

Title: Intermedialität, Emblematik und Lesestrukturen in Wien 2129

Author(s): Katelijne Schiltz

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. 211–234.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20162733>

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/>

Intermedialität, Emblematisik und Lesestrukturen in *Wien 2129*

Es kommt nicht häufig vor, dass Kolleginnen und Kollegen aus benachbarten Fächern so intensiv über ein Objekt diskutieren wie über die von der Forschung bislang kaum beachtete Handschrift Mus.Hs. 2129 der Österreichischen Nationalbibliothek (im Folgenden *Wien 2129*).¹ Nun eignet sich diese Prachthandschrift ausgezeichnet als Fallstudie, um den Dialog über die Fachgrenzen hinaus zu erproben, kombiniert sie doch auf kunstvolle Art und Weise Musik, Bild und Text (Letzteres sogar in zweifacher Gestalt: als Hochzeitsgedicht² und über die kommentierenden Begleittexte). Aber auch in anderer Hinsicht ist *Wien 2129* geradezu prädestiniert für eine ›Probebohrung‹ auf dem Gebiet der Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Denn das aus fünfzehn Blättern zusammengestellte Manuskript in Chorbuchformat wirkt in seiner Erscheinung geradezu paradox: Einerseits suggeriert die Beschränkung auf nur eine Komposition (in drei Partes) eine gewisse Überschaubarkeit, andererseits scheint – unterstützt durch das imponierende Format (64,1 × 58,9 cm) – gerade diese Beschränkung eine Seitengestaltung zu begünstigen, ja anzuregen, die durch ihre schiere *varietà* auf eine »kalkulierte Überforderung« des Betrachters zielt (ein derartiger Aufwand wird wohl kaum grundlos betrieben).³ Zwar lassen sich zwischen einzelnen Seiten immer wieder Verbindungen herstellen und werden Themen, Formen und Motive quasi von der einen Doppelseite zur nächsten weitergereicht, aber dennoch ist jede Seite insofern individuell gestaltet, als Richard von Genua vor dem Hintergrund eines theologischen Programms immer wieder die Verhältnisse zwischen den Medien Musik, Text und Bild – kurzum die gesamte *Misc-en-page* – austarieren muss.

Man kann sich dieser Handschrift auf unterschiedliche Arten und aus unterschiedlichen Richtungen nähern, wie das auch in diesem Band geschieht: einmal, indem man den Fokus auf Fragen der Musik, der Dichtung, der Ikonographie, der

1 Angaben zur Quelle und zum Digitalisat von *Wien 2129* siehe S. 7.

2 Siehe die Wiedergabe des Gedichttextes und seiner Übersetzungen auf S. 11–13.

3 B. Tammen, Zur Wiener Prachthandschrift (siehe S. 11), S. 2.

Theologie und des historischen Rahmens richtet (das könnte man die analytische Betrachtungsweise nennen), und einmal, indem man wieder den umgekehrten Weg geht: zurück zum ›Gesamtkunstwerk‹, wobei die Medien und ihr Zusammenwirken gemeinsam untersucht werden (das wäre dann der synthetische Zugang). Letztere Herangehensweise möchte ich hier exemplarisch anhand von einigen Seiten und mithilfe der Begriffstrias Intermedialität, Emblematisierung und Lesestrukturen erproben.

Im Zuge meiner Forschungen zur musikalischen Rätselkultur in der Frühen Neuzeit habe ich mich unter anderem mit Kompositionen beschäftigt, die in einer bestimmten Form (etwa einem Kreis oder einem Kreuz) abgebildet sind oder von einem Bild begleitet werden.⁴ Ein zentrales Kriterium dabei war, dass die Bilder keine bloß dekorative Rolle spielen, sondern die Musik komplementieren und dem Werk als Ganzem ein hohes Maß an Selbstreferentialität verleihen. Das Ergebnis ist eine vielschichtige ›Komposition‹ (in der etymologischen Kernbedeutung des Wortes), die enge Zusammenhänge zwischen den Medien Musik, Text und Bild aufweist. Diese trimediale Einheit erlaubt einen dreifachen Erkenntniszugang. Oft ist dabei eine emblematische Struktur erkennbar: Embleme stehen ja in besonderer Weise für das Denken der Frühen Neuzeit und ein Weltverständnis, das durch die Überzeugung vom Mehrfachsinn aller wahrnehmbaren Dinge geprägt ist. Die Teile des Emblems beziehen sich aufeinander und ermöglichen es, den verborgenen Sinn hinter dem oft rätselhaften ersten Eindruck zu erkennen.

Auch bei *Wien 2129* haben wir es, so möchte ich argumentieren, mit einer emblemartigen (oder auch pseudo-emblematischen) Anlage zu tun. Genauer gesagt, wartet jede Seite mit einer Vielzahl an Komponenten auf, die an die Struktureinheiten Lemma (auch Inscriptio oder Motto), Icon (Pictura) bzw. Epigramm (Subscriptio) denken lassen, wobei die bimediale, »bildlich-literäre« Grundform des Emblems⁵ um ein drittes Medium – die Musik – erweitert wird. Sie ist gewissermaßen die Klammer, welche die einzelnen Texte und Bilder zusammenhält und ihnen einen höheren Sinn verleiht.

Diese Emblemstruktur ist wohl am deutlichsten in der *Prima pars* erkennbar. Dort findet sich zwischen Cantus und Bassus jeweils ein zentrales Bild mit einer Über- und Unterschrift. Auf fol. 1v resümiert beispielsweise die Überschrift mittels einer Bibelparaphrase von Genesis 1, was in der Hauptminiatur zu sehen ist (Gottes Schöpfung von Himmel und Erde, Licht und Finsternis, Tieren und

4 Katelijne Schiltz, *Music and Riddle Culture in the Renaissance*, Cambridge 2015, insbes. Kap. 4, »Riddles Visualised«.

5 Vgl. William S. Heckscher und Karl-August Wirth, »Emblem, Emblembuch«, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 5: *Email–Eseltritt*, Stuttgart 1967, Sp. 85–228; Online-Ausgabe in: *RDK Labor*, rdklabor.de/w/?oldid=93191 <04.05.2020>.

schließlich von Mann und Frau), während die Unterschrift aus dem ersten Epithalamiumsvers gebildet wird.⁶ Wenn man Nicolaus Stopius' Zeile als prägnantes Motto des Emblems versteht, das dessen gedanklichen Kern darstellt, und die Hauptminiatur als dessen Icon, fungiert die Überschrift als das kommentierende Epigramm, das die Verbindung zwischen beiden herstellt oder wenigstens eine Deutung bzw. Konkretisierung vorschlägt. Das Motto wird in der gesungenen Musik verdoppelt, es bekommt ein klingendes Pendant. Das an sich bimediale Emblem wird also um eine auditive Komponente erweitert und erlaubt so ein multisensorisches Erleben. In der Performanz erhält es damit eine weitere Interpretationsebene.⁷

Allerdings stößt man in der Wiener Handschrift relativ bald auf Spannungen hinsichtlich der Koordinierung der einzelnen Komponenten dieser »NotenBilderTexte«⁸ – ein Problem, das uns möglicherweise Hinweise auf die Genese bzw. die produktionstechnischen Schritte des Gesamtprojekts liefern kann. Denn abgesehen von der ersten Seite (fol. 1v), bei welcher der Text der Bildunterschrift und die Textunterlegung der Motette (logischerweise) noch übereinstimmen, ändert sich die Situation schon ab dem zweiten Blatt. Die Bildunterschrift in der zentralen Miniatur auf fol. 2v, »Virtute aeterna coelesti et amore creatis« (die zweite Zeile von Stopius' Gedicht), wird in der Textunterlegung von Lassos Motette nur noch partiell verdoppelt, insofern auf fol. 2v lediglich der Zeilenanfang zu sehen ist (siehe Tabelle 1). Mit anderen Worten: Der Betrachter sieht den Text des nächsten Verses bereits in der Bildunterschrift, vollständig hört er ihn jedoch erst dann, wenn die darauffolgende Seite aufgeschlagen wird. Die Bildunterschrift bekommt dadurch eine richtungweisende, sozusagen prospektive Funktion.

Diese Diskrepanz – ob sie nun intendiert ist oder nicht – lässt sich nicht zuletzt durch das großzügige Layout erklären, was sich allerdings sukzessive ändert (insbesondere in der Tertia pars sind die Noten sehr dicht gedrängt, siehe unten).

6 Digitalisat (siehe S. 7), Scan 1. Auf fol. 1v, 2v und 3v handelt es sich bei den Bildüberschriften um Paraphrasen des Buches Genesis, die Jost Ammans und Hans Bocksbergers wenige Jahre zuvor veröffentlichtem Figurenband (J. Amman und H. Bocksberger, *Neuwe biblische Figuren*, siehe S. 8) entnommen sind. Richard von Genua kopiert die lateinische Bildüberschrift getreulich (bei der Arche Noah fast schon typographisch genau, vgl. im Digitalisat Scan 18, während er für die deutschen Verse in der Bildunterschrift keine Verwendung hat. Ab fol. 4v werden diese Bibelparaphrasen durch Genesis-Zitate ersetzt. – Zur Vorlagenrezeption siehe auch den Beitrag von Andrea Gott dang, S. 132 (mit Abbildung 5a; fol. 1v).

7 Auch der folgende Befund stützt die These einer emblemartigen Gesamtanlage: So scheint Richard von Genua auf fol. 1v, 2v, 3v, 4v, 5v und 6v in einer »per analogiam verfahren[n]e Überbrückung von Einzelmotiv und Schlüsselwort« (B. Tammen, *Zur Wiener Prachthandschrift*, siehe S. 11, S. 12, Anm. 29) jeweils einen Kernbegriff aus Stopius' Gedicht mit der Hauptminiatur zu verbinden (siehe unten, Tabelle 1).

8 Der Begriff stammt von A. Gott dang, *NotenBilderTexte* (siehe S. 10).

Folio	gesungener Text	Epithalamiumsvers als Bildunterschrift	Hauptminiatur	Bildüberschrift bzw. -umschrift
1v	Gratia sola Dei pie in omnibus omnia	Gratia sola Dei pie in omnibus omnia adimplet (Vers 1)	Welten-schöpfer	Principio coelum vacuum, terrasque iacentes, / Et pelagi immensum condidit autor opus. / Hinc Lunae Solisque, ignes, quibus emicet orbis, / Atque hominem fecit numinis esse typum (J. Amman und H. Bocksberger, <i>Neuwe biblische Figuren</i> , siehe S. 8, fol. 5r)
2v	Omnia ad-implet. Virtute [aeterna]	Virtute aeterna coelesti et amore creatis (Vers 2)	Arche Noah	Nunciat effusis perendum fluctibus orbem / Numen, ut humanum mergeret imbre genus / Ingentemque iubet fieri compagibus arcam, / Qua Noelus servet seque suam-que domum (ebda., fol. 7v)
3v	[virtute aeterna] coelesti et amore creatis. In nostris	In nostris almus vigeat quoque cordibus ardor (Vers 3)	Opferung Isaaks	Iam pater innocuum iuvenem stringebat ad aras, / Et gladio iugulum mox petiturus erat: / Cum Deus humano parci iubet usque cruori, / Spectatam-que senis iam satis esse fidem (ebda., fol. 12r)
4v	almus vigeat quoque cordibus ardor. Lege sacra	Lege sacra statuit: cunctisque amor imperet unus (Vers 4)	Isaak und Rebecca	Introduxit Isaac Rebeccam in tabernaculum Sarae matris suae, et accepit eam in uxorem / Et intantum dilexit eam, ut dolorem qui ex morte matris eius acciderat: temperaret (Gen 24,67)
5v	Lege sacra statuit cunctisque amor imperet unus. Hinc	Hinc reduces qui nos coelo asserat, atque beatos efficiat (Vers 5)	Isaak segnet Jakob	Benedicens Isaac filio suo Iacob, ait: Ecce odor filii mei sicut odor agri pleni, cui benedixit Dominus. Det tibi Deus de rore coeli et de pinguedine terrae abundantiam frumenti et vitis et olei (Gen 27,27–28)

6v	reduces qui nos coelo asserat, atque beatos efficiat. Virtus aequa	(efficiat) Virtus aequa almo in amore recumbit (Vers 6)	Jakob und Rachel	Transacta hebdomada Iacob Rachel duxit uxorem / cui pater Servam Balam tradiderat (Gen 29,28–29)
7v	almo in amore recumbit.		Jakob und Esau	Pectore sollicito germa- num convenit Esau Iacob. Et a fratre est gratia parta bona (Gen 33; J. Amman und H. Bocksberger, Neuwe biblische Figuren, siehe S. 8, fol. 14r)
8v	almo in amore recumbit.		Jakobs Tod und Begräbnis	Pracepit Iacob filiis suis dicens: Ego congregor ad populum meum. Sepelite me cum patribus meis in spelunca duplici (Gen 49,29)

Tabelle 1: Hauptbestandteile der Mise-en-page der Prima pars (Schlüsselbegriffe sind **fett** hervorgehoben)

Die Verteilung des Notentextes in der Prima pars führt auch dazu, dass spätestens mit fol. 6v das ursprüngliche Konzept ausgereizt ist. Wie Tabelle 1 zu entnehmen ist, gibt Richard von Genua das bisherige System auf und umrahmt stattdessen auf den verbleibenden zwei Verso-Seiten das zentrale Bild nur noch mit einer Anspielung auf den zugehörigen Bibeltext. Diese Layout-Abweichung bzw. -Änderung hat musikalische Gründe, denn dadurch, dass Richard von Genua die Notierung von Lassos Musik für die Prima pars auf acht Doppelseiten ›streckt‹, während nur sechs Verse vertont werden, steht keine weitere Zeile aus Stopius' Gedicht für eine emblematische Hauptminiatur zur Verfügung (die Secunda pars beginnt erst auf fol. 9v) – dann hätte er Lassos Musik anders ingrossieren müssen.⁹ Die Mise-en-page der Prima pars legt also nahe, dass das Hauptziel darin bestand, sowohl in den acht Hauptminiaturen als auch in den flankierenden Bordüren das ganze Buch Genesis – oder wenigstens die Höhepunkte daraus – darzustellen; das (vor allem im Vergleich zu den beiden anderen

9 Da die vorangehenden Verse (insbesondere 3 und 5) deutlich weniger Mensuren haben, hätte Richard grundsätzlich auch eine ›balanciertere‹ Verteilung (im Sinne von Anzahl der Mensuren pro Seite) wählen können. Auch bei den Versen 10 und 15 kommt er zu einer anderen Lösung.



Abbildung 1: Gedrängtes Notenbild in der Tertia pars der Prachthandschrift von Orlando di Lasso, *Gratia sola Dei* (1568). Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs. 2129 (= *Wien 2129*), fol. 14r (Ausschnitt); <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

Partes fast ›verschwenderische‹ und dadurch sehr leserfreundliche) Notenlayout musste sich dem unterordnen.

Damit verbinden sich zwei zentrale Fragen: Mit welchen textuellen und musikalischen Gegebenheiten hatte Richard von Genua zu rechnen? Und wie hat er diese im Layout der Handschrift gelöst? Schließlich musste er auf vierzehn Aufschlägen (Doppelseiten) fünfzehn Gedichtzeilen und insgesamt 176 Mensuren unterbringen.¹⁰ Wenn man nun untersucht, wie viele Mensuren jeweils eine Doppelseite ausfüllen, ist – wie Tabelle 2 zu kartieren versucht – eine gewisse Disproportion feststellbar. So nimmt die sechs Verse umfassende, fünfstimmige Prima pars mit acht Aufschlägen mehr als die Hälfte der Handschrift ein (die erste und die letzte Zeile erstrecken sich dabei über jeweils zwei Doppelseiten), während sowohl die vierstimmige Secunda pars (vier Verse) als auch die sechsstimmige Tertia pars (fünf Verse) jeweils nur drei Doppelseiten ausfüllen;¹¹ insbesondere bei der Tertia pars führt dies aufgrund der Sechsstimmigkeit zu einer äußerst dicht gedrängten Anordnung der Noten, die an einigen Stellen fast aneinander zu kleben scheinen (siehe Abbildung 1). Das liegt vor allem

10 Siehe hierzu auch den Beitrag von Andreas Pfisterer, S. 102, mit Tabelle 2.

11 Umso bemerkenswerter ist es, dass ausgerechnet in der Prima pars – und nur hier – insgesamt viermal die Wendestelle unglücklich gewählt ist bzw. ein Notenwert auf zwei Seiten verteilt wird: T. 14–15 (Tenor 1: punktierte Minima → Minima + Semiminima), T. 30–31 (Cantus: Semibrevis → Minima + Minima), T. 39–40 (Tenor 1: Brevis → Semibrevis + Semibrevis), T. 58–59 (Tenor 2: Semibrevis → Minima + Minima).

Vers		Mensuren pro Vers	zugeordnete Lesefelder	Lesefelder (Folio-Bereiche)	Mensuren pro Lesefeld
1	G	10	I + (II)	I (1v/2r)	8
2	V	11	II	II (2v/3r)	6
			III	III (3v/4r)	8
3	I	6	(III) + IV	IV (4v/5r)	8
4	L	11	(IV) + V	V (5v/6r)	9
5	H	7	(V) + VI	VI (6v/7r)	10
6	E	22	(VI) + VII + VIII	VII (7v/8r)	9
				VIII (8v/9r)	9
7	L	9	IX	IX (9v/10r)	19
8	M	8	IX		
9	V	9	(IX) + X	X (10v/11r)	19
10	S	26	X + XI	XI (11v/12r)	14
11	R	10	XII	XII (12v/13r)	15
12	E	9	XII + (XIII)		
13	N	8	XIII	XIII (13v/14r)	18
14	E	7	XIII + (XIV)		
15	A	23	XIV	XIV (14v/15r)	24

Tabelle 2: Verteilung von Text und Musik in *Wien 2129* (zugeordnete Lesefelder, in Spalte 3, stehen bei Überhängen zu vorausgehenden bzw. nachfolgenden Doppelseiten in Klammern)

darán, dass die Zeilen 7–8 und 9–10 (*Secunda pars*) bzw. die Zeilen 11–12 und 13–14 (*Tertia pars*) jeweils auf einer Doppelseite gebündelt werden, obwohl sich die Anzahl der Messuren pro Zeile nicht gravierend ändert. Pointiert gesagt: In der *Secunda* und *Tertia pars* holt Richard von Genua die Differenz zwischen den Messuren pro Zeile und den Messuren pro Doppelseite nach. Dies führt u. a. dazu, dass an einigen Stellen kaum noch Platz ist für Kustoden; ab fol. 12v reichen sie vereinzelt sogar bis in den Bordürenschnuck.

Diese Disproportion wird noch augenfälliger, wenn man sich die Anzahl der Messuren pro *Pars* vergegenwärtigt: Zwar ist der erste Teil mit seinen 67 Messuren am längsten, doch mit 52 respektive 57 Messuren sind der zweite und der dritte Teil nur unwesentlich kürzer. Es lässt sich außerdem beobachten, dass in jeder *Pars* die letzte Zeile deutlich am meisten Platz einnimmt (22 Messuren in der *Prima pars*, 26 in der *Secunda pars* und 23 in der *Tertia pars*). Auch hier scheint das Bildprogramm prioritär gewesen zu sein; das Layout der Musik wurde dem untergeordnet. War es im ersten Teil die Erzählung aus dem Buch *Genesis*, so widmet sich der zweite Teil Szenen aus dem (apokryphen) Buch *Tobias* und der Schlussteil drei Vorbildern für tugendhafte Weiblichkeit (*Esther*, *Susanna* und *Judith*). Insbesondere in der *Tertia pars* galt es wohl, diese *Trias* unter allen Umständen in drei Doppelseiten widerzuspiegeln, auch wenn das auf Kosten der Übersichtlichkeit ging.

Vor diesem Hintergrund ist zu fragen, wie das ›Lesen‹ dieser Quelle gedacht sein und funktionieren könnte – oder, um eine Frage von Björn R. Tammen aufzugreifen: »Kann es für derlei überhaupt einen ›idealen‹ Wahrnehmungsmodus geben?«¹² Diese Frage ist insofern negativ zu beantworten, als das Layout gerade dafür konzipiert zu sein scheint, unterschiedliche ›Zugänge‹ (im buchstäblichen und im übertragenen Sinne) zu ermöglichen. Damit ist nicht (oder nicht in erster Linie) die Frage gemeint, ob man aus dieser chorbuchartigen Handschrift singen kann. Denn die schiere Größe des Manuskripts erlaubt dies (bestätigt durch einen eigenen Versuch). Das Format hat demnach nicht nur Symbolcharakter, sondern auch praktische Vorteile. Komplementär zu einer Aufführung der *Motette* gehörte aber zweifellos auch ein ›silent reading‹ zu den intendierten Rezeptionsmodi. Selbiges schließt eine multisensorische Annäherung an das Werk nicht aus, denn beim Betrachten der Bilder kann sich der Rezipient – selbstverständlich je nach musikalischer Kompetenz – ja auch einen imaginierten bzw. ›erinnerten‹ Klang aufrufen. Man kann – um den Titel einer

12 B. Tammen, *Zur Wiener Prachthandschrift* (siehe S. 11), S. 5.

einflussreichen Arbeit von Cristle Collins Judd aufzugreifen – durchaus ›mit den Augen hören‹.¹³

Mir geht es beim Betrachten dieser ›Komposition‹ aber vor allem um die Frage nach Lesestrategien. Bei einer genaueren Inspektion der *Misc-en-page* fällt auf, wie sehr diese den *Ordo legendi* des Betrachters lenkt. Die Räumlichkeit der Seiten wird umsichtig genutzt und der Leseprozess bewusst gesteuert. Mehrere Bilder werden in einer räumlichen Anordnung so miteinander verbunden, dass aus ihnen eine neue, mehrteilige Konfiguration mit eigener Bedeutung entsteht. In der Tat spielt das Layout geradezu mit einer Spannung zwischen Vielheit und Einheit. Dadurch, dass die Seiten zugleich fast überfrachtet und doch nach einem Plan und einer seitenübergreifenden narrativen Struktur konzipiert sind, wird die Lektüre retardiert, ja sogar »entautomatisiert«.¹⁴ Das ›Lesen‹ der Bilder und Texte – stets in engem Zusammenhang mit Lassos *Epithalamium* – wird hier zu einer auslegenden Aktivität, bei der die Komplementarität der intermedialen Komponenten dechiffriert werden soll. Wenn man zum Beispiel versucht, eine einzelne Seite zu überblicken, kann man unterschiedliche Leserichtungen ausprobieren: *progre dient* (von links nach rechts), *regre dient* (von rechts nach links), *deszendierend* (von oben nach unten), *aszendierend* (von unten nach oben), aber auch diagonal oder nicht-linear (wie etwa sprunghaft). Das Navigieren durch die Seite, das durch die bewusste Nutzung des Raumes erst ermöglicht wird, wird so zu einer hermeneutischen Aktivität.¹⁵ Wie das funktionieren kann, sei im Folgenden anhand von zwei Beispielseiten (fol. 12v und fol. 15r) erläutert.

Interessanterweise markiert fol. 12v zwar den Anfang der *Tertia pars*, steht inhaltlich aber eindeutig in Kontinuität zur *Secunda pars* und bildet somit eine Art Bruchstelle. Während auf thematischer Ebene die Bilder auf fol. 12v/13r die Esther-Geschichte darstellen, folgen die Eckmedaillons einem anderen Narrativ.

13 Cristle Collins Judd, *Reading Renaissance Music Theory: Hearing with the Eyes*, Cambridge 2000 (Cambridge Studies in Music Theory and Analysis, 14).

14 Dieser Terminus wurde Ulrich Ernst, *Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang. Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik*, Berlin 2002 (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften, 4), S. 159, entnommen.

15 Hier sei angemerkt, dass zwar das Grundlayout (d. h. die Verteilung und Verwendung von Medaillonformaten: kreisförmig, rautenförmig, rechteckig usw.) bei Vorder- und Rückseite oftmals gleich ist, nicht jedoch das bei einer aufgeschlagenen Doppelseite. In nur zwei Fällen teilen sich die beiden Hälften eines Aufschlags dasselbe Grundmuster im ›Rahmenprogramm‹, und zwar fol. 1v/2r und fol. 6v/7r. Recto- und Verso-Seiten sind dagegen gleich auf den Folien 2, 3, 4, 5, 7, 8, 10, 11, 13 und 14. Ausgesprochene Solitürlösungen weisen fol. 6r, 9r, 12v und 15r auf. Zu diesen Aspekten des Layouts siehe wiederum den Beitrag von A. Gott dang, mit Detailabbildungen 1a–h (S. 125f.).



Abbildungen 2a–d: Ausgewählte Tugendendarstellungen in *Wien 2129*, fol. 11v/12r (Eckkartuschen); <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

Sie teilen allein schon ihre optische Erscheinung in Form von Kartuschen mit fol. 11r, 11v und 12r. Aber auch konzeptionell schließen die Eckmedaillons auf fol. 12v einen ›Minizyklus‹ ab, der stark von einem Admonitio-Charakter geprägt ist. Die vier Seiten¹⁶ verbindet ein moralisierender Ansatz, der auf zweifache Art und Weise präsentiert wird. Genauer gesagt, so möchte ich argumentieren, bilden fol. 11r und 12v eine thematische Klammer um die dazwischen-

¹⁶ Digitalisat (siehe S. 7), Scan 21–24.

liegenden (bzw. – in aufgeschlagener Form – einander gegenüberliegenden) Seiten fol. 11v und 12r.

In den Eckmedaillons dieser Doppelseite werden insgesamt acht Tugenden mit ihren jeweiligen Attributen dargestellt: auf der einen Seite (fol. 11v) »Iustitia« (Gerechtigkeit) mit einem Schwert (oben links, siehe die Abbildung 2a), »Pax« (Friede) mit einer Taube (oben rechts, siehe die Abbildung 2b), »Prudentia« (Weisheit) mit einem Spiegel (unten links) und »Veritas« (Wahrheit) mit einem Buch (unten rechts); auf der anderen Seite (fol. 12r) »Fortitudo« (Stärke) mit einer Säule (oben links), »Spes« (Hoffnung) mit einem Kreuzifix (oben rechts), »Fides« (Glaube) mit einem Handschlag (unten links) und schließlich »Patientia« (Geduld) – nicht ohne grausame Note – symbolisiert durch Vogelgestalten mit langen Schnäbeln, die auf einen Mann einhacken (unten rechts, siehe die Abbildung 2c).¹⁷ Auf fol. 12r kommen, abgesehen von »Patientia«, noch Banderolen mit der Bibel entnommenen Sprüchen dazu (entsprechende Felder sind auf fol. 11v zwar vorhanden, bleiben aber leer), oben links: »Fortitudo mea deus« (»Gott ist meine Stärke«; Ps 58,18), oben rechts: »Venite omnes ad me, qui laboratis, et onerati estis« (»Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid«; Mt 11,28) und unten links (siehe die Abbildung 2d): »In fide et opere iustificatur homo« (»Durch den Glauben und die Werke wird der Mensch gerecht«; eine freie Interpretation von Jak 2,14: »Videtes quoniam ex operibus iustificatur homo et non ex fide tantum«).

Bilden die Eckmedaillons auf fol. 11v/12r also eine klare Einheit, so gilt Ähnliches für die jeweilige Vorder- (fol. 11r) bzw. Rückseite (fol. 12v). Auch sie verbindet ein Thema, das sich – etwas abstrakt – als Konzepte von Zeit bezeichnen lässt. Auf fol. 11r steht sowohl in den in den Kartuschen enthaltenen Banderolen als auch in den begleitenden Abbildungen die Todesthematik unverkennbar im Mittelpunkt (siehe die Abbildungen 3a–d).¹⁸ Die vier Sprüche kreisen

17 In der Emblematik gibt es für Darstellungen der Geduld meistens eine andere Variante: Eine Eule, die als Lockvogel dient, wird von Vögeln attackiert und erträgt geduldig deren Spott, vgl. Albrecht Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967, Sp. 894–896, und den Eintrag »Symbolische Jagd« der Schweizerischen Gesellschaft für Symbolforschung, symbolforschung.ch/node/799#Eulen <04.05.2020>.

18 Zur Darstellung von Putti mit Totenschädeln im Allgemeinen vgl. Elisabeth Thausing, »Das Kind mit dem Totenkopf«. Studien zu einem spirituellen Bildthema im Spannungsfeld zwischen Humanismus, Reformation und Gegenreformation, Diplomarbeit Universität Wien 2007. Das Bild eines Putto, der sich über einen Totenkopf beugt (vgl. Abbildung 3b) bzw. an einen solchen anlehnt (vgl. Abbildung 3c), findet sich auch in einem um 1540 entstandenen Gemälde des Maarten van Heemskerck (Mittelrhein-Museum, Koblenz; commons.wikimedia.org/wiki/File:Nascendo_morimur_-_maarten_van_heemskerck_-_Koblenz.JPG <04.05.2020>), dort von einer Tafel mit dem Spruch »Nascendo morimur« (»Indem wir geboren werden, sterben wir«) begleitet (vgl. Abbildung 3d), bzw. einer hiervon abhängigen, früher Cornelis van der Goede



Abbildungen 3a–d: Vanitas-Motive in *Wien 2129*, fol. 11r (Eckkartuschen); <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

um die Vergänglichkeit, die Unausweichlichkeit des Todes und die Tatsache, dass im Tod Anfang und Ende zusammenfallen: Das Zitat oben links – »Mors ultima linia [sic!] rerum« (»Der Tod steht am Ende aller Dinge«) – entstammt Horaz' *Epistulae* (1,16,79), jenes oben rechts – »Ego dormio, sed si mane me

zugeschriebenen Kopie in Privatbesitz (siehe rkd.nl/explore/images/112922 <04.05.2020> bzw. commons.wikimedia.org/wiki/File:Corneelis_Van_Der_Goude_nascendo-morimur.jpg <04.05.2020>). Zu einem Kupferstich der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel mit dem Titel »Nascentes morimur, mors reditiva piis« (»Mit der Geburt sterben wir. Der Tod gibt den Frommen das Leben zurück«) siehe graphikportal.org/document/gpo00023397 <04.05.2020>.



Abbildungen 4a–d: Vanitas-Motive in den Zierbordüren zu Pierre de la Rue, *Missa pro defunctis*. Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. C, fol. 188v/189r (Details); urn:nbn:de:bvb:12-bsb00015144-2; CC BY-NC-SA 4.0

quaesieris, non subsistam« (»Ich werde mich in die Erde legen, und wenn du mich morgen suchst, werde ich nicht da sein«) – ist Hiob 7,21 entnommen und ein fester Bestandteil des Totenoffiziums. Die beiden unteren Kartuschen enthalten gleich drei prägnante Sprüche, welche die Finalität im Lichte des Kontrastpaares Endlichkeit vs. Ewigkeit thematisieren. Während sich »Hodie mihi, cras tibi« (»Heute mir, morgen dir«) an einen Spruch aus dem Buch Ecclesiasticus anlehnen dürfte,¹⁹ ist der Ursprung von »Disce mori« (»Lerne zu sterben«), das unten links als zweiter Sinnspruch angebracht ist, bisher nicht eindeutig feststellbar.²⁰ Das unten rechts zitierte »Nascendo morimur« geht wiederum auf Manilius' *Astronomica* 4,16 zurück.²¹

19 Vgl. Sir 38,23: »Memor esto iudicii mei; sic enim erit et tuum: mihi heri et tibi hodie« (»Gedenke des Richterspruchs über mich, denn so wird der deine sein: Mich traf er gestern und dich trifft er heute«).

20 Ein »Disce mori mundo, vivere disce Deo« (»Lerne für die Welt zu sterben, lerne für Gott zu leben«) ist als Symbolum in Gelehrtenkreisen des 16. Jahrhunderts belegt (vgl. Christian Gottlieb Jöcher, *Compendiöses Gelehrten-Lexicon*, Leipzig 1726, Sp. 828f., s. v. »Dresserus, Matthäus«; Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek München: urn:nbn:de:bvb:12-bsb10797509-9). Auch verwahrt das British Museum einen – mit Putto und Totenschädel ähnlich wie die Kartuschen gestalteten – Kupferstich unter demselben Titel (Inv.-Nr. 2010,7081.26; britishmuseum.org/collection/object/P_2010-7081-26 <04.05.2020>).

21 »Nascentes morimur finisque ab origine pendet« (»Schon wenn wir geboren werden, sterben wir, und das Ende hängt am Beginn«); vgl. Hubertus Kudla, *Lexikon der lateinischen Zitate: 3500 Originale mit Übersetzungen und Belegstellen*, München 2016, Nr. 378.

Putti in Zusammenhang mit der Todesthematik finden sich auch im Chorbuch Mus.ms. C der Bayerischen Staatsbibliothek, fol. 188v/189r, wo sie auf halber Höhe der Zierbordüren den ersten Seitenaufschlag von Pierre de la Rues Totenmesse begleiten.²² Die beiden Putti auf fol. 188v zitieren 1 Kor 15,51 (»Mir werdend nit all entschlaffen« und »Mir werdent schnell verwandelt«; siehe die Abbildungen 4a/b) und reihen sich so in das größere Programm der Zierbordüre ein, das vier Weisen darstellt, die ebenfalls Verse aus 1 Kor 15 (und 2 Petr 3,10) vortragen. Auf fol. 189r schmückt nicht nur ein schlafender Putto die obere Zierbordüre, sondern es wird auch die »Putto-Sequenz« von fol. 188v fortgesetzt, so zunächst mit einem Putto, der eine Sanduhr – Symbol der Vergänglichkeit *par excellence* – festhält (siehe die Abbildung 4c).²³ Dieser Putto und sein Gegenüber (siehe die Abbildung 4d) werden von moralisierenden Sprüchen (»Merck auff die stund laufft auff« und »Fircht den Tag«) begleitet. Dazu gesellen sich wie auf fol. 188v vier Weise: Die oberen beiden zitieren – passend zur Miniatur – die Geschichte über Lazarus und den reichen Mann aus Lk 16; die beiden unteren bringen mit »Betracht den Tod den es ist Zeit, / Er kumpt dir bald und ist nit weit« bzw. »Las dir Mensch das zu Hertz gan, / Schick dich darzu, du must darvon« ähnlich wie die Putti auf dieser Folie moralisierende Sentenzen. Diese Motive könnten womöglich Modell für die Memento mori-Thematik in *Wien 2129* gestanden haben.

Die Eckmedaillons auf fol. 12v setzen zwar einen etwas anderen Fokus, sind aber dennoch inhaltlich mit fol. 11r verwandt und bieten nicht zuletzt ein exzellentes Beispiel für die Nutzung des Raumes und die Steuerung von Leserichtungen (siehe die Abbildungen 5a–d). Bilden auf fol. 11r eine Textbanderole und ein Einzelmotiv die Hauptkomponenten der Eckmedaillons, so finden wir auf fol. 12v nicht weniger als vier Textebenen, die auf intrikate Art und Weise zusammenhängen. Durch verschiedene Typographien voneinander abgesetzt, stellt folgendes Schema die vier Schichten dar (siehe Tabelle 3). Das bereits seit dem 15. Jahrhundert belegte, zur Entstehungszeit der Wiener Handschrift nicht zuletzt durch die 1564 erschienene Kupferstichfolge *Der Kreislauf des menschlichen Daseins* von Maarten van Heemskerck hochaktuelle Motto »Cursus mundi«²⁴ im Medaillon links oben fasst das Thema der Seite geradezu idealtypisch

22 Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek München: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00015144-2](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00015144-2). Ich danke Björn R. Tammen für den Hinweis auf Mus.ms. C. Zur Frage einer möglichen Vorbildfunktion siehe auch seine Einführung, S. 34 (Abb. 4) sowie den Beitrag von A. Gott dang, S. 121.

23 Ähnlich wie ihn Raphael Sadeler auf seinem Kupferstich *Vita quid est hominis?* abgebildet hat, siehe diglib.hab.de/grafik=graph-res-d-234-10 <04.05.2020>.

24 Hierzu Helmut Hühn, »Weltlauf«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter u. a., Bd. 12, Basel 2004, Sp. 491f. sowie den Beitrag von D. Eichberger, S. 154 (Abbildung 5).



Abbildungen 5a-d: »Cursus mundi« in *Wien 2129*, fol. 12v (Eckkartuschen); <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

zusammen. Gleichzeitig bildet es den Ausgangspunkt für die obere der vier Textebenen. Diese wird durch eine immer präziser werdende Zeitangabe gekennzeichnet: vom »Cursus mundi« (links oben) über das »Tempus praesens« (»Gegenwart«; rechts oben) und »Hoc die« (»an diesem Tag«; links unten) bis zu »Hac hora« (»zu dieser Stunde«; rechts unten). Dem gleichen Ordo legendi folgt die dritte Textebene, die eine leicht abgewandelte Form der kleinen Doxologie bildet – allerdings ohne einleitendes »Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto« – und somit eine abschließende Funktion hat: »Sicut erat in principio« (links oben), »et nunc et semper« (rechts oben), »et in soeculo hoc« (links unten) und

CURSUS MUNDI	TEMPUS PRAESENS
Si Deus pro nobis:	Discordia magna
Quis contra nos?	dilabuntur
<i>Sicut erat in principio</i>	<i>et nunc et semper</i>
ex Discordia fit	ex invidia fit
Bellum	Discordia
HOC DIE	HAC HORA
Nolit velit invidia	Avaro tam deest quod
	habet, quam quod non habet
<i>et in saeculo hoc</i>	<i>usque in saecula saeculorum</i>
ex proprio commodo fit	ex avaritia fit
invidia	Proprium commodum

Tabelle 3: Textbeigaben in den Eckkartuschen von *Wien 2129*, fol. 12v

»usque in saecula saeculorum« (rechts unten; »wie im Anfang, so auch jetzt und alle Zeit und in Ewigkeit«). Hier steht das Zusammenfallen von Anfang und Ende, mithin der ewige Kreis im Mittelpunkt, was einerseits durch das »Cursus mundi«-Motto impliziert wird, andererseits im Gegensatz zur oberen Textebene keine zeitliche Präzisierung mit sich bringt (selbige steht für das Fortschreiten der Zeit), sondern vielmehr einen Ausblick auf die Ewigkeit suggeriert (was einem In-sich-Kreisen der Zeit gleichkommt). Zwei Zeitkonzepte – ein lineares und ein zyklisches – werden hier auf einer Seite kombiniert.

Während die erste und die dritte Textebene eine Lesestrategie erfordern, bei der man im Eckmedaillon oben links anfängt und rechts unten endet, legt die vierte Textebene eine Lektüre nahe, die buchstäblich quer dazu steht. Sie nimmt Bezug auf eine Reihe von vier Lastern, die in Form von Kausalitäten präsentiert werden – die acht Tugenden der vorangehenden fol. 11v/12r werden also gewissermaßen in ihr Gegenteil verkehrt.²⁵ Diesmal ist der Anfangspunkt nicht oben

25 Björn R. Tammen hat mich darauf aufmerksam gemacht, dass hier eine Parallele zu den Bußpsalmen besteht, selbst wenn die abstrakte, auf Begriffe und Einzelmotive reduzierte künstlerische Umsetzung der Tugenden und Laster eine ganz andere ist. Zur Etymachie-Tradition in Mus.ms. A der Bayerischen Staatsbibliothek siehe Agnes Thum, »Sünde, Tugend, Auftraggeber. Das moraltheologische Illustrationsprogramm des Bußpsalmencodex«, in: *Andacht – Repräsentation – Gelehrsamkeit* (siehe S. 9), S. 203–224. Aber auch Mus.ms. C der Bayerischen Staatsbibliothek mit einem Teil-zyklus allegorischer Darstellungen der Tugenden und Laster auf fol. 71v/72r (Digitalisat: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00015144-2](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00015144-2), Scan 146 und 147) könnte hierfür ein Vorbild

links zu suchen, sondern unten rechts beim »*proprium commodum*« (der eigene Vorteil). Selbiges wird als Wurzel allen Übels dargestellt, denn aus dem eigenen Vorteil entsteht der Neid (»*ex proprio commodo fit invidia*«; links unten), aus diesem wiederum erwächst Zwietracht (»*ex invidia fit discordia*«; rechts oben), woraus letztendlich Krieg entsteht (»*ex discordia fit bellum*«; links oben). Diese Abfolge verläuft also diametral entgegengesetzt zu den beiden anderen Ebenen.

Die in den Banderolen aufscheinenden Spruchbänder bilden eine letzte Schicht, die im Grunde genommen einen moralisierenden Kommentar zu den Lastern liefert. Auch hieraus ergibt sich eine Lektüre, die unten rechts anfängt und oben links endet. Den Banderolen liegen Quellen antiker, biblischer und humanistischer Natur zu Grunde. Das »*proprium commodum*« explizierende »*Avaro tam deest quod habet, quam quod non habet*« (»Dem Habgierigen fehlt sowohl, was er hat, als auch, was er nicht hat«) ist den *Sententiae* des römischen Dichters Publilius Syrus entnommen.²⁶ Syrus' Sprüche waren im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit beliebte (Schul-)Lektüre, wovon nicht zuletzt die vielen Ausgaben zeugen. »*Nolit velit invidia*« (»Ob der Neid will oder nicht«) könnte die Schlusszeile aus einem Epigramm des Humanisten, Arztes und Botanikers Euricius Cordus (Heinrich Ritze, 1486–1535) sein. Dessen *Epigrammata* von 1520 enthalten ein Gedicht über Erasmus von Rotterdam, dessen erste Zeile »*Quando novas docto laudes conarer Erasmo*« lautet.²⁷ Parallel zum Laster »*Discordia*« (oben rechts) erscheint mit »*Discordia magna dilabuntur*« (»Durch Zwietracht zerfällt das Große«) eine Anspielung auf eine Passage aus Sallusts *De bello Jugurthino* (X,6), deren erster Teil hier nicht zitiert wird: »*Nam concordia parvae res crescunt, discordia maximae dilabuntur*« (»Durch Eintracht wächst das Kleine, durch Zwietracht zerfällt das Große«). Schließlich krönt mit »*Si Deus pro nobis: Quis contra nos?*« (»Wenn Gott für uns ist, wer [kann dann] gegen uns sein?«) ein berühmtes Zitat aus dem Römerbrief (8,31) das Medaillon in der oberen linken Ecke.

Aus diesen vier Ebenen ergibt sich eine Lesestruktur, die den »*Cursus mundi*« für den Betrachter empirisch-performativ erfahrbar macht: Mit seinen Augenbewegungen vollzieht der Rezipient den Lauf der Welt geradezu körperlich nach.²⁸ Die Seite lässt sich in unterschiedliche Richtungen erforschen. Im

abgegeben haben, zumal ein derartiger Zusammenhang bereits bei den Memento mori-Motiven besteht (siehe oben, Abbildungen 3a–d bzw. 4a–d).

26 Im Original (*Sententiae* 694) heißt es: »*Tam deest avaro quod habet, quam quod non habet.*«

27 Vgl. Euricius Cordus, *Epigrammata* (1520), hrsg. von Karl Krause, Berlin 1892 (Lateinische Litteraturdenkmäler des XV. und XVI. Jahrhunderts, 5), S. 69f. (Liber tertius, Nr. 24).

28 David Ganz und Felix Thürlemann, »Singular und Plural der Bilder«, in: *Das Bild im Plural: Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, hrsg. von dens., Berlin 2010, S. 7–38, sprechen in diesem Zusammenhang von einem »kinetischen Vollzug« (S. 19).

Res mira ignoti quod et illaqueentur amore (Vers 11)	über bzw. unter dem mittleren Bildfeld der linken Bordüre
Emicat accensis per famam mentibus ardor (Vers 12)	
Nocte silente magis dum mutua flamma per artus (Vers 13)	zwischen den beiden Ovalen der unteren Bordüre
Errans, alta trahit suspiria pectore ab imo (Vers 14)	unter bzw. über dem mittleren Bildfeld der rechten Bordüre
Amplexus taedet longum expectare jugales (Vers 15)	

Tabelle 4: Zusätzliche Textrepräsentation (Tertia pars) in *Wien 2129*, fol. 12v

Vorwärts- und Rückwärtsverfolgen der Kausalitäten entsteht geradezu ein gekreuztes Lesen und bildet sich zwischen den Eckmedaillons eine Kreuzform aus.²⁹ Genauer gesagt kann der Leser die Seite zweimal hin- und zurückverfolgen; so entsteht eine doppelte Kreisfigur, die den »Cursus mundi« auf kleinstem Raum – en miniature – darstellt.

Wenn man vor diesem Hintergrund noch einmal das gesamte Bordürenprogramm von fol. 12v in den Blick nimmt, dann stülpen sich über diese von den Eckmedaillons ausgehende gekreuzte Lektüre noch zwei weitere Strukturen. Nicht nur wird zwischen den Medaillons die Esthergeschichte erzählt, die in den Rechteckfeldern der linken Bordüre deszendierend anfängt, dann progredient über den unteren Bildrand läuft, um in den Rechteckfeldern der rechten Bordüre aszendierend weitergeführt zu werden.³⁰ Darüber hinaus wird auf fol. 12v auch der Text der gesamten Tertia pars abgebildet, die durch das Akrostichon im Zeichen der Braut steht.³¹ Daraus ergibt sich, ausgehend von der fünftletzten Zeile (die im linken Rand oberhalb des zweiten Rechteckfeldes verdoppelt wird), ein Ordo legendi entgegen dem Uhrzeigersinn (siehe Tabelle 4).

29 Dabei wäre zu fragen, inwiefern diese Intention auch durch die gekreuzten Schwerter im Medaillon links oben (siehe oben, Abbildung 5a) angedeutet wird. Generell fällt auf, dass in den Nebenmotiven der Eckmedaillons auf fol. 11v–12v fast immer eine Hand zu sehen ist (ausgenommen die Positionen unten rechts auf fol. 11v und 12r).

30 Interessanterweise wird die Esthergeschichte auf der gegenüberliegenden Seite (fol. 13r) nur in der linken und in der rechten Bordüre abgebildet. In beiden Fällen verläuft die Erzählung deszendierend und nicht – wie auf fol. 12v – links deszendierend und rechts aszendierend. Grund hierfür ist wohl eine nicht-biblische Einschaltung in der unteren Bordüre von fol. 13r, die Lebensweisheiten der antiken Philosophen Demokrit und Heraklit zitiert. Hierzu siehe auch die Beiträge von Dagmar Eichberger, S. 155 (mit Abbildung 7) und Birgit Lodes, S. 260f.

31 Die einzelnen Epithalamiumsverse werden darüber hinaus in den Bänderolen über den Notenfeldern auf fol. 12v–14v wiederholt.

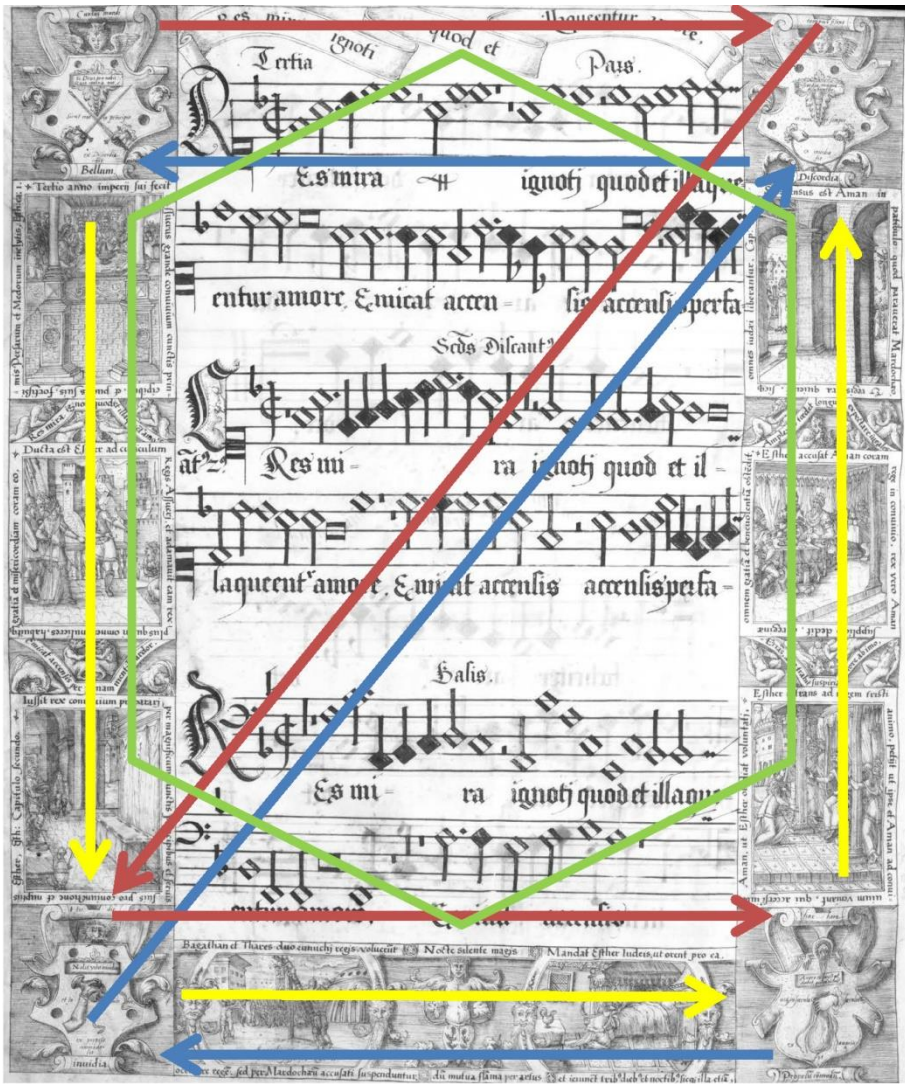
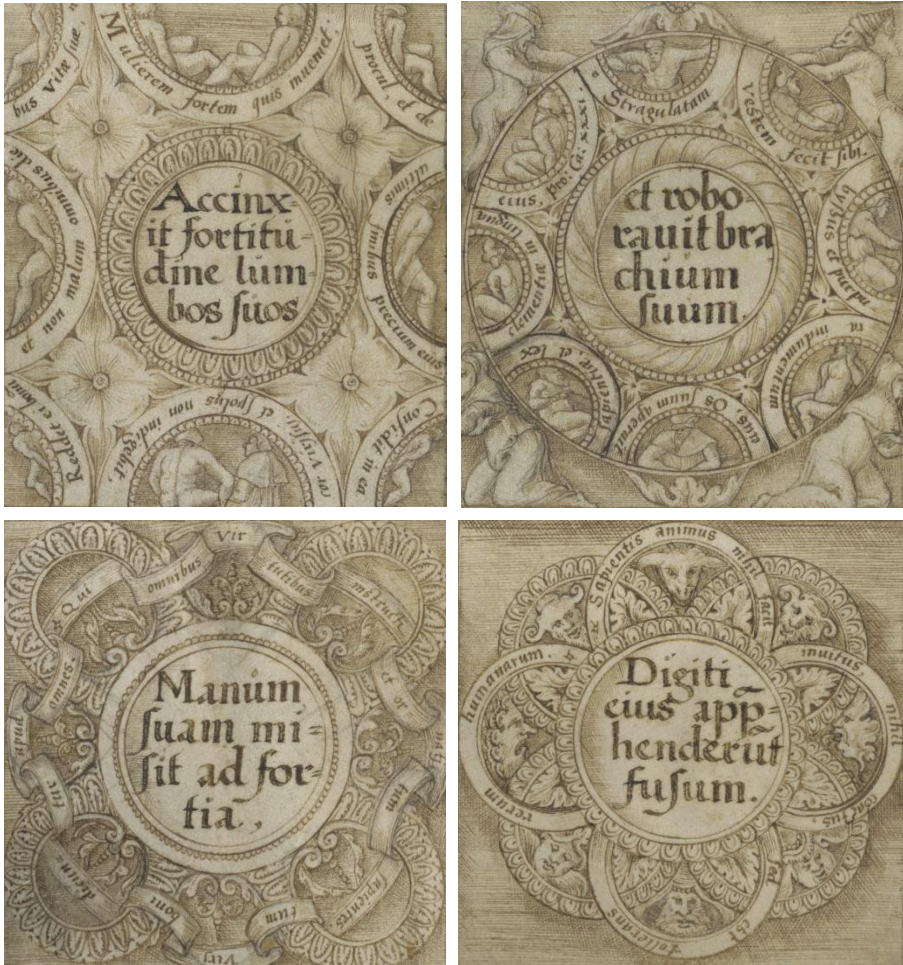


Abbildung 6: Lesestrukturen zu Beginn der Tertia pars von *Wien 2129*, fol. 12v. Progrediente (rot) und regrediente (blau) Schichten der Eckmedaillons; Verlauf der Esthergeschichte (gelb); Positionierung der Epithalamiumverse (grün); <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB (bearbeitet von Katelijne Schiltz)

Fol. 12v ist nicht nur ein multiperspektivisches und mehrschichtiges Gebilde, das den Leser auf unterschiedlichen Routen und mit unterschiedlichen Narrativen (die Eckmedaillons, die Esthergeschichte, Stopius' Gedicht) durch die Seite führt. Darüber hinaus hat sie sowohl retrospektiven als auch prospektiven Cha-



Abbildungen 7a–d: ›Lob der tüchtigen Hausfrau‹ zum Abschluss von *Wien 2129*, fol. 15r (Eckmedaillons); <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

rakter. Denn mit ihrem Layout und dem moralisierenden Ansatz der Eckmedaillons setzt sie den Parcours und die Thematik der *Secunda pars* (hier fol. 11r, 11v und 12r) fort. Gleichzeitig bildet die Seite den Anfang der *Tertia pars* von Lassos Motette, was sowohl die Esthergeschichte als auch die ›Ausbreitung‹ der letzten fünf Epithalamiumszeilen im Bordürenprogramm – und natürlich die Musik im Notenfeld – unzweideutig klarmachen (als Versuch, alle potenziellen Leserichtungen in abstracto zu visualisieren, siehe Abbildung 6).

Aber auch in weiterer Hinsicht spielt fol. 12v eine Schlüsselrolle im Gesamtkomplex von *Wien 2129*. Nicht nur bildet sie, wie wir gerade gesehen haben,

gegen Ende der *Secunda pars* gemeinsam mit fol. 11r eine Art Klammer um die dazwischenliegende Doppelseite (fol. 11v/12r), zudem schlägt sie eine Brücke zur allerletzten Seite des Manuskripts (fol. 15r), auf die hier noch eingegangen sei.³² Auch dort spielen die vier Eckmedaillons eine entscheidende Rolle. Zwar haben sie ein gänzlich anderes Layout – auf fol. 15r sind sie viel dekorativer gestaltet, ja, Richard von Genua bietet hier im Sinne der Finalwirkung ein Maximum an Ornament und sekundären oder sogar tertiären Textbeigaben auf –, doch die Leserichtung und das zugrundeliegende Konzept sind ähnlich. Denn im Zentrum eines jeden Medaillons steht jeweils ein Zitat aus den Sprüchen Salomos (*Proverbia*) 31, das – passend zum übergreifenden Thema der tugendhaften Weiblichkeit, das die einzelnen Seiten der *Tertia pars* verbindet – die Eigenschaften einer »mulier fortis«, einer starken Frau, anhand ihrer körperlichen Kraft beschreibt (siehe die Abbildungen 7a–d).³³ Dabei ist insbesondere bei der Benennung der Körperteile auf das Fortschreiten vom Großen zum Kleinen zu achten: von »Accinxit fortitudine lumbos suos« (»Sie gürtet ihre Lenden mit Kraft«; oben links) über »et roboravit brachium suum« (»und stärkt ihre Arme«; oben rechts) und »Manum suam misit ad fortia« (»Sie streckt ihre Hand nach dem Rocken«; unten links) bis hin zu »Digiti eius apprehenderunt fusum« (»und ihre Finger fassen die Spindel«; unten rechts) wird die Bezugsgröße immer kleiner. Ähnlich wie auf fol. 12v, wo wir es mit einer zeitlichen Präzisierung (von »Cursus mundi« zu »Hac hora«) zu tun hatten (siehe oben, Abbildungen 5a–d), findet hier, unterstützt durch die gleiche Lesestruktur, eine immer engere körperliche Fokussierung statt (Lenden – Arme – Hand – Finger). Aber im Gegensatz zur Anlage der Kartuschen auf fol. 12v wird hier kein »Weg zurück« bzw. keine Rückwärtslektüre angeboten. Eine solche zyklische Struktur würde nicht zur letzten Seite und somit zur Finalitätsidee der Handschrift passen. Dennoch ist der analoge *Ordo legendi* frappierend und scheint die ideelle Verbindung von der ersten zur letzten Seite der *Tertia pars* durchaus intendiert gewesen zu sein. Die Seitengestaltung bekommt auch insofern einen abschließenden und sogar selbstreferenziellen Gestus, als es die Hand bzw. ihre Finger sind, die üblicherweise eine Seite umblättern. Hier könnte also durchaus die Materialität der Handschrift bzw. das haptische Erlebnis des Blätterns evoziert werden. In diesem Zusammenhang wäre noch darauf hinzuweisen, dass jenes Medaillon mit dem *Proverbia*-Zitat zu den Fingern (»Digiti eius apprehenderunt fusum«) unten rechts platziert ist, also dort, wo in Chorbüchern wie dem aus dem Alamire-Skriptorium stammenden *Mus.ms. F* der Bayerischen Staatsbibliothek

32 Digitalisat (siehe S. 7), Scan 29.

33 Die beiden oberen Passagen sind Spr 31,17 entnommen, die beiden unteren Spr 31,19.



Abbildung 8: »Verte«-Hinweis im Credo aus Mathieu Gascognes Missa *Es hat ein sun*. Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. F, fol. 19v (Ausschnitt); urn:nbn:de:bvb:12-bsb00079142-8, CC BY-NC-SA 4.0

sonst gerne eine Aufforderung zum Blättern wie »verte«, »verte cito« oder »verte folium« steht (siehe die Abbildung 8). Allerdings wäre diese Handlung, da die Motette zu Ende ist, überflüssig. Könnte damit ein humorvoller Wink an die Sänger impliziert sein?

Insgesamt gesehen, verlangt die Handschrift einen aktiven Rezipienten, denn sie bietet gleichzeitig Hinweise zur Deutung und fordert auf, das Notierte zu entziffern. Dem Betrachter wird im Grunde genommen keine Wahl gelassen. Ihm bleibt wegen der Bilder- und Textvielfalt nichts anderes übrig, als Verbindungen zu suchen und das auf den Seiten angeordnete Bildprogramm tatsächlich abzutasten, zu katalogisieren und zu ordnen. Oder, wie David Ganz und Felix Thürlemann es in ihrem Sammelband *Das Bild im Plural* formulieren: »Das Zusammensehen von Bildern fordert vom Rezipienten zusätzlich eine Abstraktionsleistung, ein auf Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen den Bildern hin ausgerichtetes vergleichendes Sehen; es fordert einen kognitiv orientierten

Blick«. ³⁴ Wie ich zu zeigen versucht habe, werden mehrfache Verbindungen und Analogien geschaffen, nicht nur innerhalb einer (aufgeschlagenen) Doppelseite, sondern auch über mehrere Seiten (und sogar Partes) hinweg, und zwar in formaler, inhaltlicher und/oder lesetechnischer Hinsicht. So entsteht ein dichtes Netz an Bezügen und Reminiszenzen, an Ähnlichkeiten und Unterschieden, das sich über die gesamte Handschrift erstreckt.

Zu einem entschleunigten Erforschen der einzelnen Seiten und der Komposition als Ganzes passt es gewissermaßen auch, dass das Akrostichon »GVILHELMVS RENE«³⁵, das die Epithalamiumverse des Humanisten Nicolaus Stopius bilden, nicht auf den ersten Blick sichtbar (wenigstens nicht in der hier präsentierten Form³⁵) und schon gar nicht hörbar ist.³⁶ Vor dem Hintergrund der Epithalamiumstradition ist es außerdem auffällig, dass die Namen des Brautpaares nicht im Text genannt werden (wie das in vielen anderen Hochzeitsgedichten ab der Antike durchaus der Fall ist), sondern lediglich versteckt als Akrostichon verarbeitet werden.³⁷ Und auch Richard von Genua hat nicht

34 D. Ganz und F. Thürlemann, Singular und Plural (wie *Anm. 28*), S. 8: »Die Verbindung mehrerer Bilder [besitzt] genuine Sinnpotentiale, die nicht deckungsgleich sind mit denen, über die das Bild im Singular verfügt. Auch kann die Bedeutung komplexer Bildordnungen nicht als Summe der Bedeutung ihrer Konstituenten verstanden werden.«

35 Vgl. aber Massimo Troiano, der zumindest in der Erstauflage seiner Festbeschreibung das Akrostichon allein durch die übergroße Schrifttype deutlich hervorhebt: M. Troiano, *Discorsi* (siehe *S. 9*), S. 166. Siehe auch *Die Münchner Fürstenhochzeit* (siehe *S. 8*), S. 270f., sowie die Einführung von Björn R. Tammen, *S. 20* (mit Abbildung 1).

36 Auch in den Stimmbüchern der Handschrift A.R. 775–777 der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg (Proskesche Musiksammlung), die eine große Zahl an Epithalamiumskompositionen enthält, wird das Akrostichon nicht eigens hervorgehoben. Hier ist ohnehin nur die Tertia pars (Nr. 34) enthalten; abgesehen von deren erster Zeile ist keine Textunterlegung vorhanden, weil die Handschrift größtenteils für eine instrumentale Aufführung gedacht ist. Vgl. auch Franz Körndle, »Hofkapelle versus Stadtpfeiferei. Die Stimmbücher A. R. 775–777 der Bischöflichen Zentralbibliothek in Regensburg«, in: *Musikalische Schätze in Regensburger Bibliotheken*, hrsg. von Kateljine Schiltz, Regensburg 2019 (Regensburger Studien zur Musikgeschichte, 13), S. 167–187, und das Faksimile: *Ms. A.R. 775–777, Proske-Bibliothek Regensburg*, Vorwort von Raymond Dittrich, Stuttgart 2014.

37 Siehe dazu beispielsweise Sabine Horstmann, *Das Epithalamium in der lateinischen Literatur der Spätantike*, Leipzig 2004. Von Johannes Tremauerus stammt ein *Epithalamion in honorem virtute et eruditione clari magistri Conradi Geissentalers atque castae et ornatissimaeque virginis Richillae sponsae suae dilectae, familiaritatis ergo scriptum* (o. O., 1560), das ein Akrostichon verarbeitet, welches allerdings nicht die Namen des Brautpaares thematisiert, sondern mit »Felices quicunque Deum« vielmehr einen Segensspruch abbildet (vgl. das Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek München, 4 J.publ.g. 578#Beibd.1; Digitalisat: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb11024355-2](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11024355-2), Scan 2). Es sei hier noch angemerkt, dass das ebenfalls von Stopius anlässlich der Hochzeit von Wilhelm V. und Renata von Lothringen geschriebene und von Jacobus de Kerle vertonte *Illuxit pergrata dies / Felices ambo* auch mit einer Spielart des »constrained writing« aufwartet – der Cantus firmus für die Prima und die Secunda pars (»Laeta est ista dies« bzw. »Ferva nunc abeant«)

versucht, den Leistenvers in der Textunterlegung zu kennzeichnen bzw. optisch hervorzuheben.³⁸

* * *

Wenn Massimo Troiano in seinem Bericht über die Hochzeit von Herzog Wilhelm V. von Bayern mit Renata von Lothringen zu Hans Mielichs Bildern in Orlando di Lassos Bußpsalmen (Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. A) schreibt, dass »diese herrlichen Miniaturen ... so zierlich und fein [sind], dass es scheint, als ob die Bilder singen wollten«,³⁹ so »fehlen« in *Wien 2129* für eine lebensnahe Darstellung zwar die Farbe und die Tiefenwirkung der Bilder, aber der Betrachter wird hier – im Vergleich zum Bußpsalmenkodex – durch die strukturierte, zum Teil fast schablonenartige Organisation der Seiten in Kombination mit dem theologischen Programm noch stärker gefordert, sein Auge in unterschiedliche Richtungen zu lenken, Verbindungen zwischen den Bildern zu erkunden, um dadurch Brüche und Kontinuitäten im Bildprogramm aufzuspüren.⁴⁰ Insofern scheinen die Zeichnungen hier vielleicht nicht zu singen, aber der Betrachter erweckt sie durch seine Lesestrategie(n) – eine gleichzeitig kreative und intellektuelle Leistung – dann doch zum Leben.

enthält ein in Troianos Bericht (Die Münchner Fürstenhochzeit, siehe S. 8, S. 294f.) mit Großbuchstaben hervorgehobenes Chronogramm (Ergebnis ist – wohl kaum überraschend – in beiden Partes 1568), aber hier werden die Namen des Brautpaares im ersten Teil explizit genannt. Siehe auch Christian Thomas Leitmeir, *Jacobus de Kerle (1531/32–1591). Komponieren im Spannungsfeld von Kirche und Kunst*, Turnhout 2009, S. 763f.

38 Generell zur Verwendung von Namen in der Musik der Frühen Neuzeit siehe Andrea Lindmayr-Brandl, »Die Autorität der Namen. Fremd- und Eigensignaturen in musikalischen Werken der Renaissance«, in: *Autorität und Autoritäten in musikalischer Theorie, Komposition und Aufführung*, hrsg. von Laurenz Lütteken und Nicole Schwindt, Kassel 2004 (Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik, 3), S. 21–40.

39 Die Münchner Fürstenhochzeit (siehe S. 8), S. 100 (»qualli leggiadri Minii tanto politi e delicati sono, che le istesse imagini, par che cantar vogliono«) bzw. S. 101.

40 Ein weiterer Unterschied zu den Chorbüchern Mus.ms. A (und B) der Bayerischen Staatsbibliothek betrifft die Tatsache, dass die Musik in *Wien 2129* strikter und vor allem auch durchgehend vom Bordürenprogramm abgetrennt ist. Der Platz, der der Musik zur Verfügung steht, ist auf jeder Seite gleich – nur zwischen fol. 9v und 12r (also in der gesamten Secunda pars) reichen einzelne Medaillons in den Bereich des Notenfelds. Dagegen ist die Nutzung des Raumes bei den Mielich-Kodizes wesentlich vielfältiger und abwechslungsreicher. Hier gilt also nicht, was Andrea Gott dang, »Hans Mielich und die Seitengestaltung des de Rore-Chorbuchs (München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. B): Neue Impulse für die Buchmalerei als Medium höfischer Repräsentation«, in: Cipriano de Rore. *New Perspectives* (siehe S. 9), S. 229–269: S. 252, über die Seitengestaltung von einigen Motetten aus Mus.ms. B anmerkt: »Die Figuren überschreiten den Bildrahmen an mehreren Stellen so signifikant, dass sie in den Betrachtarraum einzudringen scheinen.« Sie thematisiert anhand von Mus.ms. B auch den Konflikt zwischen zweidimensionalem Notenbild und dreidimensionalen Miniaturen.