Ausführung weniger Zeit beanspruchte und geringere Kosten verursachte als Miniaturmalerei.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Layout und Inhalt – Wechselwirkungen?

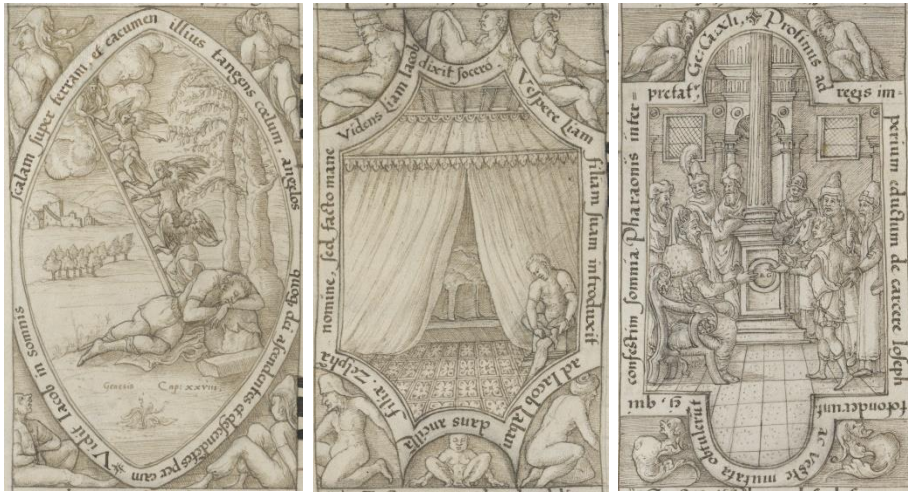
Richard von Genua fand für das Layout von *Gratia sola Dei* eine Matrix, die Variationen zuließ, so dass er Prima, Secunda und Tertia pars ein je eigenes Gepräge geben konnte. Die Bildfelder hält er über insgesamt 15 Folios bzw. 28 Zierseiten in etwa gleich groß. Die Notensysteme liegen recto und verso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

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



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

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



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



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

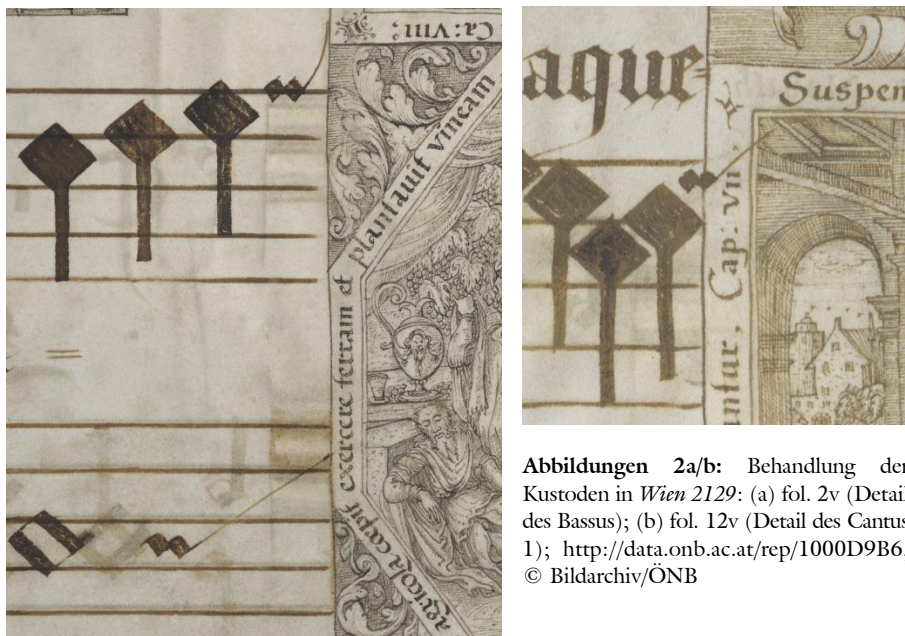
Spielraum eine konstante Anzahl von Bildern aufnehmen müssen. Der Tendenz, bewusst Einschnitte zu markieren, wäre einiges mehr an Gewicht beizumessen, und ohne Zweifel müsste man ein Ordnungs-, nicht ein Zufallsprinzip am Werk sehen, wenn Richard von Genua in der *Tertia pars* genauso mit Formatwechseln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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

### Eine kleine Mängelliste

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

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



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



Auf der zweiten Seite (fol. 2r) blieben im unteren Rahmen beide Kartuschen, die sicher wie ihre Pendanten (fol. 1v) zur Aufnahme von Wappen bestimmt waren, leer. Um die Eltern des jungen Paares zu repräsentieren, wären vier Felder erforderlich gewesen. So ist eigentlich nur Wilhelm, der Bräutigam, über das bayerische und das österreichische Wappen vertreten, nicht hingegen seine Braut.<sup>27</sup> Auch an späterer Stelle (fol. 9v) verabsäumte es Richard, Renatas Wappen auszuführen. Die Mängelliste lässt sich fortsetzen. Die elegante Initial-Lösung der Prima pars<sup>28</sup> führte Richard zu Beginn der Secunda pars (fol. 9v/10r) nicht fort. Auf der rechten Seite findet das »L« hinlänglich Platz vor der jeweils ersten Notenzeile (Tenor 1 und 2; siehe Abbildung 3a), die durch einen senkrechten Strich akkurat geschlossen ist, wohingegen sie links unten (Bassus) offen beginnt. Das »L« in der Stimme darüber (Altus) wirkt fast wie hineingeflickt, obwohl Platz hätte geschaffen werden können (siehe Abbildung 3b). Kalligraphisch wüst geht es dann beim ersten Aufschlag der Tertia pars zu (fol. 12v/13r), wenn man allein die Positionierung der »R«-Initialen betrachtet.<sup>29</sup> Auf der linken Seite markiert Richard von Genua, der bisher auf Stimminitialen verzichtet hatte, die 2. Stimme mit platzsparenden Kürzeln als »Cantus 2us«, wiewohl sie schon über der Notenzeile die Bezeichnung »Secundus Discantus« trägt (siehe Abbildung 4). Dass auf der rechten Seite die Stimmbezeichnungen dann wieder fehlen, ist eine weitere Inkonsequenz.

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

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

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

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



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

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

### Richard von Genuas Vorlagen

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

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

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

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





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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

Die Grenzen von Richards künstlerischer Ausbildung und seinem Talent zeigen sich dort am deutlichsten, wo er die Vorlagen verlassen muss oder möchte. Vor allem die Perspektive macht ihm zu schaffen. Da gerät schon einmal ein Fußboden ins Wanken<sup>38</sup> oder eine Figurengruppe zu groß für den Mittelgrund. Ein anderes Mal bereitet Richard der Hinterlauf eines Dromedars arge Probleme. Drei Varianten probiert er mit dem Bleistift aus, bevor er sich mit der Feder festlegt (fol. 9r; siehe Abbildung 7). Unsicherheiten weist auch der Linienschwung der Banderolen auf (fol. 9v/10r), bei denen, ebenso wie bei einigen Rahmen, die Vorzeichnungen noch zu erkennen sind.<sup>39</sup> Die Miniaturen selbst werden durch Umrisslinien bestimmt, die gegenüber den Schraffuren dominieren. Diese Schraffuren modellieren die Figuren und Gegenstände, wobei sie ohne starkes Hell-Dunkel auskommen, mithin auch ohne tiefe Schatten. Die Linienführung wirkt zuweilen, als seien die Konturen durchgepaust. Das scheint eine durchaus denkbare Methode

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Eine wenig bildfreundliche Szenenauswahl

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

44 Eine lateinische Ausgabe von Virgil Solis' Ovid (Johannes Posthius, *Tetrasticha*, Frankfurt am Main: Georg Corvin 1563) befand sich, 1618 mit einem Exlibris versehen, in der herzoglichen Bibliothek, Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek München: [urn:nbn:de:hbz:5:1-63888-p0079-9](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63888-p0079-9).

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

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

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

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

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

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

prozess die vorbereitende Phase der *inventio*, der Bild-Erfindung. An ihre Stelle trat die Bild-Auffindung. Damit dürfte der Entstehungszeitraum der Handschrift von den bisher kalkulierten ein bis zwei Jahren<sup>51</sup> auf wenige Monate zusammenschnurren. Gar so einfach darf man sich die Aufgabe geeignete Bilder aufzuspüren allerdings auch wieder nicht vorstellen, schließlich war das ikonographische Programm, das die Motette begleitet, einigermaßen undankbar, und erst recht sperrig das in puncto Erotologie ganz eigenen Traditionen verpflichtete Hochzeitsgedicht.<sup>52</sup> Von wem ersteres stammt, wissen wir nicht. Während Orlando di Lasso und Richard von Genua gleich beim ersten Aufschlag genannt werden, wird verschwiegen, wer für den *conpetto* und damit für die laut Inschriftenbanderole auf fol. 2r im Hochzeitsgedicht beschlossenen »significaciones« verantwortlich zeichnet. Allerdings teilt die Handschrift auch nicht mit, dass die Verse Nicolò Stoppios Feder entfloßen und dass sie Renata und Wilhelm gewidmet sind. Vielleicht ging ein einleitender Widmungsteil verloren? Wer auch immer den *conpetto* ersann – er nahm wenig Rücksicht auf den Zeichner. Die Bildbeischriften paraphrasieren die Genesis in äußerst kleinen Schritten, einschließlich solcher Verse, die sich der Darstellbarkeit letztlich entziehen. Nehmen wir Gen 11,26–27 bzw. die Kurzform der Inschrift: »Als Terach siebzig Jahre alt war, zeugte er Abraham, Nachor und Haran. Abraham [recte Terach] zeugte Lot« (fol. 3r, oben links; siehe Abbildung 9). Welches Bild könnte die Zeugung von gleich vier Söhnen sinnfällig darstellen? Da bleiben dem Künstler letztlich nur ikonographische Ausweichmanöver, wie auch bei Gen 5,28 – einer Zeugungsreihe, die zur Geburt Noahs führt (fol. 2v, oben links). Nun sind die Geburten Abrahams und Noahs durch keine überlieferten Vorkommnisse ausgewiesen, die sie im Bild von anderen unterscheidbar machen würden. Ohne die jeweils am Baldachin der Betten angebrachten Schriftzüge ließe sich kaum ermitteln, wer hier gerade das Licht der Welt erblickt. Ein Befund, der sich bei der Verwandlung des Pygmalion in einen alttestamentlichen Göttersohn schon abzeichnete (siehe oben, Abbildungen 8a/b), bestätigt sich hier: Vielfach erlauben erst oder sogar nur die Paratexte die Identifikation der Themen. Dies gilt auch für die Verheißungsszenen, in denen wechselnde Auserwählte die Botschaft Gottvaters hören (z. B. fol. 2v, 3v und 4v).<sup>53</sup> Da Richard für die Inschriften Platz in den Rahmen vorsah, müssen sie von Anfang an mit eingeplant gewesen sein. Man kann sie daher als Echo des *conpetto* begreifen, der,

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

52 Siehe hierzu den Beitrag von Philipp Weiß.

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



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

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

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

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

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

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

### Chorbuch, Andachtsbuch, Hochzeitsbrevier oder Geschenk?

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

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

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

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

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