

Title: Richard von Genua und die Tobias-Illustrationen in Wien 2129

Author(s): Björn R. Tammen

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. 183–209.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20162732>

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/>

Richard von Genua und die Tobias-Illustrationen in *Wien 2129*

Den ikonographischen Schwerpunkt der *Secunda pars* in Mus.Hs. 2129 der Österreichischen Nationalbibliothek (im Folgenden: *Wien 2129*) bildet die Erzählung von Tobias und Sara – und damit eine ausgesprochen hochzeitsaffine Thematik, die mit den im 16. Jahrhundert gerne als Hochzeitsgeschenk vermachten Cassoni¹ und Tapissereien² sogar über einschlägige Bildmedien verfügt, neben der kaum übersehbaren Druckgraphik³ sowie spezielleren Bildgelegenheiten wie jenen beiden Deckelpokalen, welche die bayerischen Landstände dem Brautpaar zum Geschenk vermacht hatten.⁴ Bemerkenswert erscheint an *Wien 2129* nicht allein die Dichte, mit der die Tobias-Geschichte in nicht weniger als 35 Einzelszenen ausgebreitet wird, sondern auch ihre konsequente Durchmischung mit Lebensweisheiten und Sinnsprüchen aus Kapitel 4 des Buches Tobit in den dekorativen Maskarons. Gemäß Massimo Troianos Beschreibung hat der von vier ausgewählten Solostimmen (»solo quattro scelte voci«) vortragene zweite Teil der Motette *Gratia sola Dei* geradezu als Höhepunkt in der Aufführung am 29. Februar 1568 zu gelten.⁵ Auch auf Ebene des Layouts der insgesamt sechs Seiten (fol. 9v–12r) signalisiert der gesteigerte Formenreichtum

- 1 Paul Schubring, *Cassoni: Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, Leipzig 1915, S. 47–49 (mit Szenenfolge eines als Vorbild für die Cassoni-Illustrationen reklamierten, durch Alessandro D’Ancona edierten Schauspiels: *Sacre rappresentazioni dei Secoli XIV, XV e XVI*, 3 Bde., Florenz 1872, Bd. 1, S. 98–128).
- 2 *Szenen aus dem Buch Tobias. Aus der Tapisseriensammlung des Kunsthistorischen Museums*, hrsg. von Wilfried Seipel, bearb. von Katja Schmitz-von Ledebur, Wien 2004.
- 3 Hanne Weskott, »Tobias«, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von Engelbert Kirschbaum, Bd. 4, Rom 1972, Sp. 320–326. Nachweise für einzelne Stichfolgen auch bei Katja Schmitz-von Ledebur, »Die Tobias-Thematik im 16. Jahrhundert«, sowie Cäcilia Bischoff, »Zur Tobias-Ikonographie in der Malerei des 15. bis 17. Jahrhunderts«, in: *Szenen* (wie *Anm. 2*), S. 97–103 bzw. S. 105–107. Der Nachweis konkreter Vorlagen für Richard von Genua bleibt künftigen Spezialforschungen vorbehalten.
- 4 Siehe hierzu den Beitrag von Harriet Rudolph, S. 65.
- 5 Die Münchner Fürstenhochzeit (siehe S. 8), S. 270f.; siehe die thematische Einführung von Björn R. Tammen, S. 17.

ein erhöhtes Maß an »Bedeutsamkeit«. Zusätzlich zu den mit Tondi alternierenden rechteckigen bzw. quadratischen Bildfeldern, den Grundbausteinen der U-förmigen Zierbordüren, enthält jede Seite zwei größere, deutlich über den Rahmen hinausragende Hauptmedaillons, die durch dekorative Rollwerk-, Voluten- oder auch Vierpass-Anlagerungen aufgewertet sind, ja im Einzelfall an Goldschmiedearbeiten denken lassen.⁶ Zudem begegnet ab fol. 11r mit den für sinnbildlich-emblematische Darstellungen genutzten Eckkartuschen⁷ ein inhaltlich wie formal neues Element. Speziell beim ersten Aufschlag ziehen die vier zuoberst platzierten Evangelistensymbole – Matthäus und Markus auf der linken (fol. 9v), Lukas und Johannes auf der rechten Seite (fol. 10r) – den Blick des Betrachters auf sich.⁸ Bedeutungssteigernd ist diese Motivbeigabe allemal, egal ob man sie nun auf die unübertroffene »Legitimität« der Ehe (vgl. Vers 7 des Epithalamiums: »Legitimo ergo nihil natura invenit«) oder aber im übertragenen Sinne auf den Stellenwert eines innerhalb der römisch-katholischen Kirche als (deutero-)kanonisch eingestuften, seitens der Reformatoren hingegen unter die Apokryphen gerechneten Buches bezieht.⁹

Im Folgenden ist zunächst eine thematische Einführung sowie eine Einordnung in das Gesamtprogramm der Wiener Prachthandschrift vorzunehmen. Im Anschluss daran sollen insbesondere ikonographische Detailvergleiche mit dem berühmten Rore-Kodex der Bayerischen Staatsbibliothek und seinem umfangreichen, auf zwei Motetten Cipriano de Rores verteilten Tobias-Zyklus angestellt werden, selbst wenn Hans Mielichs Buchmalereien wohl kaum als direktes Vorbild für Richard von Genua gedient haben dürften. Als seine originäre Leistung ist dabei der im Layout erzielte intertextuelle, teilweise sogar intermediale Verbund der einzelnen Komponenten anzusehen. Raum besteht zudem für

6 Vgl. etwa die von Hans Mielich im »Kleinodienbuch« (1552–1555) Herzog Albrechts V. und seiner Gemahlin Anna von Österreich festgehaltenen Objekte: Bayerische Staatsbibliothek München, Cod. icon. 429; Digitalisat: bavarikon.de/object/BSB-MDZ-00000BSB00006598.

7 Siehe hierzu den Beitrag von Katelijne Schiltz, S. 220–226.

8 Zu den Vorlagen hierfür siehe den Beitrag von Birgit Lodes, Anm. 56. Vgl. auch das in der Bayerischen Staatsbibliothek München, Mus.ms. C, fol. 144v/145r für Jheronimus Vinders' *Missa Stabat mater* vorgesehene Bildprogramm mit seinen prominent in den Stimminitialen platzierten vier Evangelisten, ergänzt um Darstellungen der Apostelfürsten sowie Kirchenväter in den Zierbordüren (Digitalisat: [urn:nbn.de:bvb:12-bsb00015144-2](http://nbn.de/bvb:12-bsb00015144-2), Scan 292 und 293). Zu weiteren ikonographischen Konkordanzen beider Chorbücher siehe die thematische Einführung von Björn R. Tammen, sowie ders., »Envisaging marriage: the artistic and intellectual microcosm of a Wittelsbach chapel singer in 1568«, in: *Imago Musicae* 31 (2020), in Vorbereitung.

9 Zur Stellung im biblischen Kanon – 1546 vom Tridentiner Konzil als kanonisch anerkannt – siehe Tobias Nicklas, »Tobit/Tobitbuch« (2005), in: *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (WiBiLex)*, hrsg. von Stefan Alkier, Michaela Bauks und Klaus Koenen, www.bibelwissenschaft.de/stichwort/12080 (Juli 2005) <13.04.2020>.

akteursseitige Einschreibungen auf Ebene der Marginalien und Drollerien. Die ungenügende Spezialkompetenz des Verfassers auf dem Gebiet der Tobias-Ikonographie wie -Exegese legen dabei, ins Positive gekehrt, ein »close reading« der entsprechenden Seiten nahe, das insofern für die in disziplinärer Hinsicht zweifelsohne bestehenden Mängel entschädigen mag.

Handlungsübersicht

Die während der babylonischen Gefangenschaft des Volkes Israel spielende Tobias-Erzählung sei zunächst anhand der konkreten Szenenfolge in *Wien 2129* zusammengefasst (siehe Tabelle 1).

- | | |
|--|----------|
| 1. Geburt des Tobias (Tob 1,9) | fol. 9v |
| 2. Erblindung des Tobit (Tob 2,10–11) | |
| 3. Tobit ruft seinen Sohn zu sich (Tob 4,1–2) | |
| 4. Tobias stellt dem Vater seinen Reisebegleiter vor (Tob 5,14) | fol. 10r |
| 5. Tobias' Kampf mit dem Fisch am Tigris (Tob 6,3–4) | |
| 6. Begrüßung der Gefährten durch Raguël (Tob 7,7) | |
| 7. Raguël umarmt Tobias unter Tränen (Tob 7,6–7) | fol. 10v |
| 8. Zubereitung der Speisen (Tob 7,9) | |
| 9. Noch vor dem Gastmahl wirbt Tobias um Saras Hand (Tob 7,10) | |
| 10. Raguël vermählt Tobias und Sara (Tob 7,15) | |
| 11. Unterfertigung des Ehevertrags (Tob 7,16) | |
| 12. Festmahl (Tob 7,17) | |
| 13. Sara wird von ihrer Mutter zum Brautgemach geführt (Tob 7,18–19) | |
| 14. Raguël führt Tobias in das Brautgemach (Tob 8,1–3) | fol. 11r |
| 15. Das Gebet von Tobias und Sara (Tob 8,4) | |
| 16. Tobias übergibt dem Engel den Schuldschein (Tob 9,1+3) | |
| 17. Tobias' Mutter hält Ausschau nach ihrem Sohn (Tob 10,3) | |
| 18. Tobias wünscht zu seinen Eltern aufzubrechen (Tob 10,8) | |
| 19. Raguël entlässt Tobias und Sara mitsamt Mitgift (Tob 10,10) | |
| 20. Tobias und der Engel gehen voraus, um Tobit zu heilen (Tob 11,1–3) | |
| 21. Hanna erblickt den heimkehrenden Sohn von Ferne (Tob 11,5–6) | fol. 11v |
| 22. Hanna eilt zu Tobit, um ihm von der Heimkehr des Sohnes zu berichten | |

(Tob 11,6)

23. Auf einen Knaben gestützt, tritt der blinde Tobit vor sein Haus

(Tob 11,10)

24. Beide Eltern umarmen den zurückgekehrten Sohn (Tob 11,11–12)

25. Die Heilung des alten Tobit (Tob 11,13–15)

26. Lobpreisung Gottes durch Tobit (Tob 11,16)

27. Ankunft Saras mit dem übrigen Zug (Tob 11,18)

28. Zahlreiche Verwandte gratulieren Tobit (Tob 11,20)

fol. 12r

29. Tobit erinnert seinen Sohn an die Entlohnung des Gefährten

(Tob 12,1–2)

30. Raphael weist die Gaben zurück und gibt sich als Engel Gottes zu erkennen (Tob 12,16)

31. Tobit und Tobias werfen sich zu Boden und lobpreisen Gott (Tob 12,21)

32. Der Lobgesang des Tobit (Tob 13,1–2)

33. Auf dem Totenbett ruft Tobit seine Verwandten zu sich und prophezeit die Zerstörung Ninives (Tob 14,5–6)

34. Tobits Begräbnis vor den Toren Ninives (Tob 14,1+3)

35. Tobias verlässt Ninive mit den Seinen (Tob 14,14–15)

Tabelle 1: Übersicht über die Illustrationen zum Buch Tobit in *Wien 2129*

Der gottesfürchtige Tobit (Tobias Senior) aus dem Stamme Naftali, der zu Zeiten König Salmanassars verschleppt worden war, jedoch als Einkäufer am babylonischen Hofe zu Wohlstand gelangte, übt sich in den Werken der Barmherzigkeit. Zum wiederholten Male bricht er das durch den Sohn des Königs, Sanherib, ausgesprochene Bestattungsverbot. Erschöpft von einer dieser »illegitimen« Totenbestattungen legt er sich zu einem Schläfchen nieder; dabei tropft Vogelkot in sein Auge und er erblindet (2). Von seiner Frau Hanna ob dieses Ungemachs verhöhnt, richtet er schicksalsergeben sein Gebet zu Gott und wünscht zu sterben. Zuvor ruft er seinen einzigen Sohn Tobias zu sich – dessen Geburt ist zu Beginn dargestellt (1) – und beauftragt ihn damit, zehn in der Stadt Rages bei seinem entfernten Verwandten Gabaël hinterlegte Silbertalente auszulösen (3).

Zur selben Zeit wird in der Ortschaft Rages die einzige Tochter Raguëls, Sara, von einem Dämon heimgesucht, der die ihr nacheinander angetrauten sieben Ehemänner im Brautbett tötet. Die Magd ihres Vaters verspottet sie

daraufhin. Zu Tode betrübt, betet auch Sara zu Gott. (Die märchenhaft-grauenvolle Episode ist in *Wien 2129* nicht wiedergegeben, wohl aber wird Saras Gebet, das »Benedicens dominum«, in einer Folge von Spruchbändern am oberen Seitenrand zitiert.) Der Engel Raphael erhört beide Gebete. Um helfen zu können, nimmt er Menschengestalt an und dient dem Tobias fortan als Weggefährte auf der Reise nach Rages. Zuvor stellt jener ihn noch seinem Vater vor und erbittet den Segen (4).

Einem am Ufer des Tigris erlegten großen Fisch, der Tobias angefallen hatte (5), werden auf Anraten des Engels die Innereien entnommen. Beide Gefährten gelangen zum Hause Raguëls (6). Die Verwandten erkennen einander und umarmen sich unter Tränen (7). Von Raguël bewirtet (8), hält Tobias um Saras Hand an (9). Der Bitte wird entsprochen und Raguël vermählt seine einzige Tochter mit Tobias (10). Eine Heiratsurkunde wird eigens unterfertigt (11). Im Anschluss an das Festmahl (12) wird Sara von ihrer Mutter in das Brautgemach geleitet (13), alsdann Tobias von seinem Schwiegervater an die Schwelle desselben (14). (Wiederum nicht eigens dargestellt ist der durch Verbrennen von Leber und Herz des Fisches vollzogene Exorzismus, dank dessen Tobias zur großen Freude der Brauteltern die Hochzeitsnacht übersteht.) Tobias und Sara üben sich zunächst in Keuschheit und beten drei Nächte hindurch zu Gott (15). Noch vor dem Festbankett beauftragt Tobias seinen Gefährten damit, den Schuldschein des Vaters bei Gabaël einzulösen (16).

Um seine besorgten Eltern (17) nicht länger im Ungewissen zu lassen, wünscht Tobias aufzubrechen (18). Mitsamt reicher Aussteuer entlässt Raguël das Brautpaar aus seinem Haus (19). Raphael erinnert Tobias an die Erblindung des Vaters und stellt dessen Heilung in Aussicht, weshalb beide vorausseilen (20). Schon von weitem erspäht Hanna den bereits Totgeglaubten (21) und berichtet ihrem Mann hiervon (22). Daraufhin eilt der blinde Tobit dem Heimkehrer entgegen (23) und beide Eltern schließen den Sohn in ihre Arme (24). Durch Auflegen der Fischgalle erlangt Tobit sein Augenlicht wieder (25) und lobpreist Gott (26). Sieben Tage vergehen, bis auch Sara mit dem übrigen Tross das Haus ihrer Schwiegereltern erreicht (27). Zahlreiche Verwandte gratulieren Tobit (28). Als dieser den Gefährten angemessen entlohnen möchte (29), gibt sich Raphael als Engel Gottes zu erkennen (30). Wie vom Schlag getroffen, werfen sich Vater und Sohn zu Boden (31), verharren dort drei Stunden lang und lobpreisen den Herrn (32). Mit der Prophezeiung des bevorstehenden Untergangs von Ninive (33), Tod und Begräbnis des Tobit (34) sowie Tobias' Auszug mitsamt Familie (35) schließt die Erzählung.

Zur Stellung der Tobias-Erzählung im Gesamtprogramm

Ungeachtet der schrecklichen Ausgangslage – hier der durch Vogelkot erblindete, von seiner Frau verhöhnte Tobit, dort die vom Dämon heimgesuchte und ihrerseits verspottete Sara – gelangt die Geschichte dank der Empathie des Engels zu einem umfassenden »Happy end«. Mit Brautwerbung und Ehevertrag, der Hochzeitsnacht als Schwellenritual, Festmahl und Aussteuer, weiteren finanziellen Absicherungen usw. liest sich das Buch Tobit geradezu wie ein Kompendium in Sachen Hochzeit.¹⁰ Dabei ist in Hinblick auf den Concetto eine Scharnierfunktion gleich in mehrfacher Hinsicht zu erkennen. Das »Institut« der Ehe, das gleich zu Beginn von *Wien 2129* unter Rückgriff auf die einschlägige, wiewohl auf dem Index stehende *Christiani matrimonii institutio* des Erasmus von Rotterdam thematisiert worden war¹¹ – aufgefächert in eine heidnische und eine christliche Spielart, zugleich pompös überhöht durch typologische Gegenüberstellung der paganen Götterwelt mit der christlichen Dreifaltigkeit (fol. 1v) –, wird durch Tobias und Sara exemplifiziert und zugleich konkretisiert.¹² Einen Rückverweis auf den Genesis-Zyklus der Prima pars bildet die erneute Wiedergabe von Adam und Eva just im ersten Aufschlag der Secunda pars (fol. 10r, unten links); die Vertreibung aus dem Paradies war zuvor bereits als zweite Station der »Humanae vitae vera descriptio« dargestellt worden (fol. 2r, rechts), gerät hier freilich mit dem Sündenfall sowie der korrespondierenden Darstellung zweier gottesfürchtiger Männer (fol. 10r, unten rechts) in ein Spannungsfeld von Segenszusage bei Gehorsam bzw. Strafandrohung und Fluch bei Ungehorsam,¹³

10 Geoffrey David Miller, *Marriage in the Book of Tobit*, Berlin 2011 (Deuterocanonical and cognate literature studies, 10).

11 Siehe die thematische Einführung von B. Tammen sowie die konkreten Stellennachweise im Appendix.

12 Erasmus misst der Tobias-Erzählung einen besonderen Stellenwert unter den »exempla patriarcharum« bei und resümiert folgendermaßen: »Vis audire quam fuerit felix hoc coniugium? Duas luctuosas domos vertit in gaudium, et abacto malo genio, liberata sponsa, illuminato Thobia patre, piis gratulationibus resonant omnia.« Erasmus von Rotterdam, *Institutio matrimonii christiani*, hrsg. von A. G. Weiler, in: *Opera Omnia Desiderii Erasmi Roterodami* V/6, Amsterdam 2008, S. 146 (»Willst Du hören, wie glücklich diese Ehe war? Die Trauer zweier Familien verkehrte sich in Freude. Nach Bannung des Dämons konnte die Braut befreit werden. Tobias' Vater erlangte sein Augenlicht zurück. Und so erklang alles voll frommer Glückseligkeit«). Demnach könnte auch dieser Teil des Bildprogramms eine konzeptionelle Grundlage bei Erasmus finden.

13 Die Begleitinschriften lauten: »Quia audisti vocem uxoris tuae etc. Maledicta terra in opere tuo« (Gen 3,17) bzw. »Custodientibus Dei mandata promittuntur bona: et transgredientibus mala« (frei nach Lev 26,3+14). Vgl. bereits fol. 5v: »custodierit praecepta et mandata mea, et ceremonias legesque, servaverit« (Gen 26,4–5). – Hinzugedacht werden müssen die biblischen Stammeltern noch beim gemeinsamen Gebet von Tobias und Sara nach Vertreibung des Dämons (fol. 11r, Hauptmedaillon links), selbst wenn Tob 8,8 bei dieser Szene nicht eigens zitiert wird.

das so letztlich auch für die in den begleitenden Maskarons reichlich zitierten Ermahnungen Tobits an seinen Sohn gilt (siehe S. 200f., Tabelle 2).

Verbindungslinien ergeben sich aber auch in Richtung auf die Tertia pars mit ihren Bildern tugendhafter Weiblichkeit: So treten in den Eckkartuschen gegen Ende der Secunda pars sukzessive »Iustitia«, »Pax«, »Prudentia« und »Veritas« (fol. 11v) sowie »Fortitudo«, »Spes«, »Fides« und »Patientia« (fol. 12r) auf den Plan.¹⁴ Mit »Fortitudo« (fol. 12r, oben links) wird geradezu die Schlüsseltugend der Judith antizipiert, deren Enthauptung des Holofernes auf der allerletzten Seite (fol. 15r) einen kraftvollen Schlusspunkt setzt. Diese Darstellung wiederum wird nicht allein von der Devise des Erbprinzen Wilhelm (»Vim Virtus Vincit«) begleitet, sondern zusätzlich expliziert als »Lob der tüchtigen Frau« mit Zitaten aus dem Buch der Sprüche (Kapitel 31) in den vier Eckmedaillons sowie der programmatischen Banderole »Fortitudo et decor indumentum eius« (Spr 31,25), welche die isolierten Epithalamiumsverse der Tertia pars in der Kopfzeile fortführt.¹⁵ Im Falle der letztgenannten Tugend der »Patientia« gelingt mit dem auf fol. 12r (unten rechts) wie in einem Pranger fixierten Mann, auf den vogelartige Kreaturen mit ihren Schnäbeln einpicken, eine Art Erinnerungsmotiv an Tobits Ungemach zu Beginn der Erzählung. Eine Sonderstellung nehmen die vier Sinnbilder von Leben und Tod in den Eckkartuschen auf fol. 11r ein, die dem nachfolgenden Tugendzyklus vorgeschaltet sind: Einerseits kommentiert dieses Memento mori Tobias' Sieg über den Dämon – eigentlich hatte man ja fest mit seinem Tod gerechnet –, andererseits greift es als basale Weltsicht dem »cursus mundi« (fol. 12v/13r) vor.¹⁶

Ob freilich die konkrete Disposition einem klaren, im Voraus getroffenen Plan folgt, ist schwer zu sagen, ganz zu schweigen von der Frage nach einem privilegierten *ordo legendi* für den Betrachter. Manches mag hier Work-in-progress gewesen sein, teils mit inhaltlichen Volltreffern, teils aber auch weniger Geglücktem; einfach war jedenfalls die Aufgabe für den Zeichner keineswegs.

14 Hierzu siehe den Beitrag von K. Schiltz. – Bezüglich der Illustrationen zu *Benedictum est nomen tuum* in Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. B(1 (siehe S. 8), S. 158, hebt Samuel Qicchelberg in seinem 1564 abgeschlossenen Kommentarband den Aspekt der Tugendhaftigkeit hervor: »In coronide et marginibus: Iustitia, Fortitudo, Charitas, Prudentia, circumapparent Tobiae et Sarae virtutes expressae commendantes« (Mus.ms. B(2, siehe S. 8, fol. 55v). Zusätzlich verkörpert Sara die Tugenden der »patientia« und »castitas«.

15 Siehe hierzu den Beitrag von Dagmar Eichberger, S. 152f.

16 Siehe wiederum den Beitrag von K. Schiltz, S. 224–226.

Vorlagensuche

Mit nicht weniger als 35 Einzelszenen ist der Umfang der Illustrationen zum Buch Tobit außerordentlich. Im Lichte eines von Richard von Genua virtuos, letztlich aber wohl zeitüblich gehandhabten »Copy & Paste«¹⁷ kann meine frühere Einschätzung, dieser Zyklus sei »wohl nur auf dem Wege aktiver Neubildung (anstelle passiver Vorlagenrezeption)« geschaffen worden,¹⁸ getrost ad acta gelegt werden. Die Frage nach konkreten Vorbildern läuft freilich auf die geradezu sprichwörtliche Suche nach der Nadel im Heuhaufen hinaus. Der Figurenband Jost Ammans und Hans Bocksbergers von 1565 – zuvor insbesondere für die großformatigen Einzelbilder zur Genesis ausgeschlachtet – sieht für das Buch Tobit eine einzige Illustration vor, aus der Richard lediglich die Szenen des Fischfangs am Tigris (5) sowie der Heilung des Vaters (25) gewinnt.¹⁹

Die ansonsten für die alttestamentarische Ikonographie so dankbare Druckgraphik wartet für das Buch Tobit mit kaum mehr als einer Handvoll an Einzelmotiven auf.²⁰ Auch die Tapisserien als ausgesprochen hochzeitsaffines Bildmedium – entsprechende Tobiaszyklen wurden in Kreisen des europäischen Hochadels gerne zu Hochzeiten verschenkt (siehe oben) – sind letztlich in eine produktive Beziehung zu Vorlagen zu setzen, die sie verwerten und weiterführen, um gegebenenfalls selbst wiederum ein graphisches Nachleben zu finden. Eine große Unbekannte bleibt in diesem Zusammenhang die heute verschollene herzogliche Graphiksammlung²¹ – Teil der exorbitanten Kunstbestrebungen Albrechts V.²² Und doch wird man darin wohl kaum mehr vorgefunden haben als was heute über graphische Kabinette in aller Welt verstreut ist: Schlüsselmomente im Handlungsablauf, keinesfalls jedoch diese Fülle an Nebenmotiven, wie sie *Wien 2129* regelrecht zelebriert.

Bleibt also die Graphiksammlung notgedrungen ein Phantom, sei der Blick im Folgenden in eine ganz andere Richtung gelenkt: auf die Kunstammer des

17 Siehe den Beitrag von Andrea Gottdang, die insbesondere die Bedeutung des unten in **Anm. 19** zitierten Figurenbandes unterstreicht. Möglicherweise gilt diese Einschätzung sogar für sämtliche Einzelszenen und Dekorationsformen.

18 B. Tammen, Zur Wiener Prachthandschrift (siehe **S. 11**), S. 13.

19 J. Amman und H. Bocksberger, *Neuwe biblische Figuren* (siehe **S. 8**), Bg. M[1]r (fol. 84v), im Digitalisat Scan 174. Im Falle der Susannenerzählung extrahiert er aus einer einzigen Vorlage sogar drei Einzelszenen: ebda., Bg. M 3r (fol. 88r), im Digitalisat Scan 181. Siehe hierzu auch den Beitrag von Bernhard Schmid, **S. 170** (mit Abbildung 4).

20 Auf Einzelnachweise muss im gegebenen Rahmen verzichtet werden. Eine leicht zugängliche Auswahl an Vergleichsdarstellungen aus dem 16. Jahrhundert bietet www.graphikportal.org.

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

22 Vgl. Reinhold Baumstark, »zu sondern ehrn«. Von Würde und Rang der Kunstpflege am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern«, in: *Andacht – Repräsentation – Gelehrsamkeit* (siehe **S. 9**), S. 43–72.

Wittelsbacher Herzogs mit ihrem knapp ein Jahrzehnt vor der Münchner »Jahrhunderthochzeit« vollendeten Rore-Kodex, selbst wenn diese Zimelie wohl schon im 16. Jahrhundert nur einem äußerst eingeschränkten Betrachterkreis zugänglich gewesen sein dürfte.²³ Die bloße Existenz eines Tobias-Zyklus in diesem Chorbuch besagt für sich genommen wenig; sie belegt allenfalls, dass die Thematik zu dieser Zeit auch am Münchner Hof wichtig genommen wurde – aber wo wäre das nicht der Fall gewesen? Mielichs farbenprächtige Miniaturen mögen daher vor allem als eine Kontrastfolie dienen, die Besonderheiten und Akzentsetzungen, wie sie Richard von Genua in seinen Zeichnungen vornimmt, umso deutlicher zutage treten lässt.

Anders als im Falle des von Mielich illustrierten Kodex mit Orlando di Lassos *Bußpsalmen*²⁴ ist der Rore-Kodex nicht durchgehend, Seite für Seite, bebildert; Illustrationen werden vielmehr nur für die jeweiligen Eröffnungsseiten der Motetten (bzw. bei mehrteiligen Werken von deren unterschiedlichen Partes) geboten. Relevant in unserem Zusammenhang sind die beiden auf den Gebeten Saras bzw. Tobits fußenden Motetten *Benedictum est nomen tuum* und *Iustus es domine*, von denen erstere in zwei Großabschnitten komponiert ist.²⁵ Interessanterweise begreift Samuel Quicchelberg selbige als einen dreiteiligen Zyklus zum Buch Tobit, wie sein im Jahr 1565 abgeschlossener Kommentar erkennen lässt, der die Stationen mit »prima pars precatationis quam Sara ad Deum effudit«, »Secunda pars precatationis Sarae« bzw. »Haec ad tertiam partem adduntur ex Tobia. Est autem haec ipsa praecatio ipsius Tobiae senioris« überschreibt.²⁶

Die Unterschiede in der Aufbereitung des Tobias-Stoffes zwischen Mus.ms. B und *Wien 2129* sind enorm. Für die unglückliche Sara, die Mielich im ersten der drei genannten Teilzyklen in einer grandiosen Mischung aus Erotik und Grauen vorführt (siehe Abbildung 1a), hat Richard keine Verwendung – weder für die

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

24 Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. A (siehe S. 7).

25 Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. B(1 (siehe S. 8), S. 157f. (Prima pars: *Benedictum est nomen tuum*), S. 163f. (Secunda pars: *Ad te domine faciem meam converto*) sowie S. 171f. (*Iustus es domine*). Nicht unerwähnt bleibe in diesem Zusammenhang, dass die lediglich vierstimmige, für Altus, Tenor 1 und 2 sowie Bassus geschriebene Secunda pars von *Gratia sola Dei* satztechnisch in einem gewissen Naheverhältnis zu Rores Voci pari-Motetten für tiefe Stimmen gleicher Lage steht, zu denen auch *Benedictum est nomen tuum* sowie *Iustus es domine* zählen. Hierauf machte mich freundlicherweise Katelijne Schiltz aufmerksam.

26 Vgl. Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. B(2 (siehe S. 8), fol. 54v, 56r bzw. 58v.



Abbildungen 1a/b: Illustrationen zu Cipriano de Rores Motette *Benedictum est nomen tuum* in Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. B(1. (a) Sara und der Dämon, S. 157 (Ausschnitt); (b) Hochzeitsmahl von Tobias und Sara, S. 158 (Ausschnitt); urn:nbn:de:bvb:12-bsb00103729-4, CC BY-NC-SA 4.0

nackte, wie eine Tizianische Venus auf dem Brautbett posierende Schönheit²⁷ noch für den männermordenden Dämon As(h)modäus, der gerade die »Nummer 7« aus dem Bett zerrt, dieweil sich die bereits zuvor ermordeten Ehemänner im Vordergrund der Anschlusszene regelrecht zu einem Fleischberg auftürmen. Stattdessen setzt er auf einen symbolischen Stellvertreter, wenn

²⁷ Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. B(1 (siehe S. 8), S. 157. Vgl. *Titian's »Venus of Urbino«*, hrsg. von Rona Goffen, Cambridge 1997. Die Frage einer persönlichen Beziehung Mielichs zu Tizian beleuchtet Charles Hope, »Hans Mielich at Titian's studio«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 60 (1997), S. 260f.

lediglich Saras Lobpreis Gottes, das schier unerschütterliche »Benedictum est nomen tuum«, in einer ätherisch anmutenden Banderole über den Doppelseiten fol. 9v/10r und fol. 10v/11r schwebt. Auch passt es zu diesem Verzicht auf das Grauensvolle, wenn der Exorzismus, der in den druckgraphischen Zyklen einen Fixpunkt bildet – Ausräuchern des Brautgemachs mit Leber und Herz des zuvor am Tigris erlegten Fisches²⁸ –, noch nicht einmal angedeutet wird und sich auch der Begleittext im Rekurs auf den nicht näher konkretisierten »Ratschlag des Engels« ausgesprochen wortkarg gibt.²⁹

Wie die meisten Künstler seiner Zeit fasziniert Mielich das Märchenhafte der Tobias-Erzählung, die abenteuerliche Reise, der das Erlebnis mit dem Fisch geradezu das i-Tüpfelchen aufsetzt. Hierzu trägt in den Begleitillustrationen zur *Secunda pars* von Rores Motette (*Ad te domine faciem*) nicht allein ein Setting mit tiefgrünem Wald und entwurzelttem Bildstock bei, sondern zusätzlich eine Gruppe libidinöser Satyrn als Ausdruck sittlicher »Wildnis« – unter Einschluss eines Notenschreibers, dessen konzentrierte Arbeit ein weiterer Satyr mit Weinglas stört.³⁰ Für eine pittoreske Wald-, Gebirgs- oder auch Ruinenlandschaft scheint sich Richard nicht zu erwärmen; auf die Präsentation des Reisegefährten gegenüber dem Vater (4) folgt sogleich der Fischfang (5).

Was nun die Behandlung des nicht weniger als vierzehn Tage währenden Freudenfestes im Anschluss an die Vertreibung des Dämons und die glücklich vollzogene Hochzeitsnacht anbelangt, so schwelgt Mielich im Bas-de-page derselben Seite regelrecht in der Wiedergabe eines üppigen Festbanketts bei Ankunft Gabaëls (siehe Abbildung 1b).³¹ Demgegenüber verzichtet Richard in seiner Narration auf fol. 10v just auf diese Szene, was wohl auch daran liegen könnte, dass er zuvor bereits die Bewirtung bei Ankunft des Verwandten (9) und ein Festmahl im Anschluss an die Unterzeichnung des Ehevertrags (12) dar-

28 Verwiesen sei auf entsprechende Kupferstiche www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-10.978 <13.04.2020> von Georg Pencz (1543) sowie www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-1980-73 <13.04.2020> von Maerten van Heemskerck (1556). – Mielich bietet in zwei Randmedaillons von Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. B(1 (siehe S. 8), S. 163, sowohl die Räucherszene als auch den Kampf des Engels mit dem solcherart geschwächten Dämon.

29 Vgl. fol. 11r, oben links: »ipse consilio angelico a demone liberatur. Demonum ab Angelo in deserto relegatur« (Tob 8,1–3).

30 Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. B(1 (siehe S. 8), S. 163. Zu diesen und anderen Bildmotiven siehe erstmals A. Gott dang, Hans Mielichs »singende« Miniaturen (siehe S. 10); zu Quicchelbergs Kommentar siehe dort Anm. 43.

31 Auch in der achttteiligen, in den 1540er-Jahren entstandenen Tapisserienserie des Kunsthistorischen Museums Wien (siehe Anm. 2), von deren Editio princeps angenommen wird, sie sei zur Vermählung Kaiser Karls V. mit Isabella von Portugal (1526) angefertigt worden, ist diese Tafelszene besonders aufwändig gestaltet, siehe khm.at/de/object/c4005da4a9.



Abbildungen 2a-c: Einzelmotive zur Tobias-Erzählung in der Prachthandschrift von Orlando di Lasso, *Gratia sola Dei* (1568). Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs. 2129 (= *Wien 2129*), fol. 10v (Details).

(a) Vorbereitungen zum Gastmahl;
(b) Unterzeichnung des Ehevertrags;
(c) Festmahl;

<http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>,
© Bildarchiv/ÖNB

gestellt hatte, was jedes weitere derartige Motiv als redundant hätte erscheinen lassen. Immerhin gewährt er Einblick in ein überschaubares Kücheninterieur (8; siehe Abbildung 2a). Hieran schließt sich die Aufnahme der Gäste Raguëls, Tobias' und Raphaels, an (9), die als eines von zwei Hauptmedaillons neben der Vermählungsszene (10) sogar im größeren Format aufbereitet wird: Soeben trägt eine Magd eine Platte mit Speisen auf, doch Tobias bleibt stehen, in seiner Linken noch den Wanderstock, die rechte Hand gestikulierend erhoben, als wollte er seiner dringenden Bitte nach Bestätigung des Ehewunsches Nachdruck verleihen – ansonsten würde er weder essen noch trinken.³² In einem ohnehin architekturelastigen Bildfeld mutet diese Szene ebenso bescheiden an wie die hinter Arkadenbögen geradezu versteckte Tafel, an die man sich nach Unterzeichnung der Heiratsurkunde begibt (11 und 12; siehe Abbildungen 2b/c).

32 Die Bildinschrift hierzu lautet (fol. 10v): »Hic ego hodie non manducabo neque bibam, nisi prius petitionem meam confirmes. Et promittes mihi dare Saram filiam tuam« (Tob 7,10). Mit dieser Drohung, ansonsten weder essen noch trinken zu wollen, ergibt sich übrigens eine analoge Situation zur Werbung von Abrahams Knecht um Rebekka als Isaaks Frau (fol. 4r, Bas-de-page).

Wie kann es sein, so muss man sich fragen, dass Richard von Genua die Möglichkeit eines Brückenschlags zu den schier gargantuesken, von Troiano so hinreißend beschriebenen Schlemmereien des Hochzeitsmahles im Rahmen der Münchner Jahrhunderthochzeit ungenutzt lässt – ein Moment, das sich, stärker als alles andere, dem kollektiven Gedächtnis eingeschrieben haben dürfte? Dieser Verzicht (wenn man von einem solchen sprechen will) ist nicht zuletzt aus folgendem Grund höchst erstaunlich: Just über der Vermählung von Tobias und Sara (10) ermöglichen die Randfiguren zweier um ein Chorbuch gescharter Sänger als autoreferenzielles »Bild im Bild« geradezu eine Parallelisierung zwischen der biblischen Historie und dem Hic-et-nunc des Hochzeitgeschehens (siehe S. 207, Abbildung 5a). Bei einigen weiteren Marginalien, speziell über den Hauptmedaillons, möchte man regelrecht an Anspielungen auf die im informellen Teil der Festlichkeiten gebotenen Commedia all'improvviso-Aufführungen denken.³³

Zu der von Richard geübten Zurückhaltung passt es, dass er sich selbst bei der über das gesamte Chorbuch verstreuten »verwirrende[n] Fülle akkurat dargestellter biblischer Bettszenen«³⁴ ausgesprochen leidenschaftslos, bisweilen geradezu prüde verhält – zumal bei der Wiedergabe erotischer Momente³⁵ –, als wären die Dinge durch einen Filter gelaufen und als verwerfliche Ausschweifung entweder zur Gänze ausgeblendet oder aber auf ein katechetisch zuträgliches Maß hin moderiert worden. Dem entsprechen wohl auch Selbstverständnis und Selbstverortung: Eine seiner insgesamt vier Künstlersignaturen (»RG«) platziert Richard symbolträchtig in einem Medaillon, welches Einblick in die Ausschweifungen der »Gottessöhne« mit den »Menschentöchtern« (Gen 6,1–2) kurz vor der Sintflut gibt.³⁶

Ganz eigene inhaltliche Akzente setzt unser Zeichner mit der von Tobias vorgebrachten Bitte um Bestätigung des Eheversprechens (9) (»nisi prius petitionem meam confirmes«), die in der umlaufenden Inschrift sogar mit Epithalamiumsvers 9, die »heilige Kraft der Freundschaft« beschwörend (»Vis sacra amicitiae, rata confirmatio amoris«), intertextuell angereichert wird (»confirmes« – »con-

33 Siehe hierzu den Beitrag von B. Lodes (mit Quellennachweisen und Detailabbildungen).

34 So Horst Leuchtman, *Orlando di Lasso*, Bd. 1: *Sein Leben: Versuch einer Bestandsaufnahme der biographischen Einzelheiten*, Wiesbaden 1976, S. 130.

35 Vgl. etwa Joseph und Potiphars Frau (fol. 8v, links, zweite Szene von oben) oder das Beilager von Judith und Holofernes vor dessen Enthauptung (fol. 15r, rechts, zweite Szene von oben).

36 Die Darstellung befindet sich auf fol. 2v (links, zweite Szene von oben), übrigens in wörtlicher Kopie einer rezenten Pygmaliondarstellung von Virgil Solis, dessen Monogramm (»VS«) Richard nur gegen sein eigenes austauschen musste; hierzu A. Gott dang, S. 136 (mit Abbildungen 8a/b).

firmatio«). Erst recht aufschlussreich ist das Insistieren auf einem Ehevertrag (11, siehe Abbildung 2b). Diese Szene findet man ebenso wenig bei Mielich wie die Übergabe eines als »Chirograph« bezeichneten Schuldscheins an den Gefährten (16), der die Aussteuer des Brautpaares mehren wird. In Hinblick auf die Vermählung zwischen dem Wittelsbacher Erbprinzen Wilhelm und Renata von Lothringen dürften derartige Szenen eine besondere Rolle gespielt haben bzw. sie wirken wie die nachträgliche Bestätigung einer unter den gegebenen Voraussetzungen für das Haus Wittelsbach dann doch »guten Partie«.³⁷

Viel Platz wird der Rückkehr des Sohnes zu seinen Eltern eingeräumt. Beschränkt sich Mielich auf die arg gedrängte Wiedergabe der auf einen Balkon tretenden, Tobias mitsamt vorauseilendem Hund schon von weitem erspähenden Mutter,³⁸ so bringt Richard neben dieser Episode (21) zusätzlich noch eine Momentaufnahme der schier untröstlichen Mutter (17), deren Schmerz um den bereits tot geglaubten Sohn in einer durch die Weite, ja Einsamkeit der Landschaft einfühlsam beobachteten Weise zum Ausdruck gebracht wird (siehe Abbildung 3a). Dieser Eindruck resultiert freilich aus geschickter Vorlagenmanipulation: In der als Vorbild dienenden Ovid-Illustration von Virgil Solis gelangt die durstige Ceres auf der Suche nach ihrer Tochter Proserpina zu einem Bauernhaus und erbittet einen Schluck Wasser (siehe Abbildung 3b). Um diese Darstellung für seine Zwecke zu adaptieren, eliminiert Richard schlichtweg die Göttin und belässt es bei der vor das Haus tretenden Bäuerin – eine erstaunliche, aber durchaus kontextaffine Metamorphose. Auch bei der so gewonnenen Tobias-Illustration kommt es zu einer Verschränkung mit dem Epithalamium, dessen Vers 10 (»Solus amans, quod amare juvat, foeliciter ardet«) eine andere Form der Liebe evoziert und zugleich sublimiert: nicht die in der Tobias-Erzählung ohnehin auf exemplarische Weise gezügelte, dem Gebet nachgeordnete Fleischeslust der Brautleute (Tob 8,4), sondern die Liebe der Eltern gegenüber ihrem Kind. (Zu weiteren Formen von Intertextualität in *Wien 2129* siehe Abschnitt 4.)

Ein Zwischenfazit: Der Rore-Kodex, dessen Zugänglichkeit selbst für einen Sänger der Münchner Hofkapelle mit einem gehörigen Fragezeichen versehen werden muss (da Kunstkammerstück und nicht Gebrauchshandschrift), dürfte Richard keineswegs als direkte Vorlage gedient haben³⁹ – allenfalls als ein Stimu-

37 Zu den Einzelheiten siehe den Beitrag von H. Rudolph.

38 Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. B(1 (siehe S. 8), S. 164, links vor der Tenor-Stimminitialie.

39 Das gilt im übrigen auch für das Verhältnis zwischen den Begleittexten respektive Bildinschriften in *Wien 2129* und den Bibelzitate sowie sonstigen Erläuterungen Quicchelbergs in Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. B(2 (siehe S. 8). Stichprobenartige Vergleiche (z. B.



Abbildungen 3a/b: Einzelmotiv zur Tobias-Erzählung und zeitgenössische Vorlage. (a) Tobias' Mutter hält Ausschau nach ihrem Sohn. *Wien 2129*, fol. 11r (Ausschnitt); <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB. – (b) Ceres sucht ihre Tochter. Johannes Spreng und Virgil Solis, *Metamorphoses Ovidii, Argvmentis ... soluta oratione, Enarrationibus ... & Allegorijs ... accuratissimè expositae*, Frankfurt am Main: Rab, Feyerabend & Han (Erben) 1563, Bg. I [1]r (fol. 65r). Bayerische Staatsbibliothek München, Res/A.lat.a. 1172; urn:nbn:de:bvb:12-bsb00027994-7, CC BY-NC-SA 4.0

lus, die für Albrecht V. offenbar wichtige Tobias-Thematik aufzugreifen,⁴⁰ zumal selbige sich für die Illustrationen einer Hochzeitsmotette wie *Gratia sola Dei* regelrecht angeboten haben dürfte.

Formen der intertextuellen Verschränkung

Bemerkenswert an der *Secunda pars* ist nicht allein die detailreiche Auffächerung der Tobias-Erzählung, sondern obendrein die Art und Weise, wie es Richard von Genua gelingt, die Bilder- bzw. Inschriftenfolge auf wenigstens drei Ebenen intertextuell anzureichern: durch konsequentes Alternieren narrativer Einzelszenen und kontemplativer Maskarons (mit ihren speziell aus Kapitel 4 des Buches *Tobit* zitierten Ermahnungen); durch Verschränkung einzelner Bildinschriften mit den auf die *Secunda pars* entfallenden Epithalamiumsversen; und

Erblickung des *Tobit*) lassen erkennen, dass sich Richard eigenständig bzw. auf anderem Wege mit dem Bibeltext auseinandergesetzt haben muss.

⁴⁰ Eine weitere inhaltliche Konkordanz ergibt sich mit Jakobs Betrug an seinem Bruder Esau in der Rore-Motette *Ecce odor filii mei* (Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. B(1, siehe S. 8, S. 233f.); zum gleichen Stoff bietet *Wien 2129* eine ausführliche Szenenfolge in den Genesis-Illustrationen der *Prima pars* (insbes. fol. 5v, mit thematisch zugehöriger Hauptminiatur).

schließlich durch Integration zusätzlicher, verschiedenen Teilkapiteln entnommener Inschriftenbanderolen. Im Folgenden sei dieser als »NotenBildText«⁴¹ beschreibbare Medienverbund näher beleuchtet.

Das Buch Tobit ist vor allem eines: biblische Weisheitsliteratur,⁴² gemeinsam mit den Büchern der Sprichwörter (Proverbia), Prediger (Ecclesiastes/Kohelet), Weisheit (Sapientia) und Jesus Sirach (Ecclesiasticus). Wohl diesem Umstand ist es geschuldet, dass die Zierbordüren der *Secunda pars* mit Sprüchen und Lebensweisheiten regelrecht durchtränkt sind. Während in der *Prima pars* jeweils ein Medaillon mit beherrschendem Zitat aus einem der genannten biblischen Weisheitsbücher zentral am unteren Seitenrand vorgesehen ist,⁴³ sind es hier geradewegs sechs je Seite: zunächst frontal dargestellte Frauen- und Löwenköpfe, zumeist aber jene fratzenhaften, an Satyrn gemahnende Masken, nach denen die so typisch manieristische Formgelegenheit des Maskaron benannt ist. Eine kontinuierliche Narration wird dadurch verunmöglicht: Kaum hat man eine Szene erfasst und will sich zur nächsten bewegen, legt sich ein Maskaron dazwischen und lädt zur Kontemplation seiner umlaufenden Inschrift ein. Dabei klaffen Historie und Moralisierung zwangsläufig auseinander, und je weiter sich die Erzählung fortentwickelt, desto stärker. Nur ganz zu Beginn (fol. 9v), wenn Tobit seinen Sohn zu sich ruft, sind beide Ebenen noch deckungsgleich, denn was dem Tobias gleichsam als erbauliche Wegzehrung mitgegeben wird, bevor selbiger die Reise gemeinsam mit seinem Gefährten antritt, sind genau diese Ermahnungen aus Kapitel 4. Eine tabellarische Bestandsaufnahme sei exemplarisch für die erste Doppelseite (fol. 9v/10r) vorgenommen (siehe S. 200f., Tabelle 2).

Dass Richard von Genua der (selbstgestellten?) intellektuellen Herausforderung auch vollumfänglich gewachsen war, darf bezweifelt werden. Arbiträr mutet bereits die Reihenfolge der Einzelszenen wie auch der Lebensweisheiten an: In Hinblick auf erstere gelangt Richard allein auf den ersten vier Seiten jeweils zu einer anderen Lösung (siehe Abbildung 4), dies vermutlich auf dem Wege eines Work-in-progress mit gewissen Unschärfen, die jedoch den ambitionierten Gesamteindruck kaum trüben. Wenn die Lebensweisheit aus Tob 4,9 gleich zweimal zitiert wird, nämlich fol. 9v unten rechts (f) und fol. 10r oben links (g), könnte man fast annehmen, er habe für einen Moment den Überblick verloren. Letztlich scheint er auch bei der Reihenfolge der Maskarons zu experi-

41 Vgl. A. Gott dang, *NotenBilderTexte* (siehe S. 10).

42 Francis M. Macatangay, *The Wisdom Instructions in the Book of Tobit*, Berlin 2011 (Deuterocanonical and cognate literature studies, 12).

43 Neben einer beherrschenden besteht auch eine lesetechnische Funktion, handelt es sich doch gleichsam um »Stopper«, die verhindern, dass man bei Betrachtung der L-förmigen Bordüren von oben nach unten über das Ziel hinausschießt.

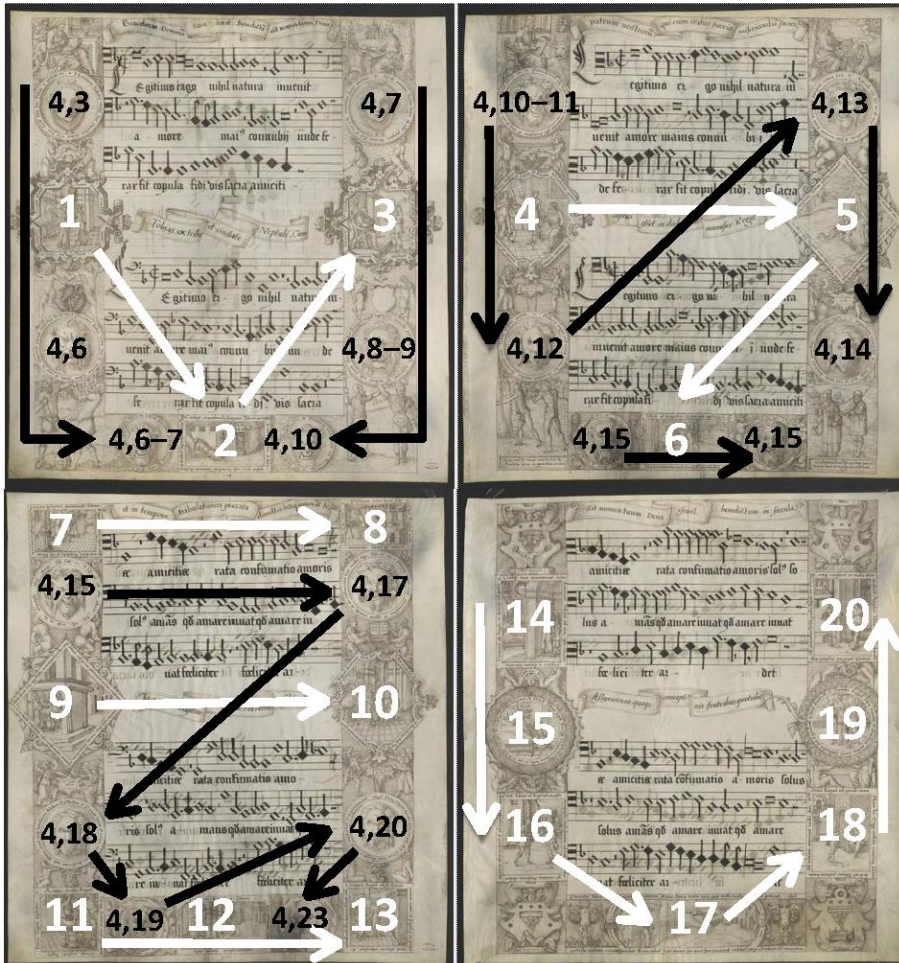


Abbildung 4: Divergierende Leserichtungen in *Wien 2129*, fol. 9v–11r (Collage, bearbeitet von Björn R. Tammén). Fortlaufende Nummern der Tobiaserzählung (siehe Tabelle 1; gelb) bzw. Sinsprüche aus Tob 4 (weiß); <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

mentieren: Zunächst gelangt ein aus den Genesis-Illustrationen der Prima pars vertrautes Muster zur Anwendung, insofern selbige bordürenweise von oben nach unten zu lesen sind, erst in der linken, dann in der rechten Spalte. Aber bereits bei der Frage, ob die Abfolge jeweils bis hinab zum Bas-de-page reicht, ist er un schlüssig; auf fol. 9v verfährt er entsprechend, nicht hingegen auf fol. 10r, wo die beiden unteren Maskarons als Einheit begriffen werden (mit gemeinsamem Zitat des Verses Tob 4,15).

Evangelist Matthäus	<i>Benedicens Dominum Sara dixit: Benedictum est nomen tuum Deus ...</i>			Evangelist Markus
(a) Honorem habebis matri tuae omnibus diebus vitae tuae, dixit filio suo Tobias (Tob 4,3)	[TENOR 2] Legitimo ergo nihil natura invenit amore maius connubii unde fe- rax fit copula fidi. vis sacra amicitii-			(d) Noli avertere faciem tuam ab ullo paupere, ita enim fiet: ut nec a te avertatur facies domini (Tob 4,7)
1. Geburt des Tobias (Tob 1,9) LEGITIMO ERGO NIHIL NATURA INVENIT AMORE	<i>Tobias ex tribu et civitate Neptali. Cum ...</i>			3. Tobit ruft seinen Sohn zu sich (Tob 4,1-2)
(b) Omnibus diebus vitae tuae in mentem habebo deum, et cave ne aliquando peccato consentias (Tob 4,6)	[BASSUS] Legitimo ergo nihil natura in- venit amore maius connubii unde ferax fit copula fidi. vis sacra...			(e) Quomodo potueris: ita esto misericors. Si multum tibi fuerit: abundanter tribue si exiguum exiguum impertire (Tob 4,8-9)
Atlanten [ohne Inschrift]	(c) Non prae- mittas praecepta Domini dei nostri, et ex substantiam tuam fac eleemosynam (Tob 4,6-7)	2. Tobits Erblindung (2,10-11)	(f) Proemium enim bonum tibi thezauris in die necessi- tatis (Tob 4,10)	Atlanten [ohne Inschrift]

Tabelle 2: Bildprogramm und Intertextualität in der Secunda pars am Beispiel von fol. 9v/10r (Einzelszenen und sonstige Bildmotive: **fett**, Sinnsprüche: grau hinterlegt, Inschriftenbänderchen: *kursiv*, integrierte Epithalamiumsverse: KAPITÄLCHEN).

Der Übersichtlichkeit halber werden die Szenen der Tobias-Erzählung arabisch gezählt (mit deutschem Kurztitel sowie Stellenangabe, siehe Tabelle 1). Vollständig zitiert werden nur die Inschriften in den interkalierten, mit Kleinbuchstaben bezeichneten Maskarons. Übersetzungen nach der Lutherbibel 1984: (a) »und ehre deine Mutter, solange sie lebt.« – (b) »Und dein Leben lang habe Gott vor Augen und im Herzen und hüte dich davor, jemals in eine Sünde einzuwilligen...« – (c) »... und gegen die Gebote unsres Gottes zu handeln. Mit deinem Hab und Gut hilf den Armen...« – (d) »... und wende dich

Evangelist Lukas	<i>... patrum nostrorum, qui cum iratus fueris misericordiam facies (Tob 3,12)</i>			Evangelist Johannes
(g) Proemium bonum tibi thesaurizas in die necessitatis, quoniam eleemosina ab omni peccato, et a morte liberat (Tob 4,10–11)	[ALTUS] Legitimo ergo nihil natura invenit amore maius connubii unde ferax fit cōpula fidi. vis sacra			(i) Attende tibi filii mi ab omni fornicatione et praeter uxorem tuam nunquam patiaris crimen scire (Tob 4,13)
4. Tobias stellt den Reisebegleiter vor (Tob 5,14)	<i>... captus esset in diebus Salmanasar Regis (Tob 1,1–2)</i>			5. Tobias und der Fisch (Tob 6,3–4)
(h) Fiducia magna erit coram summo deo, eleemosyna omnibus faciuntibus eam (Tob 4,12)	[TENOR 1] Legitimo ergo nihil natura invenit amore maius connubii unde ferax fit copula fidi. vis sacra amicitii...			(j) Superbiam nunquam in tuo sensu: aut in tuo verbo dominari permittas, in ipsa enim initium sumpsit omnis perditio (Tob 4,14)
Sündenfall Quia audisti vocem uxoris tuae etc: Maledicta terra in opere tuo (Gen 3,17)	(k) Quicumque tibi aliquid operatus fuerit, statim ei mercedem restitue (Tob 4,15)	6. Aufnahme durch Raguel (Tob 7,7) MAIUS CONNUBII UNDE FERAX FIT COPULA FIDI	(l) Merces mercenarii tui apud te omnino non remaneat (Tob 4,15)	Zwei gottesfürchtige Männer Custodientibus Dei mandata promittuntur bona: et transgredientibus mala (Lev 26,3+14)

auch nicht von einem einzigen ab, dann wird sich das Angesicht des Herrn auch von dir nicht abwenden.« – (e) »Wo du kannst, da hilf den Bedürftigen. Hast du viel, so gib reichlich; hast du wenig, so gib doch das Wenige von Herzen.« – (f) »Denn so wirst du dir einen guten Lohn für den Tag der Not sammeln.« – (g) »Denn so wirst du dir einen guten Lohn für den Tag der Not sammeln. Denn Almosen erlösen von allen Sünden, auch vom Tode...« – (h) »Almosen schaffen große Zuversicht vor dem höchsten Gott.« – (i) »Hüte dich, mein Sohn, vor aller Hurerei, und außer mit deiner eignen Frau lass dich mit keiner andern ein.« – (j) »Hoffart lass weder in deinem Herzen noch in deinen Worten herrschen, denn mit ihr hat alles Verderben seinen Anfang genommen.« – (k) »Wer für dich arbeitet, dem gib sogleich seinen Lohn...« – (l) »...und enthalte dem Tagelöhner den Lohn nicht vor.«

Im Einzelfall mögen Narration und Kontemplation ineinandergreifen. Bereits zu Beginn (fol. 9v, links) deutet sich ein durchaus stimmiges und insofern kalkuliert anmutendes Zusammenspiel der Komponenten an: Während der neugeborene Tobias von einer Amme zur nächsten weitergereicht wird, dieweil Mutter Hanna im Kindbett liegt (1), wird die Belehrung, die eigene Mutter zeitlebens in Ehren zu halten, sinnigerweise einem weiblichen Maskaron (a) in den Mund gelegt. Die verbleibenden fünf Tondi auf dieser Seite beinhalten einerseits die Forderung, die göttlichen Gebote zu befolgen (b, c), vor allem aber Gutes zu tun und den Bedürftigen zu helfen (d, e, f). Den Bezugspunkt hierfür bildet zweifelsohne das Gespräch zwischen Vater und Sohn, denn genau hier berichtet der bereits erblindete Tobit von dem bei Gabaël hinterlegten Geld (3). Doch stehen nicht irdische Reichtümer im Vordergrund, sondern Güte und Barmherzigkeit als ungleich kostbarer Schatz eines gottgefälligen Lebens (f). Teil dieser Jenseitsvorsorge sind Werke der Barmherzigkeit wie die Totenbestattung, von der sich Tobit ausruht, als ihm das Ungemach mit dem Vogelkot widerfährt (2). Auch das Speisen der Hungrigen zählt hierzu. Auf der übernächsten Seite (fol. 10v) wird deshalb wohl nicht zufällig die Aufforderung, dem Hungrigen vom eigenen Brot zu geben (Tob 4,17), den Vorbereitungen zum Gastmahl angelagert, wie sie Richard in einem Kücheninterieur einfängt (8). Zwischen Begrüßung (7) und Bewirtung (9) wirkt zudem das sprichwörtliche »Was du nicht willst, dass man dir tu...«⁴⁴ als Regel praktischer Ethik auch in ihrer doppelten Verneinung überzeugend, denn wer wollte nicht in der Fremde freundschaftlich aufgenommen und bewirtet werden? Bei diesen und ähnlichen Stellen dürfte Richard als findiger Concettist das doppelte Potenzial des Buches Tobit – einerseits märchenhafte Erzählung, andererseits reichhaltiger Quell an Lebensweisheit – erkannt und für seine Zwecke bestmöglich ausgeschlachtet haben; nur generiert die Kombination von Einzelszene und Maskaron längst nicht immer auch einen erkennbaren Mehrwert.

Man könnte diese Form von Intertextualität als intrinsisch bezeichnen, insofern die hier konfigurierten Textzitate ein- und demselben biblischen Buch entstammen. Daneben kommt es zu einer extrinsischen Spielart, bei der es Richard punktuell darauf anlegt, Einzelszenen bzw. Inschriften mit ausgewählten Epithalamiumsversen der *Secunda pars* zu kombinieren, ohne dass diese Maßnahme typographisch hervorgehoben würde (S. 197, Abbildung 3a; S. 207, Abbildung 5a). Die Analogie zu den Hauptminiaturen der *Prima pars* liegt auf der Hand, nur dass die dort enthaltenen, pseudo-emblematisch umkodierte Verse ohne weiteres augenfällig sind. Hier hingegen stolpert der

44 Vgl. Tob 4,16: »Quod ab alio oderis fieri tibi, vide ne tu aliquando alteri facias.«

Inschriften	Bezugsdarstellung	Textunterlegung
Accepti uxorem Tobias Annam genuit- que ex ea filium (Tob 1,9). <i>Legitimo ergo nihil natura invenit amore</i> (Vers 7).	(1) Geburt des Tobias (fol. 9v, linke Bordüre, Hauptmedaillon)	<i>Legitimo ergo nihil natura invenit amore / Maius con- nubii unde ferax fit copula fidi / Vis sacra...</i> (fol. 9v/10r)
Ingressi sunt Angelus et Tobias ad Raguel. Et suscepit eos Raguel cum gaudio (Tob 7,7). <i>Maius connubii unde ferax fit copula fidi</i> (Vers 8).	(6) Begrüßung der Gefährten durch Raguël (fol. 10r, Bas-de-page, mittlere Szene)	
Tobias dixit: Hic ego hodie non man- ducabo neque bibam, nisi prius peti- tionem meam confirmes. Et promittes mihi dare Saram filiam tuam (Tob 7,10). <i>Vis sacra amicitiae: rata confirma- tio amoris</i> (Vers 9).	(9) Noch vor dem Gastmahl wirbt Tobias um Saras Hand (fol. 10v, linke Bordüre, Hauptmedaillon)	<i>... amicitiae: rata confirmatio amoris / Solutus amans quod amare iuvat foeliciter ardet</i> (fol. 10v/11r)
Apprehendens Raguel dexteram filiae suae dextrae Tobiae tradidit, dicens: Deus Abraham, et deus Isaac et deus Iacob vobiscum sit (Tob 7,15). <i>Solutus amans quod amare iuvat foeliciter ardet</i> (Vers 10).	(10) Raguël vermählt Tobias und Sara (fol. 10v, rechte Bordüre, Hauptmedaillon)	
Parentes Tobiae dolent longam eius moram, praecipue Anna mater eius, quae nullo modo consolari poterat. Sed quotidie exiliens circumspiciebat, et circuibat vias omnes per quas spes re- meandi videbatur, ut procul videret eum venientem (Tob 10,3). <i>Solutus amans quod amare iuvat foeliciter ardet</i> (Vers 10).	(17) Tobias Mutter hält Ausschau nach ihrem Sohn (fol. 11r, Bas-de- page, Hauptszene)	
Suscipiens Tobias cecus filium suum osculatus est eum cum uxore sua, ambo et coeperunt flere prae gaudio. Cumque adorassent Deum, et gratias egissent, consederunt (Tob 11,11–12). <i>Solutus amans quod amare iuvat foeliciter ardet</i> (Vers 10).	(24) Beide Eltern umarmen den zurück- gekehrten Sohn (fol. 11v, Bas-de-page, Hauptszene)	<i>... foeliciter ardet</i> (fol. 11v/12r)

Tabelle 3: Bildtituli in Verschränkung mit Versen des Epithalamiums (*kursiv*)

Betrachter in einer performativ-prozessual begriffenen Lektüre über Bruchstücke des Hochzeitsgedichts – und muss sich selbst seinen Reim darauf machen, ob und inwieweit diese zugleich auch sinnstiftend wirkt. Im Folgenden seien die entsprechenden »Begegnungszonen« im Kaleidoskop der Paratexte für die komplette *Secunda pars* kartiert (siehe Tabelle 3). Mit gleich drei Bezugsszenen erfährt Vers 10 (»*Solus amans...*«) eine Sonderbehandlung. Seine Kernaussage, das »glückselige Entbrennen in Liebe«, wird einerseits in Richtung auf den Eheschluss zwischen Mann und Frau (10), andererseits die Liebe der Eltern für ihr Kind (17, siehe oben Abbildung 3a) und (24) aufgefächert. Wohl nicht zufällig geht diese Textwiederholung als rhetorische Intensivierung konform mit Lassos extensiver Verntonung genau dieser Gedichtzeile, die nicht weniger als 26 Mensuren vorsieht, das Maximum überhaupt innerhalb von *Gratia sola Dei*.⁴⁵ Insofern die zusätzlichen Versbeigaben auf die Ingrossierung der Motette in den Lesefeldern des Chorbuchs abgestimmt zu sein scheinen, ermöglichen sie geradezu eine Form des intermedialen Erlebens: Synchron zur performativen Darbietung (oder auch nur im erinnernden Nachvollzug eines »silent reading«⁴⁶) hört man die *Secunda pars*, Zeile für Zeile, und kann zugleich den gesungenen Text, wiederum Zeile für Zeile, in seiner intertextuellen Neukonfiguration kontemplieren.⁴⁷ Aber hätte Richard, sollte dies seine Intention gewesen sein, die Epithalamiumverse dann nicht zumindest durch eine abweichende Schriftart auszeichnen können, um sie aus dem Kontinuum der Bibelverse hervorzuheben? Immerhin ist ihr Auftreten keineswegs an die Hauptmedaillons gebunden; es muss vielmehr der Betrachter zwischen dieser Ebene und der *Bas-de-page*-Zone hin- und herspringen. Hier ist wohl zwischen Darstellungsabsicht und Realisierungsmöglichkeit zu unterscheiden: Richard strebt eine Form der Sinnanreicherung an, stößt freilich bei ihrer Umsetzung an klare gestalterische Grenzen.

Eine weitere Schicht im intertextuellen Gewebe der *Secunda pars*, bei der wiederum eine intrinsische Spielart zutage tritt, bilden die parallel geführten Inschriftenbänderolen über bzw. zwischen den Stimmfeldern. Jene am oberen Rand von fol. 9v–11r, über dem Tenor 2 (Verso-Seiten) bzw. Altus (Recto-Seiten), zitieren zunächst das Gebet der unglücklichen Sara, »*Benedictum est nomen tuum...*« (Tob 3,12; die grausige Vorgeschichte wird ausgeblendet), bringen

45 Siehe den Beitrag von K. Schiltz (mit Tabelle 1).

46 Hierzu wiederum K. Schiltz, S. 218.

47 Im Unterschied dazu werden die Epithalamiumverse in der *Prima pars* als Bildunterschriften zu den Hauptmedaillons latent zeitversetzt präsentiert. In der *Tertia pars* erscheinen sie als fortlaufende Bänderolen am oberen Seitenrand, werden einmal aber auch simultan auf einer Seite gebündelt (fol. 12v).

Altus
Vis sa - cra a - mi - ci - ti - ae,

Tenor 1
Vis sa - cra a - mi - ci - ti - ae, a - mi - ci - ti - ae,

Tenor 2
Vis sa - cra a - mi - ci - ti - ae, a - mi - ci - ti - ae,

Bassus
Vis sa - cra a - mi - ci - ti - ae,

Notenbeispiel 1a: Sext-/Terzparallelen in Orlando di Lassos Motette *Gratia sola Dei*, T. 86–89 (nach O. di Lasso, *The Complete Motets*, siehe S. 11, S. 78)

alsdann auf fol. 11v–12r das Dankgebet des alten Tobit nach Wiedererlangung des Augenlichts, »Benedico te domine...« (Tob 11,17). Die unteren Banderolen hingegen, über dem Bassus (Verso-Seiten) bzw. Tenor 1 (Recto-Seiten), enthalten eine äußerst verknappte Kurzbiographie des Tobit, speziell seiner Tugendhaftigkeit in Zeiten der babylonischen Gefangenschaft, als er standhaft blieb und all seinen Besitz mit den Bedürftigen teilte, während seine Brüder dem Goldenen Kalb opferten.⁴⁸ Damit wird, in der Intention unübersehbar, die für das Buch Tobit insgesamt charakteristische Überlagerung zweier Handlungsstränge sinnfällig gemacht.

Das für die *Secunda pars* konsequent beibehaltene Layout mit den parallel über die Seitenaufschläge geführten Inschriftenbänderolen hat wohl nicht allein mit diesem erzählerischen Moment, sondern auch mit einer kompositorischen Besonderheit zu tun: So lässt Lasso den Schlüsselbegriff der »amicitia« (»vis sacra amicitiae«, Vers 9) dreimal in wechselnden Stimmenpaarungen mit zumeist fallenden Seufzerketten in parallelen Sexten bzw. Terzen vortragen, die überdies durch Kolorierung als Dreier auch rhythmisch deutlich hervorgehoben sind (siehe Notenbeispiel 1a). Auf mehrere ineinander verschränkte Bicinien setzt

48 Der Schluss mit »illi vitulos« wirkt reichlich abrupt. Die vom alten Tobit praktizierten Werke der Barmherzigkeit, die im Rore-Codex sogar im Mittelpunkt von Mielichs Illustrationen zu *Iustus es domine* stehen und entsprechend ausführlich von Quicchelberg behandelt werden (vgl. Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. B(1, siehe S. 8, S. 171 bzw. B(2, siehe S. 8, fol. 59r–60r), bleiben wohl aus Platzgründen unerwähnt.

Altus
-det, fae - li - ci-ter ar -

Tenor 1
-det, fae - li - ci-ter ar -

Tenor 2
fae - li - ci-ter ar - - - det, ar -

Bassus
fae - li - ci-ter ar - - - - det,

Notenbeispiel 1b: Biciniartige Passage, Tenor 2 und Bassus; dass., T. 105–107 (nach O. di Lasso, *The Complete Motets*, siehe S. 11, S. 79)

der Komponist wenig später bei »foeliciter ardet« (Vers 10, siehe Notenbeispiel 1b). Auf diese Weise, so scheint es, reflektieren strukturelle Gegebenheiten der Musik auf die Zweisamkeit von Mann und Frau in der Ehe, was wiederum ein äquivalentes Gestaltungsprinzip auf Ebene des Layouts findet. Gerade dank seiner Doppelbegabung als Sänger und zugleich Zeichner mochte Richard nicht allein eine besondere Sensibilität für die musikalische Faktur aufgebracht, sondern zugleich ihr Potenzial für eine – modern gesprochen – intermediale Verschränkung erkannt haben.

Akteursseitige »Einschreibungen«

Weitaus mehr als artistischer Selbstzweck dürften die hier beschriebenen Formen von Intertextualität respektive Intermedialität den Brückenschlag zwischen ferner biblischer Vergangenheit und gegenwärtigem Hochzeitsgeschehen erleichtern. Einen Beitrag sui generis zu dieser Vergegenwärtigungsstrategie leistet der Einsatz von Drolieren, welche die Spielart kommentierender Randfiguren, wie sie zuvor bereits in der Prima pars begegnet waren, deutlich übertreffen: Erst hier, in der Secunda pars (und wohl auch bedingt durch ein geändertes Seitenlayout, das zwischen Hauptmedaillons und angrenzenden Maskarons deutlich größere Nebenmotive erlaubt), verlassen die Marginalfigürchen sozusagen ihr »Embryonalstadium« und treten in einer erstaunlichen Direktheit in Aktion.⁴⁹

⁴⁹ Umfassend zu den Funktionen der Randfiguren zwischen Text-, Handlungs- und Gegenwartsbezug siehe den Beitrag von B. Lodes, S. 256–258.



Abbildungen 5a/b: Sängersfiguren als Randmotive. (a) Vermählung von Tobias und Sara in *Wien 2129*, fol. 10v (Ausschnitt); <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB. – (b) Figureninitiale zu Gottfried Palmarts Missa *Quia vidisti me* in Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 54, fol. 82v (Ausschnitt); urn:nbn:de:bvb:12-bsb00078961-9, CC BY-NC-SA 4.0

Zwei groteske Sängersfiguren oberhalb der Vermählungsszene (fol. 10v, rechts) stechen auf Anhub ins Auge (siehe Abbildung 5a), zumal in einer ansonsten an Musikdarstellungen ausgesprochen armen Prachthandschrift. Wiedergegeben mit drachenschwänzigem Unterleib und menschlichem Oberkörper in breit-ärmeligen Kapuzengewändern, obendrein viel zu groß geratenen Ohren, sind beide symmetrisch zu beiden Seiten eines großen, geöffneten (Chor-?)Buchs mit stilisierter Notation angeordnet. Jeweils drei Systeme sind angedeutet, jedoch ist die Darstellung nicht auf Lesbarkeit oder gar den Kunstgriff eines *Mis-en-abîme* angelegt, den Richard durchaus beherrschte, wie die figürliche Cantus-Initiale einer wohl zeitgleich entstandenen Papier- (mithin Gebrauchs-)Handschrift der Münchner Hofkapelle verrät,⁵⁰ in der das vierstimmige Incipit der im Chorbuch

⁵⁰ Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 54, fol. 82v. Zur Datierung (ca. 1570, Schreiber F) siehe *Bayerische Staatsbibliothek. Katalog der Musikhandschriften*, Bd. 1: *Chorbücher und Hand-*

ingrossierten Parodiemesse *Quia vidisti me* von Gottfried Palmarts als Notenbeigabe wortwörtlich zitiert wird (siehe Abbildung 5b). Weitaus mehr als nur amüsante Beigabe, fungieren die beiden Randfiguren in *Wien 2129* als ein aus der Handlung extrapoliertes, das biblische Geschehen im Wortsinne »vergegenwärtigendes« Nebenmotiv, freilich ohne konkreten Textbezug. Denn von einer Begleitmusik zur Hochzeit von Tobias und Sara ist in Kapitel 7 des Buches Tobit keine Rede, wohl aber detailliert vom Ritus der Eheschließung, woraus, zumindest partiell, in der umlaufenden Inschrift zum Hauptmedaillon zitiert wird: Brautvater Raguël legt die rechte Hand seiner Tochter in jene des Bräutigams und erteilt dem Brautpaar den Segen des Herrn. Beide Sängergrotesken referenzieren unmissverständlich auf die Münchner Hochzeitsfeierlichkeiten und rufen gleichsam in Erinnerung, dass auch *Gratia sola Dei* zu einer wunderbaren Hochzeit aufgeführt wurde. Vielleicht zielt sogar die Beschränkung auf zwei Sänger auf jene besondere Wirkung, welche die Secunda pars aus ihren Bicinien – quasi musikalisierte Form der »amicitia« – bezieht, zumal bei solistischem Vortrag, wie ihn Troiano für die Aufführung am 29. Februar 1568 beschreibt.⁵¹

Es sind dies keineswegs die einzigen auf das Hic-et-nunc verweisenden Randmotive. Den Sängerdarstellungen voraus gehen im ersten Seitenaufschlag (fol. 9v/10r) weitere, an analoger Stelle platzierte Figurenpaare, von denen speziell die ersten drei mit ihren slapstickartigen Einlagen an eine Commedia-all'improvviso-Truppe denken lassen.⁵² Komplementär hierzu verhält sich am Ende der Secunda pars eine noch konkretere Reminiszenz an die Improvisationskomödie (fol. 12r): Halb verdeckt von einer Textbänderole agiert hier der Diener Zanni mit erhobenem Dreschflegel und leistet so einen ebenso komischen wie subtilen Beitrag zum »lieto fine«: Während der Münchner Fürstenhochzeit schloss eine von Orlando di Lasso auf Wunsch des Erbprinzen und Bräutigams am 9. März 1568 organisierte Commedia-Vorstellung nach mancherlei Verwick-

schriften in chorbuchartiger Notierung, bearb. von Martin Bente u. a., München 1989 (Kataloge bayerischer Musiksammlungen, 5), S. 190.

51 Siehe die Einführung, S. 17 (mit Quellenzitat).

52 Siehe wiederum den Beitrag von B. Lodes, S. 257 (mit Detailabbildungen 9a–c). Indes könnte eine Beziehung zu dem in der oberen Inschriftenbänderole enthaltenen Gebet (Tob 3,12–13) plausibel gemacht werden: Dessen hier nicht zitierte zweite Hälfte (besonders Tob 3,17) betont Saras reinen Lebenswandel, frei von jeglicher Begierde; auch habe sie sich niemals unter die »Spieler« und »jene, die im Leichtsinne wandeln«, begeben. Im Rore-Kodex bringt Mielich diesen Gedanken in dem bereits erwähnten Nebenmotiv mit Satyrn zur »Secunda pars precatio[n]is Sarac« zum Ausdruck (Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. B(1, siehe S. 8, S. 163; siehe Anm. 30). Vgl. auch Quichelbergs Kommentar: »Superius: Satyrorum bestiales libidines etc. De quibus dicit Sara: Nunquam cum ludentibus miscui me, necque cum his qui in levitate ambulat« (Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. B(2, siehe S. 8, fol. 56r, unter Bezug auf Tob 3,17).

lungen wohl nicht zufällig mit der Hochzeit Zannis und seiner Geliebten Camilla, worüber nicht zuletzt Troiano kenntnisreich informiert.⁵³ Bei der Begeisterung des Bräutigams für diese Kunstform – noch einige Jahre später ließ Wilhelm die Privatgemächer seiner neuen Residenz, Burg Trausnitz in Landshut, mit Commedia-Bildzyklen ausstatten⁵⁴ – dürften diese Marginalien Kalkül haben. Wohl nicht zufällig taucht zu Beginn der *Secunda pars* ein weiteres Mal das bayerisch-wittelsbachische Wappen auf, unterhalb der Geburt des Tobias (I), mithin in direkter Nachbarschaft zu dem oben beschriebenen ersten Commedia-Paar (fol. 9v, links).⁵⁵

Bei dem dann doch nicht so einfach zu definierenden Bestimmungszweck von *Wien 2129* sollte diese »patronale« Dimension indes nicht über Gebühr betont werden.⁵⁶ Eher könnte man von einer akteursseitigen Einschreibung in das Bildprogramm sprechen, die im Rückblick auf die Fürstenhochzeit gelesen und in diesem Sinne durchaus als »memorial« verstanden werden kann, aber nicht muss. Vor allem aber dürfte deutlich geworden sein, mit welcher großen Aufgeschlossenheit, ja Flexibilität Richard von Genua die Aufgabe in Angriff genommen hat, die Epithalamiumsmotette *Gratia sola Dei* angemessen »suis significationibus« (fol. 2r, oben) zu bebildern und auf welches Wissen, Halbwissen oder auch Spezialwissen er dabei zurückgreifen konnte – wohl immer auch in der Hoffnung auf angemessene Entlohnung im Sinne jener auf fol. 10r zitierten Ermahnung des alten Tobit: »Quicumque tibi aliquid operatus fuerit, statim ei mercedem: Merces mercenarii tui apud te omnino non remaneat« (Tob 4,15; »Wer für dich arbeitet, dem gib sogleich seinen Lohn und enthalte dem Tagelöhner den Lohn nicht vor«).

53 Hierzu siehe den Beitrag B. Lodes, S. 236 (mit Abbildung 1) sowie S. 251 (mit Quellenachweis).

54 Und zwar sowohl am Deckenplafond des Schlafzimmers (»Ehrenlohnzimmer«) als auch – im Durchschreiten performativ erlebbar – an den Seitenwänden der »Narrentreppe«. Siehe auch hierzu den Beitrag von B. Lodes, mit Abbildungen 6a/b, 12, 14, 15a/b und 17.

55 Auch hier bleibt, analog zu fol. 2r, der korrespondierende Wappenschild, von dem man eigentlich hätte erwarten können, dass er Renata von Lothringen zugeordnet würde, leer – eine bemerkenswerte, als Fehlstelle dann aber doch konsequente Inkonsistenz in der heraldischen Kodierung unserer Prachthandschrift.

56 Siehe hierzu B. Tammen in der Einführung, S. 47.