

Title: "Ornamentum. Decus. Exemplar. Et Speculum omnium mulierum Susanna." : Wien 2129 und Daniels Erzählung von Susanna

Author(s): Bernhold Schmid

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. 161–182.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20162731>

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/>



SLUB

Wir führen Wissen.

Sächsische Landesbibliothek –

Staats- und Universitätsbibliothek Dresden

Zellescher Weg 18

01069 Dresden

www.slub-dresden.de

»Ornamentum. Decus. Exemplar. Et Speculum omnium mulierum Susanna.« *Wien 2129* und Daniels Erzählung von Susanna

Die Tertia pars der Motette *Gratia sola Dei* von Orlando di Lasso¹ beginnt im Cantus 2 und in der Quinta vox mit einer melodischen Phrase, die an den Beginn des Tenors aus Didier Lupis Chanson *Susanne un jour* von 1548² über ein Gedicht von Guillaume Guérout erinnert, das die Erzählung von Susanna im Bade aus dem apokryphen Kapitel 13 des Buches Daniel zum Inhalt hat (siehe die Notenbeispiele 1a/b). Übernommen wird der melodische Verlauf, mit einem Zitat im eigentlichen Sinn haben wir es aber nicht zu tun, da Lupis auf *g* beginnendes Initium um einen Ton nach unten, zum *f*, versetzt wird, wodurch sich die Solmisation (*re fa sol la* wird zu *ut mi fa sol*) und damit die modalen Verhältnisse ändern. Auch der Beginn des Discantus und des Tenors erinnern an Lupi, hier allerdings in ausgeschmückter Form, da jeweils die vier Semiminimen *e*, *f*, *g* und *a* eingefügt sind. Und auch die Fortsetzung klingt an Lupi an, weil das dem *d* der Vorlage entsprechende *c* jeweils mehrmals wiederholt wird. Bei näherem Hinsehen zeigt sich indes größere Ähnlichkeit zu Lassos eigener Chanson *Susanne un jour* über Lupis Tenor aus dem Jahr 1560 (siehe Notenbeispiel 1c)³ als zu Lupi. Schon der punktierte Rhythmus des Initiums macht das wahrscheinlich; schließlich deutet die imitatorische Behandlung beider Sätze, durch die dem Motiv fast der Charakter eines Soggettos zukommt, darauf hin. Ein weiteres Detail mag Zufall sein, nämlich der Quintsprung nach dem anfänglichen viertönigen Motiv in der Quinta vox der Motette, der sich ebenso im Superius von Lassos Chanson findet.

- 1 Zu den Editionen der Motette siehe die detaillierten Angaben auf S. 11. Die folgenden Notenbeispiele der Motette nach O. di Lasso, Sämtliche Werke (siehe S. 11).
- 2 Publiziert in Kenneth Jay Levy, »*Susanne un jour*: The History of a 16th-Century Chanson«, in: *Annales Musicologiques: Moyen-Age et Renaissance* 1 (1953), S. 375–408; die Chanson ist ediert auf S. 403f. Auf die Ähnlichkeit hat mich dankenswerterweise Björn R. Tammen aufmerksam gemacht.
- 3 O. di Lasso, Sämtliche Werke, Bd. 14: *Kompositionen mit französischem Text*, Tl. II: *Die fünf- und achtstimmigen Chansons aus »Les Meslanges d'Orlande de Lassus«, Paris 1576*, neu hrsg. von Horst Leuchtmann, Wiesbaden 1981, S. 29–33.

Sv-sanne vn iour d'a-mour sol - li - ci - té - e

Notenbeispiel 1a: Didier Lupi, *Susanne un jour*, Beginn des Tenors (aus: *Premier livre de chansons spirituelles*, par Guillaume Guéroult, mises en musique à 4 parties par Didier Lupi second et aultres, Lyon: Beringen 1548, RISM L 3078, fol. 23v–24r)

Hätte man es nur mit dem an Lupi bzw. Lassos Chanson über Lupis Tenor erinnernden Beginn zu tun, dann könnte man vielleicht noch von einer zufälligen Ähnlichkeit ausgehen. Indes verweisen weitere Stellen in der Motette auf den Cantus firmus aus Lupis Chanson, die dann doch an eine bewusste Anlehnung denken lassen: So entsprechen die Takte 18 bis 20 des Altus – untransponiert – der zweiten Hälfte der ersten Zeile von Lupis Vorlage (siehe die Notenbeispiele 2a/b). Und in den Takten 35 bis 37 greift der Cantus 2 das Initium des Cantus firmus auf – jetzt wieder auf *f*, also modal verschoben –, während der Discantus den zweiten Teil der ersten Zeile von Lupis Tenor hinzusetzt (siehe die Notenbeispiele 3a/b).

Die mehrmaligen Anklänge werden den zeitgenössischen Hörern aufgefallen sein. Zwar haben wir es keineswegs mit jenem bei Lasso mehrmals anzutreffenden Typus von Zitat zu tun, der als eindeutig erkennbares Melodiefragment beispielsweise durch lange Notenwerte aus dem Satz heraussticht (vgl. etwa das »Requiem aeternam«-Zitat am Ende von *Fertur in conviviiis* etc.) und nicht selten in parodistischer Weise eingesetzt wird.⁴ Stattdessen gehen die Übernahmen aus *Susanne un jour* im Satz auf. Gerade der Beginn der Tertia pars, wo – wenn auch modal verschoben – der Beginn von Lupis Tenor in der Fassung von Lassos Chanson fast *soggetto*artig verwendet wird, erinnert an das Verfahren der Imitation bzw. der Parodie, oder auch an jenes Verfahren, das Gernot Gruber für textgleiche Kompositionen kurz beschrieben hat, wonach »durch Bezugnahmen untereinander in Form von Zitaten, Anspielungen und neuen Kombinationen gleichsam Gespräche zwischen den einzelnen Komponisten geführt [werden].«⁵ Nun handelt es sich in unserem Fall um Kompositionen unterschiedlicher Texte; Bezugnahmen über die Kompositionen hinweg führen aber in jedem Fall zu intertextueller Verknüpfung. Das Anknüpfen an oder auch Aufgreifen von musikalischen

4 Vgl. die Auflistung bei Bernhold Schmid, »Das »Gaudeamus omnes«-Zitat in Lassos Motette *Nunc gaudere licet* und sein Kontext – Aspekte der geistlichen Parodie bei Orlando di Lasso«, in: *Journal of the Alamire Foundation* 5 (2013), S. 237–259: S. 241 (Tabelle 2). Vgl. auch Gernot Gruber, »Zitat«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 9, Kassel und Stuttgart 1998, Sp. 2401–2412: Sp. 2406.

5 Ebda., Sp. 2408.

Discantus
Res mi - - - - ra,

Cantus 2
Res mi - - ra, res mi -

Altus
Res mi -

Tenor
Res mi - - - - ra,

Quinta vox
Res mi -

Bassus
Res

i - gno - ti quod et il -

ra, i - gno - ti quod et

- - - - ra, i - gno - ti quod et il -

res mi - ra, i - gno - ti quod et il -

- ra, res mi - ra, i - gno - ti quod et il -

mi - ra, i - gno - ti quod et

Notenbeispiel 1b: Orlando di Lasso, *Gratia sola Dei*, Beginn der Tertia pars (siehe Anm. 1, S. 122)

schem Material aus Kompositionen um Susanna bedeutet einen Kommentar zu Lassos Hochzeitsmotette.

Superius
Su - sa - ne un jour d'a - mour so - li - ci -

Contratenor
Su - sa - ne un jour, Su - sa - ne un jour d'a - mour so -

Quinta pars
Su - sa - ne un jour d'a -

Tenor
Su - sa - ne un

Bassus
Su - sa - ne un jour

Notenbeispiel 1c: O. di Lasso, *Susanne un jour*, Beginn der Tertia pars (siehe [Anm. 3](#), S. 29)

Die Vorlage

Mit der Chanson von Didier Lupi setzt eine Erfolgsstory ein, die in der Musikgeschichte der Renaissance einmalig sein dürfte. Schon 1953 konnte Kenneth Levy 38 Vertonungen von Guéraults Gedicht nachweisen⁶ – eine Zahl, die mittlerweile nach oben zu korrigieren ist.⁷ Die meisten Kompositionen basieren auf Lupis Tenor. Zahlreiche Sätze wurden mit lateinischer oder deutscher Übersetzung zu *Susanna se videns* oder *Susannen frumb* kontrafiziert. Es existieren außerdem mehrere Übersetzungen ins Niederländische und ins Englische; mutmaßlich gibt es auch eine italienische Version. Übersetzungen wurden schließlich auch zur Basis für Originalkompositionen. So schuf Lasso einen Satz über die deutsche Version *Susannen frumb*.⁸ Außerordentlich weit verbreitet ist

6 K. Levy, *Susanne un jour* (wie [Anm. 2](#)); dort eine Liste mit Stücken auf S. [402].

7 Olga Bluteau, »Le cantus firmus *Suzanne un jour* (1548–ca. 1650)«, in: *Itinéraires du cantus firmus*, VI: *Le cantus firmus: exploitation à travers les siècles*, hrsg. von Édith Weber, Paris 2004, S. 107–129: S. 110–113 eine Liste mit Stücken, die über diejenige Levys hinausgeht, sowie S. 125–129 eine Bibliographie und Diskographie. Außerdem Bernhold Schmid, »*Susannen frumb*: Cipriano de Rores *Susanne un jour* in deutscher Übersetzung«, in: Cipriano de Rore. *New Perspectives* (siehe [S. 9](#)), S. 271–290: insbes. S. 277–279. Zum gesamten Komplex der Kompositionen um die Susannengeschichte vgl. ders., »*Susanne un jour*; *Augustiae mihi sunt undique*, *Ingenuit Susanna et al.*: Zu den musikalischen Bearbeitungen des Susannen-Stoffes«, in: *Musikedition als Vermittlung und Übersetzung. Festschrift Petra Weber zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Christian Speck, Bologna 2016 (*Ad Parnassum Studies*, 9), S. 24–48, daraus (S. 24–27) kurz zusammengefasst der folgende Überblick.

8 O. di Lasso, *Sämtliche Werke*, Bd. 18: *Kompositionen mit deutschem Text*, Tl. I: *Die drei Teile fünfstimmiger deutscher Lieder München 1567, 1572 und 1576*, neu hrsg. von Horst Leuchtman, Wiesbaden 1970, S. 109–113.

d'a-mour sol - li - ci - té - e

Notenbergispiel 2a: D. Lupi, *Susanne un jour*, Tenor, T. 3–5 (aus: Premier livre de chansons spirituelles, wie Nbsp. 1, fol. 23v–24r)

- mam men - ti - bus ar - dor No -

Notenbergispiel 2b: O. di Lasso, *Gratia sola Dei*, Tertia pars; Altus, T. 18–20 (siehe [Anm. 1](#), S. 123)

Sv-sanne vn iour d'a-mour sol - li - ci - té - e

Notenbergispiel 3a: D. Lupi, *Susanne un jour*, Beginn des Tenors, T. 3–5 (wie Nbsp. 1)

Am - ple - xus tae - det

- mo, Am - ple - xus tae - det

Notenbergispiel 3b: O. di Lasso, *Gratia sola Dei*, Tertia pars; Cantus 1 (Discantus) und Cantus 2, T. 35–39 (siehe [Anm. 1](#), S. 123)

aber vor allem Lassos im Jahr 1560 erstgedruckte Komposition über den französischen Originaltext, die bis 1629 insgesamt 28 Mal publiziert wurde und zudem in 22 Intavolierungen nachweisbar ist.⁹ Schließlich wurden Sätze über *Susanne un jour* zur Basis von Parodiemessen und -magnifikats; Lassos Chanson mit lateinisch unterlegtem Text wurde außerdem in einem Quodlibet zitiert.¹⁰

⁹ H. Leuchtman und B. Schmid, Orlando di Lasso. Seine Werke (siehe [S. 10](#)), Bd. 3: *Register*, S. 224f.

¹⁰ Georg Engelmann, *Quodlibetum novum latinum*, Leipzig: Friedrich Lanckisch 1620 (RISM A/I: E 697 und EE 697). Am Ende des Altus secundus ist der Inhalt der Prima pars des dreiteiligen Stücks aufgelistet; dort wird auf die lateinische Übersetzung »Susanna se videns« verwiesen. Vgl. auch Bernhard Schmid, »Lasso und das Quodlibet«, in: *Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 72 (2018), S. 245–264: S. 254.



Abbildungen 1a–d: Einzelszenen zur Geschichte der Susanna in der Prachthandschrift von Orlando di Lasso, *Gratia sola Dei* (1568). Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs. 2129 (= Wien 2129). (a) fol. 13v, oben rechts (Susanna im Bade); (b) fol. 14r, oben links (Daniel spricht zugunsten Susannas); (c) fol. 14r, unten links (Vorführung des zweiten Alten); (d) fol. 14r, Mitte rechts (Steinigung der beiden Alten); <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

Eine größere Rolle als in der Komposition des *Gratia sola Dei* spielt die Geschichte von der keuschen Susanna aber im Bildprogramm von Mus.Hs. 2129

der Österreichischen Nationalbibliothek (im Folgenden: *Wien 2129*). Auf der Doppelseite fol. 13v/14r, im Zentrum eines dreiteiligen Zyklus von Darstellungen tugendhafter biblischer Frauengestalten, finden sich zwölf Abbildungen zum Susannenstoff.¹¹ Voraus geht auf fol. 12v/13r »Esther als Prototyp der umsichtigen, um ihr Volk besorgten Herrscherin«, es folgt auf fol. 14v/15r »die den Holofernes mutig tötende Judith als Sinnbild der Stärke«. ¹² Die Geschichten von Judith und Susanna waren bei den Hochzeitsfeierlichkeiten übrigens auch als »Schauesen« dargestellt worden, wie Massimo Troiano in seiner Beschreibung der Münchner Fürstenhochzeit berichtet.¹³

Das Bildprogramm folgt dem Ablauf der biblischen Erzählung; in Beischriften rund um die insgesamt zwölf Einzelszenen (1–12), die sich am Bibeltext orientieren, wird jeweils das abgebildete Geschehen erläutert. Die linke Bordüre auf fol. 13v berichtet von der nach dem Gesetz Mose erzogenen Susanna als Gattin Joachims (1, 2), in dessen Garten sie spazieren geht und dabei von den beiden Alten beobachtet wird, deren Begierde sie erregt (3). Die rechte Bordüre zeigt oben Susanna im Bade (4): rechts der Brunnen, daneben Susanna mit abwehrend ausgebreiteten Armen, rechts und links von ihr die sich regelrecht auf sie stürzenden Alten (siehe Abbildung 1a). In der Beischrift (Paraphrase der Bibelstelle Dan 13,15–16, 19–20) lesen wir: »Ingressa est Susanna pomarium ut se lauaret. Ecce duo senes qui se ibidem absconderant surrexerunt et accurrerunt ad eam in concupiscentia magna.« (»Susanna hat den Garten betreten, um sich zu waschen. Siehe die Alten, die sich dort verborgen hatten; sie sind aufgestanden und zu ihr in großer Begierde herbeigeeilt.«) Berichtet wird ferner von Susannas Hilferufen (5) und schließlich von ihrer Verleumdung und Verurteilung als Ehebrecherin (6).

Auf fol. 14r links erfahren wir von ihrer Rettung: Daniel spricht zugunsten Susannas (7) und bezichtigt die Alten der Falschaussage (siehe Abbildung 1b), wie die Beischrift (Paraphrase aus Dan 13,45–46+49) berichtet: »Daniel puer cuius Dominus spiritum sanctum suscitauerat exclamauit. Reuertimij ad iudicium, quia falsum testimonium locuti sunt aduersus eam.« (»Der Knabe Daniel, in dem der Herr den Heiligen Geist erweckt hatte, rief aus: Kehrt zurück ins Gericht, weil sie [die Alten] falsches Zeugnis gegen sie abgelegt haben.«) Daniel trennt die beiden Alten und verhört sie einzeln (8), was wiederum die Beischrift (Dan 13,51–52) erläutert: »Separate inquit Daniel senes ab inuicem procul. Et diiudicabo eos. Cum ergo diuisi essent alter ab altero vocauit unum de eis.« (»Daniel sprach: Trennt die Alten, bringt sie weit auseinander. Und

11 Siehe hierzu auch den Beitrag von Dagmar Eichberger.

12 Die Zitate aus B. Tammen, *Zur Wiener Prachthandschrift* (siehe S. 11), S. 15. Angaben zur Quelle und zum Digitalisat von *Wien 2129* siehe S. 7. Die Darstellungen befinden sich im Digitalisat auf Scan 24/25 (Esther), 26/27 (Susanna) und 28/29 (Judith).

13 Ebda., S. 16. Zu den bibliographischen Angaben zu Troiano siehe S. 8f.



Abbildungen 2a/b: Randmotive zur Geschichte der Susanna mit Versen aus dem Liber Proverbiorum in *Wien 2129*. (a) fol. 13v, Maskaron oben rechts (Spr 12,21); (b) fol. 14r, Maskaron oben rechts (Spr 12,13); <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

ich werde sie verhören. Sowie sie voneinander getrennt waren, rief er einen von ihnen.«) Anschließend (siehe Abbildung 1c) wird der zweite Alte vorgeführt (9). Nachdem das Volk die Alten verdammt hat (10), werden beide gesteinigt (11, siehe Abbildung 1d). Abschließend danken Susanna und ihre Familie Gott (12). Das Geschehen ist somit klar gegliedert: Auf fol. 13v links geht es um die Vorgeschichte, rechts um die Untat der Alten und die Verurteilung Susannas; fol. 14r zeigt links ihre Rettung durch Daniel und rechts die Bestrafung der Alten.

Die zweimal vier Masken an den Ecken der Doppelseite sind mit Sprüchen aus dem biblischen Liber Proverbiorum eingerahmt (ausgenommen die Maske unten links auf fol. 13v mit einem Zitat aus dem Liber Jesus Sirach/Ecclesiasticus 11,6), die sich zum Teil wie Lehren lesen, die aus dem Geschehen abzuleiten sind, so fol. 13v, oben rechts (siehe Abbildung 2a) gemäß Spr 12,21: »Non contristabit iustus quicquid ei acciderit, impii autem replebuntur malo« (»Kein Unheil trifft den Gerechten, doch die Frevler erdrückt das Unglück.«) Mehrfach beziehen sich die Beischriften auf die Lüge, so fol. 14r, oben rechts (siehe Abbildung 2b) nach Spr 12,13: »Propter peccata labiorum, ruina proximat malo, effugit autem iustus de angustia.« (»Der Böse verfängt sich im Lügengespinnst, der Gerechte entkommt der Bedrängnis.«) Dass das Fehlverhalten der beiden Alten mit Babylon in Verbindung zu bringen ist, sagt die dem Buch Daniel entnommene Stelle im unteren Kreismedaillon auf fol. 13v (siehe Abbildung 3a). Dort steht zu lesen (Dan 13,5): »Dixit Dominus: Quia egressa est iniquitas de Babylone a senioribus, qui videbantur regere populum.«



Abbildungen 3a/b: Rollwerkkartuschen in den Zierleisten zur Geschichte der Susanna in *Wien 2129*. (a) fol. 13v, lateinische Verse; (b) fol. 14r, deutsche Verse; <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

(»Der Herr sprach: Ungerechtigkeit ging von Babylon aus, von den Ältesten, von den Richtern, die als Leiter des Volkes galten.«)

Zu besprechen sind noch die Verse in den Kartuschen am unteren Rand beider Seiten: Auf fol. 13v ist geschrieben (siehe wiederum Abbildung 3a):

Illicito castum Susannae pectus amore
Tentatur, thalami servat at illa fidem,
Insons damnatur, Daniel sed liberat illam,
Et cadit in molles poena cruenta senes.

Auf fol. 14r steht (siehe Abbildung 3b):

Sie wöllen schenden das edle Weib /
Doch bheltes in Keuschheit iren Leib /
Sie wirt verdampft / kompt Daniel /
Vnd trifft das rechte Vrtheil schnell.

In beiden Vierzeilern ist jeweils der Kern der Geschichte von Susanna auf das Knappste zusammengefasst; die deutschen Verse können dabei als freie Nachdichtung der lateinischen Strophe gesehen werden. Über die auch anderswo nachweisbaren Strophen ergeben sich womöglich weitere intertextuelle Zusammenhänge – neben jenen bereits über das Melodiezitat vermittelten Bezügen. In der Frankfurter Bilderbibel des Virgil Solis von 1560 stehen zu einer Abbildung Susannas mit den beiden Alten eben dieselben Verse,¹⁴ deren deutsche Fassung

¹⁴ Virgil Solis und Caspar Scheidt, *Biblische Figuren des Alten vnd Newen Testaments, gantz künstlich gerissen*, Frankfurt am Main: Zephelius (Zöpfel), Rasch & Feyrerabend, 1560, Bg. O [i]v;



Abbildung 4: J. Amman und H. Bocksberger, *Neue biblische Figuren* (siehe S. 8), Bg. M 3r (fol. 88r); Bayerische Staatsbibliothek München, L.impr.c.n.mss. 202; urn:nbn:de:bvb:12-bsb00083442-1, CC BY-NC-SA 4.0

von Caspar Scheit stammt.¹⁵ Dieselben Verse (lateinisch wie deutsch) finden sich in einer ähnlichen Bilderbibel aus dem Jahr 1565 mit Abbildungen von Jost Amman. Und mit diesem Buch haben wir sicherlich die Vorlage für drei von Richard von Genuas Zeichnungen vor uns:¹⁶ Auf Blatt M 3 (siehe Abbildung 4) sehen wir groß dargestellt den Übergriff der Alten (vgl. Abbildung 1a), links oben Daniels Fürsprache zugunsten von Susanna (vgl. Abbildung 1b) und links unten die Vorführung des zweiten Alten (vgl. Abbildung 1c). Die deutschen

Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek München: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00024572-7](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00024572-7), Scan 106. Zu späteren Auflagen siehe die Nachweise im *Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts*, www.vd16.de <11.04.2020>. Zu entsprechenden Versübernahmen im Falle der Judith-Erzählung (fol. 14v/15r) siehe den Beitrag von Dagmar Eichberger, S. 148–150.

15 Vgl. Philipp Strauch, »Scheit, Kaspar«, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 30, Leipzig 1890, S. 721–729, S. 724.

16 Für die Kenntnis dieses Drucks als Vorlage für Richard von Genua danke ich Björn R. Tammen ganz herzlich.

Verse als Kommentare oder Legenden zu einschlägigen Abbildungen waren weiter verbreitet: Sie finden sich beispielsweise auf einer eidgenössischen Wappenscheibe des Jacob Hertenegger und der Catharina Stertzenegerin aus dem Jahr 1658.¹⁷ Abgebildet ist im oberen Feld dieses Glasbildes die von den Alten überraschte Susanna im Bade, darunter die Bestrafung der Frevler; die Verse stehen über den Abbildungen. Ebenfalls aus der Schweiz stammt ein weiteres Glasbild mit Susanna und den beiden Alten, dazu unsere Verse; es handelt sich dabei um die Wappenscheibe des »Eberhart Blatner, Burgermaister zu Ermathingen 1634.«¹⁸ Auch die lateinischen Verse waren zeitgenössisch bekannt: Abgedruckt sind sie bereits in der *Biblia Veteris Testamenti et Historiae* des Hermann Gülfferich von 1551.¹⁹ In den *Icones Historiarum veteris testamenti* von 1547 findet sich eine französische Version der Verse.²⁰

Hochzeitskompositionen

Zurück zu *Wien 2129*: Es wird also sowohl in der Musik der Motette als auch in den Illustrationen unserer zu einer Hochzeit entstandenen Prachthandschrift auf Susanna Bezug genommen – ein Bezug, der ohne Weiteres einleuchtet, gilt doch Susanna als keusche und treue Ehefrau, der falsche Anschuldigungen nichts anhaben können. Dies ist kein Einzelfall; auch sonst findet der Susannenstoff bei Hochzeiten Verwendung. Musikstücke um Susanna gehören ins frühneuzeitliche Hochzeitsrepertoire,²¹ was im Folgenden zu belegen ist.

Agnieszka Leszczyńska hat das wohl aus Preußen stammende Manuskript S 230 der Kungliga biblioteket Stockholm beschrieben, ein einzelnes Altus-

17 »Verzeichniss der in der culturhistorischen Sammlung des historischen Vereins befindlichen Glasgemälde«, in: [Heinrich Bendel], *Aus alten und neuen Zeiten. Culturgeschichtliche Skizzen*, St. Gallen 1879 (Neujahrsblatt des Historischen Vereins des Kantons St. Gallen, 19), S. 16–32: S. 28.

18 Siehe den Versteigerungskatalog der Galerie Hugo Helbing: *Sammlung Lord Sudely Taddington Castle (Gloucestershire). Schweizer Glasmalereien vorwiegend des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, München 1911, S. 123 (Kat.-Nr. 185, mit Abbildung).

19 *Biblia Veteris Testamenti et Historiae, Artificiosis picturis effigiata. Biblische Historien, Künstlich Fürgemalt*, Frankfurt am Main: Hermannus Gulffericus 1551, Bg. H [8]r, Digitalisat der Staatsbibliothek Berlin: resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001899E00000131.

20 *Icones Historiarum veteris testamenti*, Lyon: Johannes Frellonius, 1547, Bg. M 2v: »Susanne fut accusée à grand tort / Par deux uellardz, mais par raison decente / Daniel ieune enfant, iuge à la mort / Les accuseurs, l'accusée innocente.« Die lateinische wie die französische Version sind ediert in *Holbein's Icones Historiarum Veteris Testamenti. A photo-lith fac-simile reprint from the Lyons edition of 1547*, hrsg. von Henry Green, Manchester 1869, S. 75 (dass Green für die lateinischen Verse auf die Ausgabe Frankfurt 1551 zurückgreift, ist unter anderem dem Inhaltsverzeichnis, S. viii, zu entnehmen). Frellonius' Druck von 1547 und wohl auch der Druck Frankfurt 1551 enthalten die Bibelillustrationen von Hans Holbein.

21 Dies ist mit einiger Sicherheit konfessionsübergreifend der Fall, was hier aber nicht weiter zu verfolgen ist.

oder Tenor-Stimmbuch aus der Zeit nach 1569.²² Es finden sich dort folgende eindeutig auf Hochzeiten zu beziehende Sätze:

Nr. 8	Jacob Meiland	<i>Beati omnes, qui timent</i>	Ps 128
Nr. 9	Anonymus	<i>Ipse Deus primo sacri nim foedera lecti sanxit</i>	Epithalamium
Nr. 12	Anonymus	<i>Non est bonum hominem esse solum</i>	Gen 2,18+24; Eph 5,25–26
Nr. 16	Franciscus de Rivulo	<i>Nuptiae factae sunt</i>	Joh 2,1–3+6
Nr. 17	Orlando di Lasso	<i>Beati omnes, qui timent</i>	Ps 128
Nr. 18	Franciscus de Rivulo	<i>A Domino egressa est res ista</i>	Gen 24,50; 57–58; 67
Nr. 20	Ioannes de Vienna	<i>Wohl dem, der den Herren [= Beati omnes]</i>	Ps 128
Nr. 22	Joachim a Burck	<i>Beati omnes, qui timent</i>	Ps 128
Nr. 31	Anonymus	<i>Sacrum conjugium sic Deus</i>	Epithalamium

Tabelle 1: Hochzeitsmotetten in Kungliga biblioteket Stockholm, S 230

Der Hochzeitsbezug von Texten wie »Nuptiae factae sunt« (Nr. 16) und »Non est bonum hominem esse solum« (Nr. 12) sowie dem Bericht von Isaacs und Rebeccas Hochzeit, »A Domino egressa est res ista« (Nr. 18), bedarf keiner weiteren Erläuterung. »Ipse Deus primo sacri nim foedera lecti sanxit« (Nr. 9) und »Sacrum conjugium sic Deus« (Nr. 31) sind Leszczyńska zufolge²³ Hochzeitsmotetten; foedus und conjugium kann jeweils Ehe bedeuten. Für Hochzeiten geeignet war insbesondere auch Psalm 128, »Beati omnes, qui timent« (Nr. 8, Nr. 17 und Nr. 22), wo von der Ehefrau (uxor) und den Söhnen (filii) die Rede ist. So wurde zur Hochzeit der Herzöge Georg Ernst und Poppo von Henneberg im Jahre 1569 eigens ein Druck zusammengestellt, der ausschließlich Versionen dieses Psalms enthält, wie das Widmungsgedicht und die Vorrede zum Druck zeigen.²⁴ Eine genuine Tradition, Sätze über »Beati omnes« für Hochzeiten heranzuziehen, beginnt mit Ludwig Senfls zwei Motetten über diesen Text,²⁵ die er einerseits möglicherweise zu seiner eigenen Hochzeit mit seiner zweiten Frau

22 Agnieszka Leszczyńska, »Stockholm manuscript S 230 and its Prussian context«, in: *Interdisciplinary Studies in Musicology* 11 (2012), S. 201–211: S. 208–211 (tabellarische Auflistung des Inhalts). Die nachfolgenden Tabellen 1 und 2 sind Auszüge aus Leszczyńskas Aufstellung.

23 Ebda., S. 207.

24 *Beati Omnes. Psalmvs CXXXVIII. Davidis*, Nürnberg: Ulrich Neuber 1569 (RISM 1569¹). H. Leuchtmann und B. Schmid, Orlando di Lasso. Seine Werke (siehe S. 10), Bd. 1, S. 249–253 beschreiben den Druck unter der Sigle 1569-15.

25 Siehe *Senfl Catalogue Online*, M 12 und M 13, <http://www.senflonline.com> <11.04.2020>. Letztere ist auch als Nr. 13 im Druck 1569-15 (vgl. Anm. 24) enthalten.

Maria Halbhirn (so Wolfgang Fuhrmann zu M 13²⁶), andererseits möglicherweise zur Hochzeit Markgraf Kasimirs von Brandenburg-Ansbach und der Wittelsbacherin Susanna (einer Schwester Herzog Wilhelms IV., seit 1523 Senfls Dienstherr) auf dem Augsburger Reichstag am 15. August 1518 komponiert hatte, wie Birgit Lodes im Zusammenhang mit M 12 vermutet.²⁷ Psalm 128 gehörte zur Augsburger Hochzeitsliturgie.²⁸ Schließlich hat Martin Luther diesen Psalm in seiner Predigt vom Ehestand (Wittenberg 1525) herangezogen.²⁹

Neun der insgesamt 32 Sätze in S 230 der Kungliga biblioteket Stockholm sind also eindeutig als Hochzeitsstücke anzusehen – ein knappes Drittel des Inhalts. Der starke Hochzeitsbezug der Stockholmer Handschrift wird zudem dadurch unterstrichen, dass die Quelle mit einem einschlägigen Stück endet: *Sacrum conjugium sic Deus*. (Auch das eröffnende *Ecce tu pulchra es* fügt sich als Hohelied-Vertonung in diesen Kontext; dazu anschließend mehr.) In der Handschrift ist als Nr. 14 zudem Lassos *Susanne un jour* in lateinischer Fassung als *Susanna se videns* enthalten. Ein Satz über den Susannenstoff taucht also in dieser Quelle neben zahlreichen Hochzeitsstücken auf, was die These stützt, dass selbiger zum Hochzeitsrepertoire gehört. In der Quelle finden sich zudem vier Hohelied-Motetten, von denen Nr. 13 und Nr. 15 unmittelbar nach bzw. vor den in Tabelle 1 angeführten Kompositionen zu Hochzeiten stehen (siehe Tabelle 2). Der Verdacht liegt also nahe, dass im 16. und frühen 17. Jahrhundert auch Sätze über das Canticum canticorum mit Hochzeiten in Verbindung gebracht werden. Auch dies ist im Folgenden zu belegen.

vor

Nr. 1	Anonymus	<i>Ecce tu pulchra es</i>	Hld 1,14–15
Nr. 6	Nicolas Gombert	<i>Ego flos campi</i>	Hld 2,1–5
Nr. 13	Jacob Meiland	<i>Gaudete filiae Ierusalem</i>	Hld 5,8 (Paraphrase)
Nr. 15	Orlando di Lasso	<i>Veni in hortum meum</i>	Hld 5,1

Tabelle 2: Hoheliedmotetten in Kungliga biblioteket Stockholm, S 230

Im Jahr 1573 brachte Matthaeus Waissel in Frankfurt an der Oder seine *Tabulatura continens insignes et selectissimas quasque cantiones, testitudini aptatas* heraus

26 Wolfgang Fuhrmann, »Die Suche nach musikalischer und religiöser Identität in Ludwig Senfls Psalmmotetten«, in: *Senfl-Studien I*, hrsg. von Stefan Gasch, Birgit Lodes und Sonja Tröster, Tutzing 2012 (Wiener Forum für Ältere Musikgeschichte, 4), S. 309–345: S. 323.

27 Birgit Lodes, »Zu Ludwig Senfls Josquin-Rezeption«, Vortrag im Rahmen der Tagung *Josquin Des Prez – Ein unbeschreibliches Genie?*, Bremen, 10./11. Juni 2010. Zitiert nach Stefan Gasch, »Ludwig Senfl, Herzog Albrecht und der Kelch des Heils«, in: *Senfl-Studien I* (wie Anm. 26), S. 389–442: S. 396 und 429.

28 Ebda., S. 396, und W. Fuhrmann, Die Suche (wie Anm. 26), S. 318–322.

29 Vgl. A. Leszczyńska, Stockholm manuscript (wie Anm. 22), S. 206.

(RISM 1573²⁷, Brown³⁰ 1573₃). Der Druck enthält als Nr. 21 Lassos *Susanne ung jour* und, fast unmittelbar folgend, als Nr. 24 und Nr. 25 Dresslers *Non est bonum hominem esse solum* bzw. Lassos *Veni in hortum meum*; ansonsten sind hauptsächlich Tänze intavoliert. Wieder stehen also eine Susannenkomposition und ein Satz über einen Hoheliedtext neben einer Hochzeitsmotette, dem *Non est bonum hominem esse solum*. Leszczyńska vermutet, dass Waissel seine Tabulatur zur Hochzeit des Markgrafen Albrecht Friedrich von Brandenburg mit Maria Eleonora, der Tochter Herzog Johann Wilhelms von Jülich und Cleve, im Jahr 1573 herausbrachte,³¹ Albrecht Friedrich ist schließlich Widmungsträger des Drucks.

Weitere Evidenz erwächst aus Erasmus Widmanns 1629 in Nürnberg erschienenem Druck *Piorum suspiria. Andechtige Seufftzen und Gebet um den lieben Frieden und abwendung aller Hauptplagen* (RISM W 1044).³² In der Vorrede steht zu lesen:

Damit auch dieses ein desto völligeres und für die Jugend und Liebhaber der Music bequemes Werck sey / und zu andern Musicalischen sachen gebunden werden möchte: Hab ich auch etlich Moteten unnd Gesäng / nach newer Viadanischer art mit drey unnd vier Stimmen / an den hohen Festen / unter der Communion unnd bey Copulationen füglich zu gebrauchen / darzu componiert unnd angehenckt: ungezweifelter Hoffnung / solche mein in sonderlicher Andacht vorgehabte arbeit Gottseligen Christen günstig gefallen werde.

Innerhalb eines Anhangs zu den Friedensgesängen finden sich also Gesänge u. a. zu »Copulationen«, also zu Hochzeiten. Der Band endet mit folgenden Stücken:

Nr. XXV	<i>Veni charissima in hortum meum</i>	nach Hld 5,1 und 1,14
Nr. XXVI	<i>Exoptata veni, mea Sponsa futura marita</i> (Prima pars)	
Nr. XXVII	<i>More et amore animum recreas dilecta Susanna</i> (Secunda pars)	
Nr. XXVIII	<i>Surge amica, dilecta mea Sponsa</i>	nach Hld 2,10 und 5,1

30 Howard M. Brown, *Instrumental Music Printed before 1600: A Bibliography*, Cambridge, Mass. 1965.

31 Agnieszka Leszczyńska, »Różne oblicza Zuzanny. O nadbałtyckich losach Orlandowej chanson«, in: *Ars musica and its contexts in medieval and early modern culture. Essays in honour of Elżbieta Witkowska-Zaremba*, hrsg. von Paweł Gancarczyk, Warschau 2016, S. 283–296, S. 289f. und 295f. (englisches Abstract).

32 Die folgenden Darlegungen zu Widmann beruhen auf zwei Briefen von Andreas Traub an den Verfasser vom 24. April und 22. Mai 2016. Herrn Traub sei sehr herzlich für die Überlassung von Forschungsergebnissen schon vor ihrer Publikation gedankt. Unterdessen ist die Edition erschienen: Erasmus Widmann, »Piorum suspiria«, in: ders., *Geistliche Werke*, München 2018 (Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg, 24), S. 226–278.

Nr. XXIX	<i>Vulnerasti cor meum, soror mea Sponsa</i>	nach Hld 4,9
Nr. XXX	<i>Ego dormio, et cor meum vigilat ... aperi mihi, soror mea ... immaculata mea</i>	Hld 5,2

Tabelle 3: Erasmus Widmann, *Piorum suspiria* (1629), Nr. XXV–XXX

Die Texte der Sätze Nr. XXV und Nr. XXVII–XXX basieren auf dem Hohelied. Kurz zu besprechen ist das zweiteilige Stück Nr. XXVI / XXVII: Der Text der Prima pars (Nr. XXVI) ist ein Distichon, das durch die Formulierung »Exoptata veni, mea Sponsa« an Passagen aus dem Hohelied erinnert. Die Secunda pars (Nr. XXVII) beginnt mit dem Hexameter »More et amore animum recreas dilecta Susanna«. Wir haben also ein Hochzeitsstück vor uns, das auf Susanna Bezug nimmt, was die mit dem Distichon der Prima pars beginnende Fortsetzung der Secunda pars bestätigt:

Exoptata veni, mea Sponsa futura marita	Ita.
Quae mihi conjugii gaudia summa refers.	Fers.
More & amore animum recreas dilecta Susanna.	Sana.
Nam cordis praesens tu medicamen ades.	Des.
Multae virtutis ornant praeconia laudis:	Audis?
Et dotes totum condecorant animum.	Imum.
Altera tu Juno es: generosum quod tibi nomen:	Omen.
Altera tu Pallas non gravitate cares.	Chara es.
Altera tu Venus es forma sapiensque Sybilla.	Illa.
Altera tu thalami casta Susanna mea es.	Ea es.
Et quacumque potest laudari ritè camoenis:	Amoenis.
Huic certè aequivales laudibus innumeris.	Meris.
Quare te Sponsam meritò complectar honore.	Ore.
Donec me coelis jungat Iehova tibi.	Ibi.

Wie erwähnt, verweist die Vorrede Widmanns auf Hochzeitsmusik am Ende des Drucks; enthalten sind Sätze über Hoheliedtexte sowie eine Art Epithalamium, in dem mehrfach Susanna vorkommt. Dass also Stücke um Susanna und Hohelied-Kompositionen als zum Hochzeitsrepertoire gehörig angesehen wurden, dürfte einigermaßen geklärt sein. Um die These zu untermauern, seien weitere Quellen genannt.

Eine Zusammenstellung einschlägiger Stücke in unmittelbarer Nachbarschaft zueinander enthält das Bassus-Stimmbuch der Handschrift Mus. 1-D-6 der Sächsischen Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden:³³ Die Reihe beginnt mit Nr. 86, einer dort anonym überlieferten, aber Paulus

33 Siehe unter opac.rism.info/search?id=211002532 <11.04.2020> die Beschreibung der Handschrift in der RISM-Datenbank; vgl. auch Wolfram Steude, *Die Musiksammelhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, Leipzig und Wilhelmshaven 1974 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte, 6), S. 24–28: S. 28.

Bucaenus zuzuschreibenden Vertonung von *Susanna erseufzete und sprach*,³⁴ also des originalen Bibeltexts (Dan 13,22) in deutscher Übersetzung. Nr. 87, *Tota pulchra es, amica mea* (Hohelied) stammt ebenfalls von Bucaenus (es wird ihm in der Quelle auch zugeschrieben). Nr. 88, Joachim a Burck, *Alles was Gott der Herr Gutes hat gestiftet*, ist ebenfalls ein Hochzeitsstück; es wurde gedruckt in *Vom heiligen Ebstande: Viertzig Liedlein*, Mühlhausen 1595 (RISM B 4984 und BB 4984), als Nr. 23. Die Nr. 89 in der Dresdener Handschrift ist ein anonymes *Susanna se videns rapti*.³⁵ In der Quelle stehen also zwei Susannenstücke sowie eine Hohelied-Vertonung unmittelbar neben einem expliziten Hochzeitslied.

Und schließlich die Stimmbücher der Zwickauer Ratsschulbibliothek (Mu 1348–1420):³⁶ Die dort enthaltene Serie passender Stücke beginnt mit Lassos *Veni in hortum meum* (Nr. 65 in der Quelle), wird unterbrochen von Lassos *In me transierunt* (Nr. 66); es folgen ein anonymes *Veni in hortum meum* (Nr. 67), Lassos *Surge propera amica mea* (Nr. 68) und sein *Susanne un jour*, latinisiert zu *Susanna se videns* (Nr. 69). Die Reihe endet mit einer Motette Christian Hollanders über den originalen Bibeltext (Dan 13,22), *Ingemüt Susanna et ait* (Nr. 70). Wiederum liegt also eine Gruppierung von Hoheliedmotetten und Stücken um Susanna vor.

Hollanders Motette gilt es näher zu betrachten, denn sie bietet weitere Evidenz für die These, dass sowohl Stücke über die Geschichte von Susanna als auch Hoheliedvertonungen ins Hochzeitsrepertoire gehören.³⁷ Unschwer ist in beiden Stimmen der Bezug auf Lupis Melodie zu erkennen (siehe Notenbeispiel 4), wobei Hollander wohl nicht Lupis Original, sondern Lassos Chanson aufgreift, wofür der charakteristische Rhythmus des Beginns sowie der folgende Quintfall im ersten Tenor sprechen (vgl. oben, Notenbeispiel 1b). Die Verwendung von Lupis Melodie (über Lasso) lässt den Verdacht aufkommen, dass wir es mit einem Kontrafakt zu tun haben. In der Tat existiert Hollanders Motette auch in einer lateinischen Fassung, als *Susanna se videns* nach Guéroults *Susanne un jour*; als Quelle ist das Chorbuch Mus. Pi. Cod. V der Sächsischen Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (fol. 136v–144r) zu nennen (siehe

34 Bucaenus' Autorschaft ist nachgewiesen in A. Leszczyńska, *Różne oblicza Zuzanny* (wie [Anm. 31](#)), S. 291f. mit [Anm. 30](#), außerdem in B. Schmid, *Susanne un jour* (wie [Anm. 7](#)), S. 43–45 (dort die These, dass es sich um ein Kontrafakt nach einer verlorenen »Susanne un jour«-Komposition handelt). W. Steude, *Die Musiksammlhandschriften* (wie [Anm. 33](#)), S. 28, geht noch von einem anonymen Komponisten aus.

35 Das Stück ist häufiger überliefert, vgl. B. Schmid, *Susannen frumb* (wie [Anm. 7](#)), S. 278, [Anm. 21](#).

36 Siehe in der RISM-Datenbank opac.rism.info/search?id=220031826 <11.04.2020>.

37 Das Folgende zusammengefasst aus B. Schmid, *Susanne un jour* (wie [Anm. 7](#)), S. 41–43; dort auch der Abdruck des Texts und die Identifizierung der Herkunft der Textpartikel. Zum Manuskript der Sächsischen Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mus. Gri. 52 vgl. W. Steude, *Die Musiksammlhandschriften* (wie [Anm. 33](#)), S. 88f. Vgl. auch die RISM-Datensätze opac.rism.info/search?id=211011844 <11.04.2020> für die Quelle bzw. für das konkrete Stück opac.rism.info/search?id=220031896 <11.04.2020>.

1. Tenor
In - ge - mu - it Su - san - na, Su - san -

2. Tenor
In - ge - mu - it Su - san - na,
- na, In - ge - mu - it Su - san - na,
In - ge - mu - it Su - san - na, In - ge - mu - it Su - san - na,
In - ge - mu - it Su - san - na, In - ge - mu - it Su - san - na,

Notenbeispiel 4: Christian Hollander, *Ingemuit Susanna et ait*, Anfang der erhaltenen Stimmen (aus: Zwickau, Ratsschulbibliothek, Mu 1348–1420, 2. Tenor, fol. 18r, und 1. Tenor, fol. 53r)

Notenbeispiel 5). Dass »Susanna se videns« der Originaltext von Hollanders Motette ist, ergibt sich aus der durchgängig zu beobachtenden Bearbeitung von Lupis Tenor, außerdem aus der Textunterlegung (da der Bibeltext »Ingemuit Susanna« erheblich kürzer ist als der Text »Susanna se videns«, müssen zahlreiche Worte oft wiederholt werden).

Es existiert eine weitere Textfassung zu Hollanders Motette *Susanna se videns*: Die zwei Stimmbücher Mus. Gri. 52 der Sächsischen Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden enthalten, um 1565 eingetragen, Tenor 1 (S. 35–38) und Tenor 2 (S. 28–31) des Satzes, jetzt unterlegt mit *Tota pulchra es, amica mea*, einer Collage aus verschiedenen Stellen des Hohelieds Salomonis (siehe Notenbeispiel 6). Der Text lautet folgendermaßen:

Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te. [Hld 4,7]
 Statura tua assimilata est platano et ubera tua botris, [Hld 7,7]
 Caput tuum ut carmelus, [Hld 7,5 Anfang]
 Oculi tui ut columbarum, [Hld 1,14 Ende]
 Collum tuum sicut turris eburnea [Hld 7,4 Anfang]
 Et facies tua decora. [Hld 2,14 Ende]
 Vulnerasti cor meum, [Hld 4,9 Anfang]
 amica mea, [aus Hld 2,10]
 Veni, formosa mea, [aus Hld 2,10]
 immaculata mea, Veni, Columba mea. [aus Hld 5,2]
 Veni, Quia amore languo. [Hld 2,5 Ende bzw. 5,8 Ende]
 Veni, dilecta mea. [an Hld 1,15 angelehnt]
 Veni de Lybano, coronaberis. [Hld 4,8 Anfang]
 Veni in hortum meum. Veni, soror mea, sponsa, [aus Hld 5,1]
 dilecta mea. [an Hld 1,15 angelehnt]
 Veni, quia amore languo. [Hld 2,5 (Ende) bzw. 5,8 (Ende)]

1. Tenor
To - ta pul - chra es, a - mi -

2. Tenor
To - ta pul - chra es, a - mi -

ca me - a, et ma - cu - la non est in te,

- ca me - a, a - mi - ca me - a, et ma - cu - la non est

Notenbeispiel 6: Christian Hollander, *Tota pulchra es*, Anfang der erhaltenen Stimmen (aus: Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek, Mus.Gri. 52, 1. Tenor, S. 35, und 2. Tenor, S. 28)

Der Text zeichnet sich durch eine klare Gliederung aus: Zuerst wird die Schönheit der angebeteten Frau beschrieben. Es folgt ein Liebesgeständnis (»Vulnerasti cor meum, amica mea«, »Du hast mein Herz verwundet, meine Freundin«) und schließlich die dringliche Bitte, die Schöne mögen kommen, endend mit »Veni, quia amore langueo« (»Komm, weil ich krank bin vor Liebe«). Eine Motette über »Susanna se videns« wird demnach zu »Tota pulchra es, amica mea« umtextiert. Susannenstücke und Hohelied-Vertonungen stehen in einschlägigen Repertoires also nicht nur nebeneinander, es kann gar ein und dieselbe Komposition mit Texten aus beiden Bereichen unterlegt werden. Der Motette *Susanna se videns* wird mit »Tota pulchra es, amica mea« ein Text unterlegt, der ebenfalls von einer schönen, verehrungswürdigen Frau handelt. Auch ließe sich »Et macula non est in te« (»Und kein Fehl ist an dir«) ohne Weiteres mit Susannas unbescholtenem Lebenswandel in Verbindung bringen. Wenn dies zutrifft, dann wird die im Kontrafakt beschriebene körperliche Schönheit zur traditionellen Metapher für Susannas Tugend und Ehrbarkeit, vice versa; das anschließende Liebesbegehren (»Veni« etc.) ist somit an eine in jeder Hinsicht mustergültige Frau gerichtet. Die im Kontrafakt *Tota pulchra es* über Lupis Melodie zu *Susanne un jour* ja präsente Susanna kann als konkretes Beispiel dafür gesehen werden; sie wird durch den neuen Text gleichsam zu einem ins Allgemeingültige gehobenen Idealbild.

Damit schließt sich der Kreis, denn ähnliche Bezüge lassen sich in *Wien 2129* zeigen. Im Medaillon auf fol. 13r (siehe Abbildung 5) lesen wir: »Ornamentum. Decus. Exemplar. Et Speculum omnium mulierum Susanna.«³⁸ Auch hier wird

38 Eine Quelle für diese Inschrift konnte bisher nicht ermittelt werden.



Abbildung 5: Medaillon mit Sinnspruch in *Wien 2129*, fol. 14r; <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

sie gleichsam als Idealbild der Frau gepriesen, als »Schmuck, Zierde, Beispiel und Abbild aller Frauen«. Die Parallele zu Hollanders *Susanna se videns* und der dazugehörigen Kontrafaktur *Tota pulchra es, amica mea*, durch die Susanna ebenfalls als bestmögliche, darum begehrenswerte Frau und ideale Gattin angesehen werden kann, ist offenkundig.

* * *

Es sei ein kurzes Resümee gezogen. Erstens: Die These dürfte nicht allzu gewagt sein, dass *Susanne un jour* und weitere Kompositionen über Susanna betreffende Texte zum Hochzeitsrepertoire gehören³⁹ – ebenso wie Kompositionen von Passagen aus dem Hohelied, mit denen zusammen Susannenstücke immer wieder auftreten. Und zweitens: Die Vorstellung von Susanna als Idealbild der Frau, wie sie die Inschrift im Medaillon in *Wien 2129* vermittelt, scheint kein Einzelfall gewesen zu sein, sondern eine zeitgenössisch geläufige Idee; darauf

³⁹ Ähnlich äußert sich, bezogen auf das Theater, Wolfgang F. Michael, *Das deutsche Drama der Reformationszeit*, Bern 1984, S. 209: »Der Susannastoff ... verherrlicht die Heiligkeit der Ehe und lässt bedrängte Unschuld zu ihrem Rechte kommen.« Im selben Zusammenhang verweist er auf die Beliebtheit des Stoffes im Drama (»gehört zu den beliebtesten in der Reformationszeit«). Als Beleg (S. 383, Anm. 310) zitiert er Robert Pilger, »Die Dramatisierungen der Susanna im 16. Jahrhundert. Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des deutschen Dramas«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 11 (1880), S. 129–217. Pilger rechnet selbige »das ganze [16.] Jahrhundert hindurch zu den bevorzugtesten Lieblingsstoffen des deutschen Dramas« (S. 130). Er listet 16 Dramen (meist in deutscher, einige in lateinischer Sprache) vom späten 15. Jahrhundert bis 1627 auf (S. 132–135), von denen er zehn, die ihm als Text vorlagen, im Detail bespricht (S. 135–217).

Superius
A - mour ne veut v - ser a-uec - que

Contratenor
A - mour ne veult v - ser a - uec-que moy ri -

Quinta pars

Tenor
A-mour ne veult v - ser a - uec - que moy ri -

Bassus
A-mour ne veut v - ser a - uec-que moy ri -

moy ri-gueur aul - cun,

gueur au - cun, A - mour ne veut v - ser a - uec-que moy ri -

A - mour ne veut v - ser a-uec-que

gueur au - cun, A-mour ne veut v - ser a - uec - que moy ri -

gueur aul - cun, A-mour ne veut v - ser a - uec-que moy ri -

Notenbeispiel 7: Cipriano de Rore, *Amour ne fait*, Beginn der Secunda pars (aus: *Premier livre des Chansons a quatre et cinq parties, composées par Orlando di Lasso, Cyprian de Rore*, Louvain: Phalèse, 1570; RISM 1570⁵)

deutet jedenfalls die Kontrafaktur *Tota pulchra es* zu Hollanders *Susanna se videns*.

Somit ist Lassos Motette *Gratia sola Dei* für den Typus Epithalamium ein herausragendes Beispiel, da die soeben aufgezählten, meist getrennt auftretenden Aspekte hier eine multimediale Verbindung eingehen: Der Susannenstoff ist im Epithalamium sowohl musikalisch – über die Reminiszenzen an Didier Lupis Tenor – als auch bildlich – über die Illustrationen – präsent. Und zugleich wird

die wohl durchaus verbreitete Vorstellung von Susanna als Idealbild der Frau durch die Inschrift im Medaillon eingebracht.

Sicherlich ist es möglich, weitere Beispiele für den Susannenstoff im Zusammenhang mit Hochzeiten zu finden. Zu berücksichtigen wäre schließlich die Frage, inwieweit das Sujet am Wittelsbacher Hof Bedeutung hatte, worüber Jeremy L. Smith in einem Aufsatz Überlegungen angestellt hat.⁴⁰ (Jedenfalls hieß eine Großtante Wilhelms V. Susanna, jene Schwester seines Großvaters Wilhelms IV., die 1518 Kasimir, den Markgrafen von Brandenburg-Ansbach, geheiratet hatte.) Generell ist das Bedeutungsfeld um Susanna groß und in seinem Umfang sicherlich noch nicht ausgeschritten. In Verbindung mit Fächern wie der Kunstgeschichte, der Literatur- und Theaterwissenschaft,⁴¹ der Theologie oder der Geschichte wären sicherlich weitere Themenfelder und Gesichtspunkte zu erschließen. Ohne weitere Interpretation sei abschließend ein Beispiel aus dem Bereich der Musik gegeben: Die *Secunda pars* »Amour ne veut« zu Cipriano de Rores Chanson *Amour ne fait que tourmenter mon ame* (»Liebe tut nichts als meine Seele quälen«, siehe Notenbeispiel 7), beginnt im Superius und später in der *Quinta pars* mit einem transponierten melodischen/diastematischen Zitat aus *Susanne un jour* (siehe oben, Notenbeispiel 1a, ebenfalls mit der Solmisation *re fa sol la*). Dies dürfte kein Zufall sein, was sich daran zeigt, dass *Amour ne fait* in Pierre Phalèses *Premier livre des Chansons* von 1570 (RISM 1570⁵) unmittelbar neben Rores *Susanne un jour* steht. Der Susannenstoff im Kontext einer Liebesklage – ein Zusammenhang, der wohl noch weiter verfolgt werden könnte.

40 Jeremy L. Smith, »Imitation as Cross-Confessional Appropriation: Revisiting Kenneth Jay Levy's »History of a 16th-Century Chanson«, in: *Sleuthing the Muse: Essays in Honor of William F. Prizer*, hrsg. von Kristine Forney und dems., Hillsdale, NY 2012, S. 285–302: S. 291–294.

41 Vgl. oben [Anm. 39](#) zu Dramatisierungen des Susannenstoffes.