

Title: Orlando di Lasso, Erbprinz Wilhelm von Bayern und die Commedia all 'improvviso : Narren, Springer und Commedia-Figuren in Wien 2129

Author(s): Birgit Lodes

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. 235–274.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20162734>

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/>

Orlando di Lasso, Erbprinz Wilhelm von Bayern und die Commedia all'improvviso: Narren, Springer und Commedia-Figuren in *Wien 2129*

In der Prachthandschrift Mus.Hs. 2129 der Österreichischen Nationalbibliothek (im Folgenden *Wien 2129*)¹ gaukelt auf fol. 12r eine wunderliche Figur – fast wie eine mittelalterliche Drolierie – über das Blatt, mit einem Dreschflügel zum Schwung ausholend (siehe Abbildung 1). Zwar ist das Gesicht, wohl das eines Mannes, nicht zu erkennen, aber er ähnelt in Kleidung und Haltung auffallend der Maske eines Zanni aus der Commedia all'improvviso, welcher bei der Münchner Fürstenhochzeit von 1568 vielfach als ›Quertreiber‹ präsent war. Im folgenden Beitrag interessiert die Gestaltung solcher ›randständigen‹ Figuren im Bildprogramm zu Orlando di Lassos Motette *Gratia sola Dei*, und zwar nicht nur die erwähnte isolierte Figur, sondern auch die Gestaltung der Zwickel an den zahllosen Medaillons in den Bordüren: Diese Details in den Rändern der Handschrift treten zu der ohnehin überbordenden Vielfalt an visuellen Elementen wie Epithalamiumstext, Noten, Maskarons, Hunderten von Bildszenen vor allem aus dem Alten Testament samt Hunderten von Textausschnitten in den Bildeinfassungen und separaten Bänderolen.

Die Durchdringung der Ränder mit Drolieren hat in der mittelalterlichen Buchkultur ihren festen Platz. Für das Spätmittelalter und die Zeit der Renaissance konstatieren Kunsthistoriker*innen aber üblicherweise, dass der Innovationsgrad deutlich zurückgehe, das Motivrepertoire vor allem repetiert werde und sich mit dem Einzug der Druckerpresse die lustvolle Tradition weitgehend verliere. »The End of the Edge« betitelt daher Michael Camille sprechend das letzte Kapitel seines einschlägigen Überblickswerks.² Dass es sich aber sehr wohl lohnen kann, die Marginalien auch dieses späteren Zeitraumes mit Blick auf innovative Erzählstrategien zu untersuchen, haben in jüngerer Zeit unter anderem

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

2 Michael Camille, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, London 1992, S. 153–160; Lilian M. C. Randall, *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, Berkeley 1966 (California studies in the history of art, 4), S. 10, konstatiert für die Zeit nach 1350 vornehmlich »conventional readaptations of earlier concepts«.



Abbildung 1: Zanni mit Dreschflegel. Inschriftenbänderole mit Randfigur in der Prachthandschrift von Orlando di Lasso's Motette *Gratia sola Dei* (1568). Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs. 2129 (= *Wien 2129*), fol. 12r; <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

Anja Grebe und Björn Tammen gezeigt.³ Mit den folgenden Ausführungen möchte ich an diese Arbeiten anschließen.

Die nähere Motivation für eine eingehende Analyse der Drollerien und Grotesken in *Wien 2129* ziehe ich daraus, dass diese – bislang noch kaum beachteten – Elemente geradezu ein Charakteristikum der Handschrift darstellen. Dies fällt insbesondere im Vergleich zu den verwandten, am Hof des Bräutigamvaters Herzog Albrechts V. entstandenen Prachthandschriften auf, in denen derlei kaum vorhanden ist. Orlando di Lasso und Richard von Genua, die offenbar gemeinsam für die Realisierung von *Wien 2129* verantwortlich zeichneten – wiewohl mit je eigenem Anteil⁴ –, waren die drei großen, regelrecht als ›Gesamtkunstwerk‹ gestalteten Chorbücher mit den Motetten Cypriano de Rores bzw.

3 Anja Grebe, »An den Rändern der Kunst. Drollerien in spätmittelalterlichen Stundenbüchern«, in: *Komik und Sakralität: Aspekte einer ästhetischen Paradoxie in Mittelalter und früher Neuzeit*, hrsg. von ders. und Nikolaus Staubach, Frankfurt am Main 2005 (Tradition – Reform – Innovation. Studien zur Modernität des Mittelalters, 9), S. 164–178 (Grebes Dissertation, *Die Ränder der Kunst. Buchgestaltung in den burgundischen Niederlanden nach 1470*, Diss. Universität Konstanz 2000, war mir nicht zugänglich); Björn R. Tammen, »Marginalien«. Musizierende Randfiguren in mittelalterlichen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek und ihre Funktion«, in: *Imago Musicae* 21/22 (2004/05), S. 105–133.

4 So die Bänderole über den beiden Eröffnungsseiten (fol. 1v/2r); vgl. dazu den einführenden Beitrag von Björn R. Tammen im vorliegenden Band, S. 22 (mit Detailabbildungen 2a/b).

den Bußpsalmen Lassos, dazu den Illuminationen von Hans Mielich und Kommentaren von Samuel Quicchelberg fraglos bekannt.⁵ In der auf die repräsentative Materialität von Pergament sowie eine intensive Illumination mit vielfältigen Text-Bild-Bezügen setzenden Gesamtkonzeption stellten diese Bücher sicherlich ein Vorbild für die prachtvolle Aufzeichnung der Epithalamiums-Motette *Gratia sola Dei* dar. Dabei gibt es auch charakteristische Unterschiede:⁶ Während die umfangreichen Mielich-Kodizes kostbarst gebunden in der Schatzkammer Albrechts V. nur ausgewählten Besuchern gezeigt und die Musik als »musica reservata« im erlauchten Kreis zwar wohl vorgetragen, bis zum Tod des Herrschers aber nicht gedruckt werden durfte, wurde die im Kontext der Hochzeit des Thronfolgers Wilhelm 1568 aufgeführte und in *Wien 2129* beziehungsreich »glossierte« Motette bereits im Jahr nach der Hochzeit in einem Stimmbuch-Sammeldruck veröffentlicht, häufig nachgedruckt und dadurch allgemein verbreitet.⁷ Weitere Unterschiede betreffen den deutlich geringeren Umfang der Handschrift, die nur eine einzige Komposition beinhaltet, die Monochromie und das statischere Seitenlayout wie auch die individuellere, anlassbezogene Dichtung des Nicolò Stoppio (Nicolaus Stopius). Gerade im Blick auf den Einsatz von Marginalien, Drollerien oder Grotesken fungierten die Mielich-Kodizes sicher nicht als Vorbild: In deren Bildprogramm finden sich diese Elemente kaum – jedenfalls nicht im Sinne einer »marginalen« Gegenwelt zum hehren Haupttext. Wenn dort Narren, Spielleute, Bauern, Betrunkene oder ähnliche Figuren begegnen, so als Teil des ikonographischen Programms, das die gesungenen Textabschnitte subtil bebildert, nicht hingegen als randständiges Beiwerk.⁸

5 Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. A und B (siehe S. 7f.). Zur Zeit der Entstehung von *Wien 2129* war der Hofmaler Hans Mielich noch am Leben und arbeitete bis 1571 am zweiten Band des Bußpsalmenkodex. Er verstarb am 10. März 1573. Zu Layout und Bildprogramm dieser Prachthandschriften vgl. in jüngster Zeit insbesondere 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. 229–270; dies., *NotenBilderTexte* (siehe S. 10).

6 Vgl. dazu auch den Beitrag von Andrea Gott dang im vorliegenden Band, bes. S. 119–124 (Abschnitt »Große Geschwister: die Prachtchorbücher Albrechts V.«).

7 Zu den musikalischen Quellen siehe S. 7f.

8 Hier einige Beispiele aus dem Rore-Kodex, die ähnlich auch in *Wien 2129* eingesetzt werden (motivische Übereinstimmungen *kursiv*): *Nasentrompete*, *Zahngeige* und *Brustpsalterium* zur Begleitung grölender Sänger bei einem Festgelage, *Zwerge* servieren das Getränk, an den Rändern geschäftige (*nachte*) Putti: Mus.ms. B(1, S. 19; Abb. 3 bei A. Gott dang, Hans Mielichs »singende« Miniaturen (siehe S. 10), S. 48; Textbezug scheint – im Unterschied zu Gott dangs Deutung (S. 59f.) – aduers zu »tacitusque« vorzuliegen. *Nachte* als Gefangene im

Offenbar stellt also das großflächige ›freie‹ Spiel der Marginalien und komischen Randfiguren im Vergleich zu den fast gleichzeitig entstandenen Münchner Prachtkodizes ein Alleinstellungsmerkmal von *Wien 2129* dar. Die folgende Untersuchung wird dies erstmals näher in Augenschein nehmen, wobei es zunächst darum gehen muss, auf den Figurenbestand überhaupt aufmerksam zu machen. Sodann ist nach dem Grund für sein Vorhandensein sowie nach potenziellen Bedeutungen zu fragen. Dabei gilt es vorab bereits festzuhalten, dass Richard offensichtlich einen ausgeprägten Sinn für Humor besaß und auch anderswo komische bzw. groteske Elemente in seine Arbeiten einbaute.⁹ Über eine bloße ikonographische Bestandsaufnahme hinausgehend, soll erstmals eine Kontextualisierung in der zeitgenössischen Fest- und Hofkultur vorgeschlagen werden. Auf diese Weise werden die Grundlagen für ein neuartiges, ›vernetztes‹ Verständnis der Marginalien geschaffen, die für Vertreter insbesondere der Kunstgeschichte, der Theaterwissenschaft sowie der Hof- und Festkultur-forschung von erheblichem Interesse sein dürften.

Zwickelbilder in kommentierender und aktualisierender Funktion

Richard entscheidet sich bei der Konzeption von *Wien 2129* für ein ebenso konsequentes wie ungewöhnliches Layout, indem er den Notentext an der linken, rechten und unteren Kante ›rahmt‹.¹⁰ In diesen U-förmigen Bordüren entstehen zwischen den (meist 13) Bildelementen an den Seiten und in der Bas-de-page-Zone kleine freie Bereiche, quasi Zwickel, die im Laufe der Hand-

Verlies am unteren Bildrand als Spiegel der herrschaftlichen Macht (»Rex omnipotens«): Mus.ms. B(1, S. 133; Abb. 4, A., Gott dang, ebda., S. 49. Vgl. auch unten [Anm. 28](#).

⁹ Vgl. Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 54, fol. 82v–118r (Richards Kopie von Gottfried Palmart, *Missa Quia vidisti me*; siehe im vorliegenden Band den Beitrag von Björn R. Tammen zur Tobias-Erzählung, S. 207, mit Detailabbildung 5b) sowie Mus.ms. 24, fol. 38v–142r (Richards Kopie einiger Motetten von Lasso, mit zahlreichen Grotesken in den Initialen). Digitalisate der Bayerischen Staatsbibliothek München: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00078961-9](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00078961-9) und [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00078948-6](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00078948-6). Die Identität des im *Katalog der Musikhandschriften*, Bd. 1: *Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung*, bearb. von Martin Bente u. a., München 1989 (Kataloge bayerischer Musiksammlungen, 5), S. 40*, als »Schreiber F« bezeichneten Kopisten mit Richard von Genua fiel mir bei der Besichtigung der ansprechenden Ausstellung im Rahmen der internationalen Fachtagung »Für Auge und Ohr. Die Chorbücher der Bayerischen Staatsbibliothek« (München, 17.–19. März 2016) auf.

¹⁰ Zu Layout und Rahmung sowie den potenziellen druckgraphischen Vorbildern siehe künftig Birgit Lodes, »Richard und die Rahmen. Zur Rolle zeitgenössischer Figurenbücher für die Konzeption des Prachtchorbuchs A-Wn Mus.Hs. 2129«, in: *Imago Musicae* 31 (2020), in Vorbereitung; zu einer möglichen Vorbildfunktion des älteren Prachtchorbuchs Mus.ms. C der Bayerischen Staatsbibliothek München siehe Björn R. Tammen, »Envisaging marriage: the artistic and intellectual microcosm of a Wittelsbach chapel singer in 1568«, in: ebda.

schrift verschiedenartig ausgestaltet werden. Dass gerade Zwickelbereiche (besonders in der Architektur und Skulptur) häufig den Raum für den Einzug von Drollerien bereitstellen, ist gut belegt.¹¹ Auch in *Wien 2129* sind die Zwickelbilder – der Tradition entsprechend – von den gemalten und mit dem passenden Bibeltext umrahmten Einzelszenen in einem separaten Bereich abgekoppelt, wodurch eine eigene Erzählebene entsteht. Gleichzeitig aber sind sie mit diesen innerhalb des festen Rahmens verschweißt und ›gaukeln‹ nicht – wie mittelalterliche Drollerien – frei um den eigentlichen Textblock herum. Sie beziehen sich also primär auf das Bildprogramm der Bordüren und allenfalls mittelbar auf den anlassbezogenen Epithalamiumstext samt seiner Vertonung im zentralen Buchblock. Die Zwickelbilder glossieren Bilder, nicht den Text.

Bei einer Inventarisierung der Zwickelbilder in *Wien 2129* fällt auf, dass sie auf sehr vielen, aber nicht allen Seiten vertreten sind und sich die Art ihrer Gestaltung prozessual verändert; offenbar entwickelt Richard die konkreten Ideen erst während der Ausführung. So finden sie erst nach und nach ihren Weg in die Handschrift: Auf den ersten fünf Seiten (fol. 1v–3v) sind die Freiflächen neben den Medaillons noch entweder grau ausschraffiert (also frei gelassen) oder – weit häufiger – mit ornamentalem Blattwerk gefüllt, wobei sich auf den letzten beiden Seiten eine Besonderheit zeigt: Auf fol. 3r/v begegnen in der Mitte der Bordüren insgesamt zwölf stilisierte Männerköpfe im Profil, die in ein volutenartiges Zierelement eingesetzt sind (siehe Abbildung 2a).¹² Die Idee hierzu hat Richard offenbar aus Virgil Solis' Rahmungen der Illustrationen zu Ovids *Metamorphosen* in der Frankfurter Ausgabe von 1563 bezogen (siehe Abbildung 2b) – einem Figurenbuch, das ihm in mehrerlei Hinsicht als Bildfundus diente:¹³ Zwei der insgesamt sechs Passepartouts bei Solis weisen zwei entsprechende Profilköpfe auf, die (wie bei Richard) aus der Bordüre hinausblicken.

Damit ist gleichsam die Initialzündung zur figürlichen Ausgestaltung weiterer Zwickelflächen in *Wien 2129* gegeben. Auf den verbleibenden Seiten der *Prima pars* (fol. 4r–9r) enthalten fast alle Zwickel Darstellungen von Ganzkörperfiguren, die gerade in den ersten Bordüren meist realistisch, also ohne groteske Verfrem-

11 Zur typischen Positionierung von Drollerien in Gebäudezwickeln vgl. unter anderem Katrin Kröll, »Die Komik des grotesken Körpers in der christlichen Bildkunst des Mittelalters. Eine Einführung«, in: *Mein ganzer Körper ist Gesicht. Grotteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*, hrsg. von ders. und Hugo Steger, Freiburg i. Br. 1994 (Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae, 26), S. 11–106: S. 24–33, speziell zu Chorgestühlschnitzereien Björn R. Tammen, *Musik und Bild im Chorraum mittelalterlicher Kirchen, 1100–1500*, Berlin 2000, S. 99–115. In *Wien 2129* ist diese Idee auf die Buchmalerei übertragen.

12 Ähnliche Profilköpfe kommen an wenigen weiteren Stellen vor: fol. 6v, 7r/v, jeweils Bas-de-page.

13 Vgl. Gott dang im vorliegenden Band, S. 137; zudem B. Lodes, Richard und die Rahmen (wie Anm. 10).



Abbildungen 2a/b: Profiliesichtige Rollwerkmasken. (a) Medaillon mit Zwickelfüllungen in *Wien 2129*, fol. 3v, links (Gottes Verheißung an Abraham); <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB. – (b) Johannes Posthius, *Tetrasticha in Ovidii Metamorphoses ... Schoene Figuren auß dem fuertrefflichen Poeten Ouidio ... gerissen durch Vergilium Solis*, Frankfurt a. M.: Georg Rab d. Ä. u. a. 1563, S. 2 (»Gott erschafft den Menschen«); <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454722p>, Source gallica.bnf.fr/BnF

dungsmomente, gestaltet sind. Sie scheinen verschiedenartige Funktionen zu erfüllen. Über die erste solcherart verzierte Bordüre verstreut (fol. 4r, links) finden sich in wallende Gewänder mit Kapuze gehüllte Personen, von denen drei ein Buch in der Hand halten, in dem sie lesen bzw. aus dem sie vorlesen – zunächst ein geschlossenes, sodann ein offenes, wozu einer sogar eine Brille benötigt (siehe Abbildung 3a). Die Geschichten aus dem Alten Testament – hier der zuoberst dargestellte Tod Saras – werden also zum einen verbatim in den Textrahmungen mit Angabe der Bibelstelle niedergeschrieben und zugleich in Bildern veranschaulicht. Zum anderen verweisen die Zwickelfiguren deiktisch auf die Bibel als Medium: In der Heiligen Schrift, dem Buch der Bücher, sind diese Erzählungen gottgegeben festgehalten.¹⁴ Eine ähnliche Rolle haben Zwickelfiguren, die eine Haltung des Erzählens oder Zeigens und damit eine verwandte Form der Deixis einnehmen.¹⁵ Dazwischen begegnen teils Miniaturszenen, teils Einzelfiguren, die die Handlung der Hauptbilder mimetisch intensivieren, weiterführen und – besonders häufig – sie in der Jetztzeit spiegeln und sinnlich vermitteln.

14 Vgl. in diesem Sinne auch die Ausgestaltung der Tugend der »Veritas« am Ende der *Secunda pars* (fol. 11v, rechts unten): Dort ist der Anfang des Johannesevangeliums aufgeschlagen, und man liest im Buch »In principio erat verbum. Et verbum erat apud deum« (Joh 1,1).

15 Z. B. fol. 4r, rechts, Zwickel zum 1. Medaillon; fol. 6r, rechts, zwischen 1. und 2. Medaillon; fol. 6v, rechts, mittleres Medaillon; fol. 8r, links, über dem unteren Medaillon; fol. 8r, rechts, unter dem 2. Medaillon; fol. 14v, rechts, über dem untersten Medaillon.



Abbildungen 3a/b: Zierbordüren mit figürlichen Zwickelbildern im Genesis-Zyklus der Prima pars in *Wien 2129*. (a) fol. 4r, links, oberer Teil; (b) fol. 4v, rechts, oberer Teil; <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

Als Beispiel mögen wiederum einige der Bordüren zu Beginn dienen. Auf fol. 4v (rechts oben) halten die Zwickelfiguren mit ihren Fackeln Wache an Abrahams Sarg, der im Medaillon dargestellt ist, auf das sie Bezug nehmen (Gen 25,7–8; siehe Abbildung 3b). Trotz ihrer Randständigkeit gehören selbige somit zur Haupthandlung – was aber in der Handschrift eher die Ausnahme darstellt. Meist setzen die Zwickelfiguren nicht die biblische Szene fort, vielmehr entstammen sie dem Hier und Jetzt und scheinen dadurch den Betrachter einzuladen, sich mit dem Bibelgeschehen unmittelbarer zu identifizieren: Die anschließende Szene, in der Rebekka Gott im Zuge ihrer Schwangerschaft um Rat bittet (fol. 4v, rechts, mittlerer Tondo), wird im unteren Zwickel gespiegelt durch eine in gleicher Haltung betende Frau in aktuellem Gewand (links), zugleich ironisch gebrochen durch eine dicke Nackte, die das biblische Medaillon zu halten scheint (rechts). Darüber finden sich zwei betende Männer, die – in Fortsetzung der Handlung gemäß Gen 25,11 (2. Medaillon: Segnung Jakobs) – beide den betenden Jakob (Gen 25,21) darstellen könnten bzw. dessen Gestus aufgreifen und sich so, der biblischen Szenerie »entkleidet«, als Projektionsfläche für jeden (betenden) Betrachter anbieten.

Ebenfalls eine identifikatorische Wirkung, hier aber eher auf emotionaler Ebene, haben die Zwickelbilder bei der Erzählung von Saras Begräbnis durch Abraham (Gen 23,19; fol. 4r, links, mittlerer Tondo; siehe oben, Abbildung 3a): Als Vorlage für dieses Medaillon diente Richard das Begräbnis des Jakob aus Jost Ammans und Hans Bocksbergers Figurenband *Neuwe biblische Figuren deß Alten und Neuwen Testaments* von 1565;¹⁶ der Name »Iacob« wird kurzerhand durch »Sara« ersetzt.¹⁷ Ihren Tod beklagen in den Zwickeln sogar zwei Gruppen von trauernden Männern und Frauen. Auch mit diesen Figuren lehnt sich Richard an das Vorlagenbild an, rückt aber jeweils eine trauernde bzw. wehklagende Person mit klaren Gesten in den Mittelpunkt seiner Darstellungen und schafft dadurch über die anonyme trauernde Menge hinaus für den Bildbetrachter ein Angebot zur individuellen emotionalen Identifikation.

Selbst die Präsenz verführerischer Frauen auf Ebene der Zwickel scheint auf das biblische Geschehen in den Medaillons bezogen: Nachdem Abrahams Knecht erfährt, dass die schöne Rebekka wohl die Frau Isaaks werden darf (fol. 4v, links, 1. und 2. Medaillon; Gen 24,50–51+53) und er von ihrer Familie zu Speis und Trank eingeladen wird (mittlerer Tondo; Gen 24,54), sitzt eine schöne

16 J. Amman und H. Bocksberger, *Neuwe biblische Figuren* (siehe S. 8), Bg. C [1]r (fol. 18r).

17 Das Vorlagenbild verwendete Richard an späterer Stelle erneut, diesmal in der Tat beim Begräbnis des Jakob (Hauptminiatur auf fol. 8v). Dabei sparte er interessanterweise die auf fol. 4r bereits verwendeten Ausschnitte aus.



Abbildungen 4a-c: Kommentierende Zwickelfiguren in *Wien 2129*. (a) fol. 4v, links (Bewirtung von Abrahams Knecht bzw. Rebekkas Zustimmung zur Heirat); (b) fol. 5r, links (Abimelech fühlt sich von Isaak getäuscht); (c) fol. 6v, links (Geburt des Ruben); <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

junge Frau in hautenger Kleidung mit einem eigenen Krug im darunterliegenden Zwickel (siehe Abbildung 4a). Die Gegenüberstellung mit einem ebenfalls körperbetont gekleideten Mann – hier und im Bild darunter – ist offenbar der erotischen Fantasie entsprungen: In dem Moment, als sich die Frau in ihrer ganzen Körperlichkeit zeigt, scheint der Mann verschämt; all dies geschieht, als Rebekka ihre Zusage gibt, mit dem anwesenden Knecht zu dessen Herrn zu reisen (4. und 5. Medaillon; Gen 24,58–59). Übrigens war in den Zwickeln erstmals eine junge weibliche Figur in dem Moment eingeführt worden, da der Knecht Rebekka am Brunnen begegnete (bekleidet: fol. 4r, rechts, linker Zwickel unter dem 2. Medaillon; barbusig: beide Zwickel unter dem 4. Medaillon).¹⁸

Auf der gegenüberliegenden Seite (fol. 5r, links, mittlerer Tondo) finden sich in den Zwickeln zum ersten Mal handfeste Narren (siehe Abbildung 4b), von denen der eine sein Narrenzepter in der Hand hält, der andere auf einer ›Nasentrompete‹ spielt. Wiederum lässt sich ein Bezug zur biblischen Szene im zugehörigen Medaillon herstellen: Nachdem die beiden Zwickelfiguren zwischen 1. und 2. Medaillon Auge und Ohr verschließen ob der Lüge Isaaks,¹⁹ treten die beiden Narren in dem Moment auf den Plan, da König Abimelech Isaak zur Rede stellt, dass er die Welt buchstäblich zum Narren gehalten habe (zwischen 2. und 3. Medaillon): »Isaac accersito ait Rex: Perspicuum est quod uxor tua sit. Cur mentitus es eam sororem tuam esse?« (Gen 26,9).²⁰

Mit der verführerischen Sirene und der ihr zugeordneten Königsfigur (beide mit Fischschwanz dargestellt) in den darunterliegenden Zwickeln scheint Richard die drastische Botschaft des folgenden, hier freilich nicht zitierten, aber wohl mitzudenkenden Bibelverses zu veranschaulichen, in dem es heißt: »Beinahe hätte einer der Leute mit deiner Frau geschlafen.«²¹ Auch die auf fol. 6v in der linken Bordüre auftretenden Menschen mit Schweine- bzw. Eselskopf (untere Zwickel zum 4. Bild) sind als betrachterbezogene Kommentare zur biblischen Handlung im Medaillon lesbar (siehe Abbildung 4c): Jakob verbringt seine Hochzeitsnacht – unfreiwillig – mit der unattraktiven Lea, was er aber erst am nächsten Morgen, nachdem er mit ihr den Sohn Ruben gezeugt hat, bemerkt. – Nicht allein in Niccolò Machiavellis satirischer Parabel *L'Asino*

18 Digitalisat (siehe S. 7), Scan 7.

19 Zuvor hatte Isaak behauptet, bei Rebekka handle es sich nicht um seine Frau, sondern um seine Schwester (Gen 26,7); dies ist im 1. Medaillon dargestellt.

20 »Da rief der König Isaak und sagte: Sie ist ja deine Frau. Wie konntest du behaupten, sie sei deine Schwester?«

21 »Dixitque Abimelech: Quare imposuisti nobis? potuit coire quispiam de populo cum uxore tua, et induxeras super nos grande peccatum. Praecipitque omni populo, dicens: Qui tetigerit hominis huius uxorem, morte morietur.« (Gen 26,10–11).

(1517) fungieren Esel und Schwein als Symbole einer »glühenden Liebeserklärung an das Leben«:²² Auch Stoppios Epithalamiumstext für das Brautpaar von 1568 preist freimütig die Freuden der Liebe.²³

Offenbar also ist es eine der Intentionen der Zwickelfiguren bzw. Drolieren in der Motettenhandschrift *Wien 2129*, die hehren Geschichten des Alten Testaments auf einer genuin menschlichen Ebene plastisch zu unterstreichen und dadurch für den Betrachter besser verstehbar zu machen. Der Eindruck stellt sich nicht zuletzt dadurch ein, dass die Medaillons mit einem Figurenarsenal arbeiten, das aus den Figurenbüchern zur Bibel bzw. zu einem »Lektüreklassiker« wie Ovids *Metamorphosen* wohlbekannt ist,²⁴ aus denen Richard auch weidlich kopiert. Hingegen konnten bislang noch zu kaum einem der Zwickelbilder Vorlagen ermittelt werden,²⁵ was auch wenig verwundert: Diese Zeichnungen gehören eben nicht zur biblischen oder antiken Sphäre. Vielmehr sind die Figuren häufig in zeitgenössischen Gewändern dargestellt oder gar unbekleidet bzw. entstammen der Ebene des Fantastischen, des Grotesken oder der Narretei – und halten dem Betrachter dadurch gleichsam einen Spiegel vor.

In weiterer Folge (ab fol. 5r) führt Richard einen neuen Figurentypus ein: Männer in eng anliegenden Ganzkörpertrikots²⁶ (siehe Abbildungen 5a–d) – keine Putti wie etwa im Vorlagenbuch des Virgil Solis²⁷ – in körperlicher Aktion,

22 Niccolò Machiavelli, *L'Asino – Der Esel. 1517. Eine satirische Parabel aus der italienischen Renaissance oder Die menschliche Seite der Renaissance*, hrsg. von Karl Mittermaier, Würzburg 2001, S. 43. Die Aufforderung zur aktiven »Neugestaltung des individuellen menschlichen Glücks«, die Körperlichkeit und Sexualität dezidiert einschließt, darf als Abkehr vom idealisierten und stilisierten Menschenbild der Renaissance verstanden werden. Mittermaier pointiert diesen Aufruf in seiner Übersetzung: »Lass' uns das Leben genießen!« (ebda., S. 45).

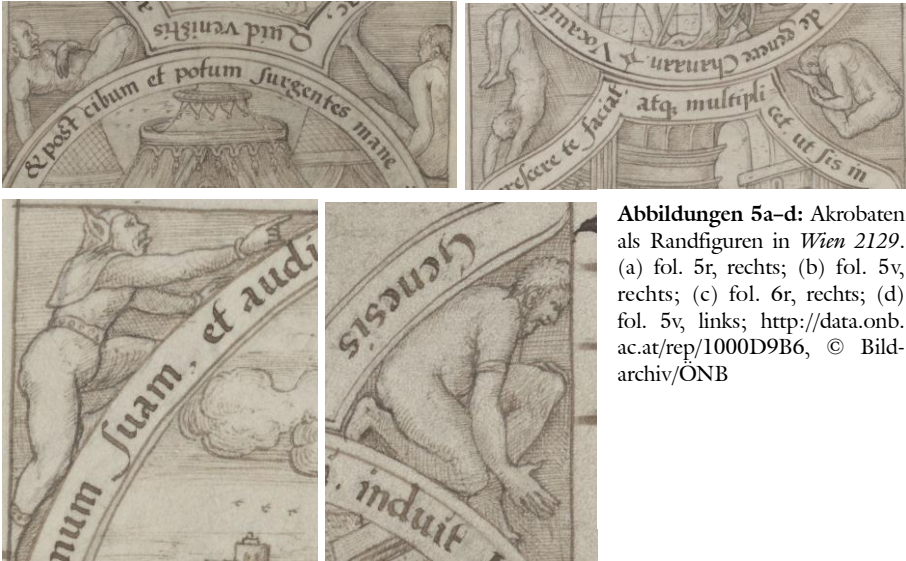
23 Besonders gilt dies für die Tertia pars. Vgl. den Beitrag von Philipp Weiß im vorliegenden Band sowie den vollständigen Text mit Übersetzung (siehe S. 11f.).

24 Da sich die beiden Illustratoren (Virgil Solis bzw. Jost Amman) ihrerseits stark an Vorlagen anlehnten, war das Bildmaterial letztlich auch einer Person bekannt, die die konkreten Bände noch gar nicht in der Hand hatte. Zudem ist es, wie Harjes, Karrer und andere zeigen konnten, in den unterschiedlichsten künstlerisch gestalteten Objekten der Zeit omnipräsent; dazu I. Harjes, Figurenbände (siehe S. 10), S. 186–196; Klaus Karrer, *Johannes Posthius. Verzeichnis der Briefe und Werke mit Regesten und Posthius-Biographie*, Wiesbaden 1993, S. 56–61.

25 Zu einzelnen Ausnahmen vgl. *Anm.* 56.

26 Meist ist der Trikotsaum am Handgelenk oder am Bein deutlich zu sehen. Zu vergleichbaren Akrobatendarstellungen mit äußerst körperbetonten Gewändern siehe auch Margaret A. Katritzky, *The Art of Commedia. A Study in the Commedia dell'Arte 1560–1620 with Special Reference to the Visual Records*, Amsterdam 2006 (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, 100), unter anderen Abb. *43, 46, 259. In seltenen Fällen könnten die Figuren auch nackt sein (vgl. fol. 5v, links, über dem mittleren Tondo; auch fol. 6r, rechts, über dem 2. Medaillon). – Siehe auch *Anm.* 59.

27 Dazu ausführlicher B. Lodes, Richard und die Rahmen (wie *Anm.* 10).



Abbildungen 5a-d: Akrobaten als Randfiguren in *Wien 2129*. (a) fol. 5r, rechts; (b) fol. 5v, rechts; (c) fol. 6r, rechts; (d) fol. 5v, links; <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

teils auch akrobatischen Verrenkungen. Sie liegen, strecken das Bein nach oben (siehe Abbildung 5a), sie machen Handstand oder eine Art Salto (siehe Abbildung 5b). Im Aufschlag fol. 6v/7r kauern, buckeln oder liegen sie fast in jedem Zwickel,²⁸ bisweilen tragen sie kuriose Hüte oder Tierköpfe. Diese Figuren scheinen – im Unterschied zu jenen auf den vorausgehenden Seiten – allenfalls hin und wieder eine inhaltliche Verknüpfung zur biblischen Geschichte in den Hauptminiaturen zu haben. Die Dynamik diverser performativer Körperhaltungen scheint hier ein Spiel für sich zu sein, das keiner inhaltlichen Legitimierung bedarf.

Diese Figuren gehören zur Welt der Springer und Gaukler – einer gesellschaftlich randständigen Gruppe, die bereits in mittelalterlichen Drollerien häufig vertreten war:²⁹ Wie Wilde, Tiere oder menschlich-tierische Zwischenwesen

28 Man vergleiche einige von Richards Turnern (siehe speziell die Abbildungen 5a/b) mit einem Skiapoden, wie er in *Mus.ms. A I(2)* (siehe S. 7), S. 162, in der Mitte der linken Randleiste dargestellt ist, im Digitalisat Scan 161. Mielich visualisiert mit diesen absonderlichen Kreaturen an den Rändern (!) der Welt das gesungene Schöpferwort (Ps 148,5: »ipse mandavit et creata sunt«; »denn er gebot, da wurden sie geschaffen«), ja lagert sie qua Rahmung quasi in Kunst-kammer-Gefache ein. Im Vergleich zu diesen auf den Textinhalt bezogenen Gestalten wird der spielerische Eigenwert der Randfiguren bei Richard (im Unterschied zur Drollerienferne bei Mielich) besonders deutlich.

29 Dazu unter anderem Markus Müller, »*Odisti observantes vanitates supervacue*. Überlegungen zu text-illustrativen Darstellungen von Gauklern und Akrobaten in illuminierten Handschriften«, in: *Komik und Sakralität* (wie *Anm. 3*), S. 179–186; K. Kröll, *Komik* (wie *Anm. 11*), S. 55f.

eigneten sie sich als Folie des Komischen. In mittelalterlichen Drollerien war ihr Bezug zum Haupttext selten ein konkreter, allenfalls ein assoziativer. Im Falle von *Wien 2129* besteht aber ein spezifischerer Bezug, und zwar zum impliziten Widmungsträger der Handschrift: Erbprinz Wilhelm von Bayern war begeistert von der Welt der Turner, Springer, Gaukler, Zwerge und Musikanten (also von ioculatores im mittelalterlichen Sinne) und investierte Unsummen, um entsprechende Künstler an seinen Hof zu binden (vgl. dazu unten, Abschnitt »Lebendige Erinnerung«). Im flächengreifenden Einbezug dieser Akrobaten in den Zwickelbildern lässt sich also erneut eine Geste nicht nur des komischen Aufbrechens, sondern auch der zeitgenössischen Vergewärtigung sehen.

Ein Zwischenfazit: Es scheint Richard ein Anliegen gewesen zu sein, über die Zwickelfiguren aktualisierende Brücken hin zum Betrachter zu schlagen, allen voran zu Erbprinz Wilhelm. Dies geschieht teils deiktisch (durch Vorführen der Heiligen Schrift als Bezugspunkt bzw. durch demonstrative, Aufmerksamkeit erzeugende Gesten überhaupt), teils durch Unterstreichen der in den biblischen Geschichten angelegten Affekte, Formen der ironischen Kommentierung (z. B. Einführung eines Narren), anzügliche, mit sexuellen Konnotationen spielende Nebenmotive (speziell bei der Begegnung mit weiblichen Figuren der Bibel) oder schließlich die Hereinnahme einer am Hof geschätzten Berufsgruppe: der Springer. In ihrer Intention, den Bibeltext bzw. die in Wort und Bild zugleich präsenten biblischen Historien zu vergewärtigen, unterscheiden sich diese Zwickelbilder von den gotischen Marginalien bzw. Drollerien, als deren Hauptkennzeichen der überwiegend komische, nicht inhaltsbezogene Einsatz gilt: Beliebigkeit war hier Programm. In ihren vielfältigen, teils tief sinnigen Bezugnahmen auf die biblischen Szenen ebenso wie die Vorlieben des Bräutigams repräsentieren die Zwickelbilder in *Wien 2129* vielmehr eine andersartige Rolle von Marginalien, wie sie für das Spätmittelalter und die Zeit der Renaissance in einzelnen Fällen bereits nachgewiesen,³⁰ bislang aber noch nicht ausreichend untersucht wurde.

Zanni und die Commedia all'improvviso

Am Ende der *Secunda pars* von Lassos Hochzeitsmotette *Gratia sola Dei* begegnet in *Wien 2129*, prominent in der Mitte von fol. 12r platziert, eine Figur in Rückenansicht mit eigenartiger Kopfbedeckung, die einen Dreschflegel

30 Vgl. dazu B. Tammen, Marginalien (wie *Anm. 3*), insbes. S. 115–122 (in Weiterführung von Deutungsansätzen zur spätmittelalterlichen Psalter-Illustration bei Lucy Freeman Sandler), und A. Grebe, An den Rändern (wie *Anm. 3*).

schwingt (siehe oben, Abbildung 1). Anders als die Zwickelfiguren der Bordüren steht sie frei im Raum. Auch liegt kein Zusammenhang zum biblischen Text- und Bildprogramm vor: In der Banderole, die die Figur teils überdeckt, wird ein Ausschnitt aus dem Buch Tobit wiedergegeben (Tob 1,6), zu dem aber keine Beziehung zu erkennen ist.³¹ Vielmehr handelt es sich um einen Eindringling von außen – eine Figur bzw. Maske aus der frühen *Commedia all'improvviso*:³² der Diener Zanni, erkennbar an der hellen, weiten und gegürteten Kleidung, einer (wie auch immer beschaffenen) Kopfbedeckung und einem von ihm in der Luft geschwenkten Requisit wie hier dem Dreschflegel.³³ Ähnliche Motive finden sich auch im Fries mit *Commedia-all'improvviso*-Figuren im Ehrenlohnzimmer³⁴ und auf der Narrentreppe der von Erbprinz Wilhelm ausgebauten Burg Trausnitz in Landshut (siehe Abbildungen 6a/b; dazu unten mehr). Das Duo Herr und Diener (*Magnifico/Pantalone* und Zanni) bildet den unverzichtbaren Handlungskern jeder *Commedia all'improvviso* des 16. Jahrhunderts.³⁵ Bei der Federzeichnung in *Wien 2129* handelt es sich übrigens um eine der frühesten Zanni-Darstellungen überhaupt.³⁶

31 Siehe den Katalog der Inschriften im Anhang des vorliegenden Bandes. Der zweite Teil von Lassos Motette ist in *Wien 2129* mit Bildern aus der Tobias-Geschichte illustriert; vgl. dazu im vorliegenden Band Björn R. Tammens Analyse sowie Katelijne Schiltz, speziell mit Blick auf den übergeordneten allegorischen Gesamtzusammenhang.

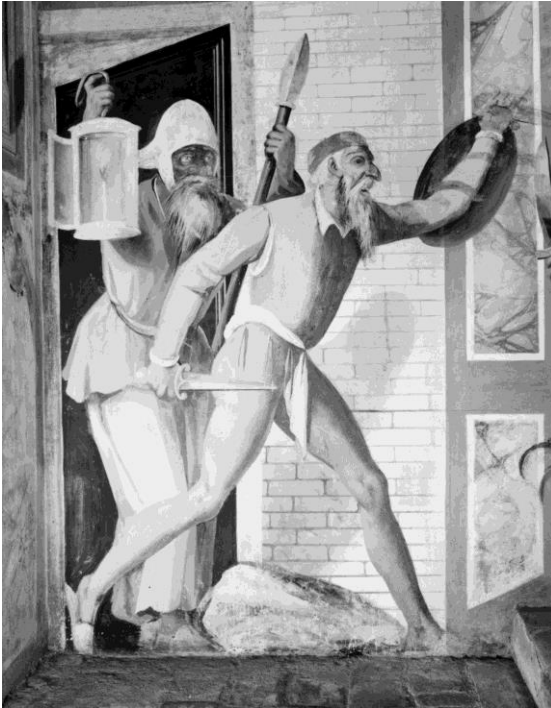
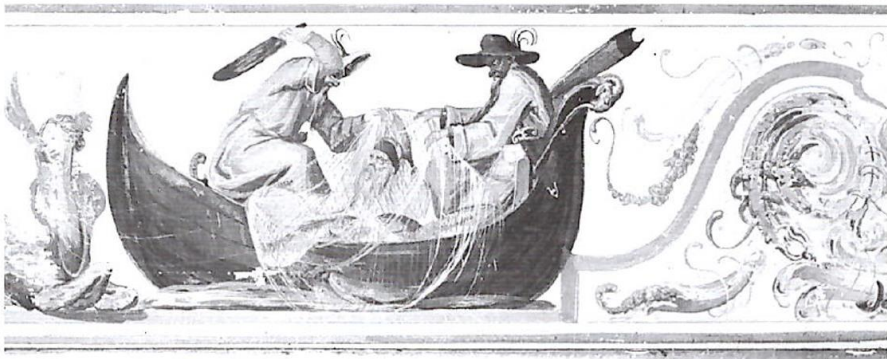
32 Der heute verbreitete Begriff »Commedia dell'arte« ist irreführend und anachronistisch. Er taucht erstmals viel später in einer Komödie Carlo Goldonis aus dem Jahr 1750 auf und wird dort polemisch verwendet: als Kritik an einer plumpen, handwerklichen Theaterform, die es in eine kunstvollere Komödie zu überführen gelte. In der jüngeren theaterwissenschaftlichen Forschung wird daher vorgeschlagen, für dieses im 16. Jahrhundert in vielen unterschiedlichen Ausprägungen existierende Genre besser die historisch belegten Begriffe »Commedia all'improvviso« (so auch bei Massimo Troiano, siehe unten, *Ann.* 41), »Commedia alla mercenaria« (gewerbsmäßige Komödie) oder »Commedia degli Zanni« (Komödie der Zanni) zu verwenden; vgl. Stefan Hulfeld, »Commedia all'improvviso. *Li tre becchi* und *La pazzia d'Isabella*. Spieltexte aus dem Umfeld der *Commedia all'improvviso*«, in: *Italienisches Theater. Geschichte und Gattungen von 1480 bis 1890*, hrsg. von Daniel Winkler, Sabine Schrader und Gerhild Fuchs, Berlin 2015 (Theater der Zeit. Recherchen, 118), S. 151–170: S. 151–155. – Ich danke Stefan Hulfeld für anregende Gespräche und Literaturhinweise zu diesem Themenfeld.

33 »Zanni's suit was usually of plain, coarse, light, neutrally coloured material, with an uncollared hip-length long-sleeved belted jacket, loose or baggy trousers in matching material often ending just above the ankles, and no codpiece«: M. Katritzky, *The Art of Commedia* (wie *Ann.* 26), S. 189; ebda., S. 191f., zu den immer vorhandenen, aber recht unterschiedlich gestalteten Hüten bzw. Kappen und den verschiedenen Instrumenten – vom Dolch bis zum Nudelholz. – Da die Figur in *Wien 2129* nur von hinten zu sehen ist, ist unklar, ob sie eine Maske trägt – was aber in der früheren *Commedia all'improvviso* ohnehin nicht unabdingbar war (vgl. dazu ebda., S. 189).

34 Vgl. ebda., S. 370, Abb. 22, links unten.

35 Dazu ausführlich ebda., S. 187–199.

36 Sie wurde bislang von der *Commedia*-Forschung nicht wahrgenommen. Siehe auch *Ann.* 51.



Abbildungen 6a/b: Figuren der Commedia all'improvviso auf Burg Trausnitz in Landshut. (a) Teilstück aus Fries im Brautgemach (»Ehrenlohnzimmer«). Bildzitat nach: Susan Maxwell, *The Court Art of Friedrich Sustris: Patronage in Late Renaissance Bavaria*, Farnham/New York 2011, S. 74 (Abb. 2.19.b). – (b) Nächtlicher Kampf zweier Magnificos und zweier Zanni (»Narrentreppe«), Ausschnitt. Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München / Bildarchiv der deutschen Kunst

Was mag Richard von Genua dazu motiviert haben, diese und weitere Figuren aus der Improvisationskomödie (siehe unten) in die repräsentative Motettenhandschrift mit ihrem überwiegend biblisch ausgerichteten Bildprogramm aufzunehmen? Warum evoziert er die Ebene des komischen Stegreiftheaters? Die Antwort hierauf liegt offenbar in den konkreten, historisch dokumentierten Gegebenheiten der äußerst aufwendig und bunt gestalteten Hochzeitsfeierlich-

keiten des Jahres 1568 begründet, die insgesamt achtzehn Tage andauerten. Der Vortrag der in *Wien 2129* aufgezeichneten Motette war nur einer von sehr vielen verschiedenen Programmpunkten: Nach dem täglichen morgendlichen Kirchengang gab es zahllose opulente Fest- bzw. Schauessen, beziehungsreich geschmückt mit teils riesigen Tischaufsätzen aus Zuckerbäckerei oder Wachs, dazu Musik- und Theatereinlagen, später Jagden und Turniere, am Abend größere Theateraufführungen, zudem ausschweifende Tanzveranstaltungen, Maskeraden und Mummenschanz verschiedener Art.³⁷ In diesem Kontext fand auch eine Aufführung einer Commedia all'improvviso statt. Hierzu gilt es festzuhalten, dass selbige Mitte des 16. Jahrhunderts noch eine sehr junge, nicht-standardisierte Theaterform mit vielen unterschiedlichen Ausprägungen darstellte: Sie war ursprünglich daraus entstanden, dass sich einzelne Spielleute zu vertraglich organisierten Truppen zusammengefunden hatten und gemeinsam auftraten. Die konkrete Handlung (Fabel) war dabei eher sekundär und bildete meist nur einen losen Rahmen für wirkungsvolle Szenen aller Art, die ad hoc improvisiert wurden. Die professionellen Akteure hatten dabei unterschiedliche Funktionen: Meist waren sie gleichzeitig Aufführende und Autoren (es liegt also kollektive Autorschaft vor), und sie traten in unterschiedlichen Rollen und mit diversen Kunststücken auf – sie redeten, machten Witze, schauspielerten, musizierten, turnten etc.³⁸

In dieses Muster passt auch die Aufführung während der Münchner Fürstenhochzeit. Man erfreute sich dort also an einer hochaktuellen Theater-Performance.³⁹ Mit dem gedruckten Bericht des Hofkapellsängers Massimo Troiano, zugleich die erste umfangreichere Beschreibung einer Commedia

37 Vgl. dazu den ausführlichen, in zwei zeitgenössischen Ausgaben vorliegenden Bericht von Massimo Troiano, *Discorsi* (siehe S. 9) bzw. *Dialoghi* (siehe S. 8) sowie die Festberichte von H. Wirrich, *Ordenliche Beschreybung* (siehe S. 9) und H. Wagner, *Kurtze doch gegründte beschreibung* (siehe S. 9). Wagner berichtet besonders genau über die Turniere, welche auch in den beigefügten großformatigen Radierungen von Nikolaus Solis (siehe unten, *Anm. 50*) wirkungsvoll in Szene gesetzt werden. Eine moderne Edition (samt deutscher Übersetzung) liegt nur von Troianos *Dialoghi* vor: Die Münchner Fürstenhochzeit (siehe S. 8). Zu den unterschiedlichen Akzent- und Zielsetzungen der drei gedruckten Berichte (und ihrem Verhältnis zu den weitgehend textgleichen Prachthandschriften, die offenbar speziell für einzelne Würdenträger hergestellt wurden) vgl. Thomas Rahn, *Festbeschreibung. Funktion und Topik einer Textsorte am Beispiel der Beschreibung höfischer Hochzeiten (1568–1794)*, Tübingen 2006 (Frühe Neuzeit, 108), S. 117–154, sowie Harriet Rudolph im vorliegenden Band.

38 Dazu grundlegend neuerdings: Piernario Vescovo, »Between Improvisation and Book«, in: *Commedia dell'Arte in Context*, hrsg. von Christopher B. Balme, dems. und Daniele Vianello, Cambridge 2018, S. 56–64; zudem S. Hulfeld, *Commedia all'improvviso* (wie *Anm. 32*), insbes. S. 152–155.

39 In der Literatur wird diese Aufführung bisweilen daher zu Unrecht als »nur« improvisiert abgetan.

all'improvviso überhaupt, sind wir über den Ablauf recht gut unterrichtet. Laut Troiano hatte der Bräutigam höchstpersönlich am Abend des 8. März 1568 – also zu einem Zeitpunkt, da die ersten wichtigen Gäste bereits abgereist waren – Orlando di Lasso gebeten, eine Commedia-Aufführung zu organisieren:

Vn giorno auanti che si rappresentasse uenne in fantasia all'Illustris. Duca Guglielmo di Baviera, di sentir una comedia il di seguente, & fece chiamare Orlando Lasso, ch'ad ogni cosa lo conoscea atto, & le comandò con gran preghiere.⁴⁰

Troiano zufolge hat sich Lasso dann gemeinsam mit ihm selbst die Fabel (also die lose Rahmenhandlung) ausgedacht. Bei der Inszenierung am Folgetag waren zehn Personen beteiligt, vier davon Sänger der Hofkapelle, die anderen Hofadelige bzw. weitere Hofangestellte. Manche Spieler – etwa Troiano selbst – schlüpften in mehrere Rollen. Auch die Rolle der Camilla, der Angebeteten, wurde von einem Mann gespielt. Die in drei Akte gegliederte Handlung kreist genretypisch um die Themen Liebe und Hochzeit: Am Anfang steht ein glückliches Liebespaar, es folgen verschiedene Verwicklungen, Verkleidungen und Verwirrungen, verbunden mit Prügeleien und Witzen. Am Schluss heiratet Camilla den Diener Zanni und die Commedia schließt mit einem Hochzeitstanz. Insgesamt also wurde die hochadelige Hochzeitsfestivität von 1568 in diesem Improvisationstheater effektiv gespiegelt. Die Zuschauer sollen hellauf begeistert gewesen sein, obwohl einige von ihnen die italienische Sprache nicht einmal verstanden, was offenbar der Wirkung keinen Abbruch tat. Lasso war dabei eine der zentralen Figuren, und zwar keineswegs nur als Komponist der musikalischen Einlagen, sondern auch als Lautenspieler, Sänger sowie als hervorragender Schauspieler, der den Magnifico/Pantalone so eindrucksvoll gab, dass sich die Leute regelrecht totlachten:

FOR[TUNIO]: e la sera dopo cena si fece una Comedia all'improviso alla Italiana, in presenza di tutte le serenissime Dame, quantunque le piu che ui erano non intendeuano, cio che diuisaino li recitanti, pure il uero uirtuosissimo Orlando Lasso fece tanto bene e con tanta gratia il Magnifico Venetiano, e similmente il suo Zanne, che con gli atti a tutti fecero smascellare delle risa.

MAR[INIO]: Come è possibile che Orlando habbia fatto il Venetiano se lui è fiamengo?

FOR[TUNIO]: Taci che ancora il Zanne, fa tanto agratiato, e saputo, che par che sia stato allo studio cinquanta anni alla ualle di Bergamo.⁴¹

40 »Einen Tag vor der Aufführung kam dem durchlauchtigen Herzog Wilhelm von Bayern der Einfall, am folgenden Tag eine Komödie hören zu wollen, und er ließ Orlando rufen, den er als in allen Dingen geschickt kannte. Mit inständigen Bitten gab er ihm den Auftrag.« Die Münchner Fürstenhochzeit (siehe S. 8), S. 310f.

Und weiter heißt es über Lassos ersten Auftritt:

con un liuto alle mani sonando e cantando, Chi passa per questa strada e non sospira beato sé; e dopo [recte: dopo] che l'hebbe replicato due uolte; lassò il lauto e cominciò a lamentarsi dell'amore, & a dire, o pouero Pantalon, che per questa strada non puol passare senza mandar sospiri all'aria, e lagrime al suolo de la terra, tutti a chi piu poteua, incominciarono a mostrare i denti delle risa; & infino che Pantalone fu in scena non si faceva altro che ridere;⁴²

Abgesehen von dem von Lasso vorgetragenen ›Solo-Hit‹ *Chi passa* waren auch mehrstimmige Musikeinlagen ein wesentliches Ingredienz dieser Commedia all'improvviso: Einige der Stücke – Moreschen und Villanellen, wie etwa der achtstimmige Dialog *Zanni! Dov'estu* – wurden 1581 in Lassos *Libro de villanelle, moresche, et altre canzoni* (Paris: Le Roy) veröffentlicht, der Herzog Wilhelm V. gewidmet ist.⁴³ Sie haben die Zuhörer nicht zuletzt mit ihrem derben Dialekt und Brocken einer fremdartigen ›Wildensprache‹, Kanuri, in den Bann gezogen.⁴⁴

Neben dieser vom Bräutigam gewünschten Aufführung war die Commedia-all'improvviso-Ebene während der Hochzeitsfeierlichkeiten noch anderweitig vielfach präsent. Troiano und die beiden anderen Berichterstatter, Heinrich Wirrich (Wirre, Wirri) und Hans Wagner, erwähnen mindestens drei weitere Gelegenheiten, bei denen – nunmehr im offiziellen Teil (also in Anwesenheit

41 FOR[TUNIO]: »Am Abend, nach dem Nachtmahl, wurde eine Stegreifkomödie auf italienische Art aufgeführt, im Beisein aller durchlauchtigsten Damen. Und obwohl die meisten von ihnen nicht verstanden, was die Schauspieler sprachen, spielte der überaus geschickte Orlando Lasso den venezianischen Magnifico mit seinem Zanni so schön und anmutig, daß man sich vor Lachen kaum halten konnte. MAR[INIO]: Wie konnte denn Orlando den Venezianer spielen, wo er doch Flame ist? FOR[TUNIO]: Ja, er hat sogar schon den Zanni so phantastisch und gekonnt gespielt, daß man meinen sollte, er sei fünfzig Jahre lang zum Studium im Tal von Bergamo gewesen.« Ebd., S. 308–311.

42 »In der Hand hatte er [Lasso] eine Laute und spielte und sang Chi passa per questa strada e non sospira beato se! Nachdem er das Lied zweimal wiederholt hatte, ließ er die Laute sinken, jammerte über seinen Liebesschmerz und sprach: O armer Pantalon, der du durch diese Gasse nicht gehen kannst ohne Seufzer in die Luft und Tränen auf die Erde zu schicken!, und alle begannen laut zu lachen. Und überhaupt, solange Pantalone auf der Bühne war, hörte das Gelächter nicht auf.« Ebd., S. 312f.

43 Martha Farahat, »Villanescas of the Virtuosi: Lasso and the Commedia dell'arte«, in: *Performance Practice Review* 3.2 (1990), S. 21–137: S. 126–137; Edition unter anderem in: Orlando di Lasso et al., *Canzoni villanesche and villanelle*, hrsg. von Donna B. Cardamone, Madison 1991 (Recent Researches in the Music of the Renaissance, 82–83).

44 Eric Rice argumentiert, dass Lassos Moreschen neben neapolitanischem Dialekt (den Troiano qua Geburt und Lasso aus seiner früheren Zeit in Neapel kannte) auch Textbausteine in Kanuri enthalten, also der Sprache afrikanischer Sklaven in Neapel. (Ich danke Eric Rice für eine entsprechende mündliche Mitteilung während der 45th Medieval & Renaissance Music Conference in Prag 2017.) Rice hat mit seinem Ensemble Origo ein Konzertprogramm mit sieben Madrigalen und sechs Moreschen einstudiert, die wohl im Hochzeitskontext 1568 erklingen sind.

aller Festgäste) – die Hauptfiguren Pantalone/Magnifico und Zanni die Hochzeit »aufmischten«:⁴⁵ Bereits am Hochzeitstag selbst, dem 22. Februar, brachten Magnifico und Zanni beim siebten Gang des Festessens die »hohen Herrschaften eine gute Weile tüchtig zum Lachen.«⁴⁶ Gleich mehrere Zanni und ein Magnifico begegneten beim öffentlichen Ringrennen auf dem Münchner Marktplatz (dem heutigen Marienplatz) am 24. Februar und »trieben so lustige Späße, daß niemand mehr auf die anderen prächtigen Kostüme achtete, die noch kamen.«⁴⁷ Und am 27. Februar, nachdem das Jesuitendrama *Samson*⁴⁸ mit den Tänzen Blumenkränze windender Nymphen, die von Satyrn mit ihren Bocksprüngen erschreckt wurden, geendet hatte, traten erneut ein Magnifico/Pantalone und zwei Zanni auf:

Finite la ben rappresentata opera, a suono di trombe, a tavola, le pretiose uiuande furono portate; ... Alla fine uenne un magnifico alla Venetiana, con due Zanni, che non solo cui [!] l'intedeua smascellare dalle rifa faceuano, ma anco quelli che parola non intendeuano, a ueder gli atti e gratia, accompagnate, con le uaghe, e ridicolose parole.⁴⁹

45 Die entsprechenden Ereignisse hat bereits M. Katritzky, *The Art* (wie *Anm.* 26), S. 44–58, zusammengestellt und analysiert.

46 Die Münchner Fürstenhochzeit (siehe *S.* 8), S. 152f.: »che per bona pezza intertennero in gran risa li sublimi personaggi«.

47 *Ebda.*, S. 192f.: »e tante cose ridicolose fecero, che per mirarle non posi piu cura alle altre sontuose mascarate, che dapoi giunsero«; auch H. Wirrich, *Ordenliche Beschreybung* (siehe *S.* 9), fol. 40v, und H. Wagner, *Kurtze doch gegründte beschreibung* (siehe *S.* 9), fol. 41v, erwähnen das Spektakel mit Magnifico und Zanni.

48 Laut Karl Vocelka, *Habsburgische Hochzeiten 1550–1600. Kulturgeschichtliche Studien zum manieristischen Repräsentationsfest*, Wien 1976 (Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs, 65), S. 61, handelt es sich dabei um die erste Aufführung eines Jesuitendramas überhaupt; vgl. auch Daniele Vianello, *L'arte del buffone. Maschere e spettacolo tra Italia e Baviera nel XVI secolo*, Rom 2005 (La commedia dell'arte, 7; Biblioteca teatrale, 142), S. 199–207. Philip Weller macht plausibel, dass Lasso wohl auch der Komponist der in *Samson* vorkommenden Chorsätze war: »Lasso, Man of the Theatre«, in: *Orlandus Lassus and his Time. Colloquium Proceedings Antwerpen, 24–26.08.1994*, hrsg. von Ignace Bossuyt, Eugene Schreurs und Annelies Wouters, Peer 1995 (Yearbook of the Alamire Foundation, 1), S. 89–127: S. 103f.

49 Die Münchner Fürstenhochzeit (siehe *S.* 8). S. 258–261: »Als dieses schön aufgeführte Werk geendigt hatte, wurden zum Klang der Trompeten köstliche Speisen auf die Tafel getragen. ... Zum Schluß trat ein venezianischer Magnifico mit zwei Zanni auf, und alles hielt sich die Seiten vor Lachen, nicht nur diejenigen, die Italienisch verstanden, sondern auch die anderen angesichts der eleganten, grotesken Gebärden, mit denen sie hurtig ihre komischen Späße begleiteten.«



Abbildung 7: Fackeltanz mit Musikern und zwei Zanni. Radierung des Nikolaus Solis in einem zeitgenössisch kolorierten Exemplar von H. Wagner, Kurtze doch gegründte beschreibung (siehe S. 9), Detail aus Blatt q (vor fol. 44). Digitalisat der Universitätsbibliothek Heidelberg: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wagner1568/0103>, Public Domain

In einer der fünfzehn Radierungen des Nikolaus Solis, die Wagners gedrucktem Bericht über die Hochzeit beigelegt sind,⁵⁰ haben sich sogar zwei Zanni in das Bild von der Mummerei im Langen Saal der Neuen Veste am 24. Februar 1568 gemischt: Sie sind wiederum hell gekleidet und tragen Masken und lange Bärte (siehe Abbildung 7).⁵¹

Die zeitgenössischen Berichte machen deutlich, wie sehr die improvisierten »Lazzi« (slapstickartige Einlagen) bei den Festgästen auch unabhängig von der konkreten Aufführung für Vergnügen sorgten und den Ernst der Hochzeit immer wieder konterkarierten. Für einen Betrachter der Prachthandschrift *Wien 2129* müssen sich ähnliche Assoziationen eingestellt haben, wenn ihm auf fol. 12r unerwartet der Zanni mit dem Dreschflegel – anders formuliert: der erfolgreiche Bräutigam der inszenierten Commedia all'improvviso – begegnet ist. Besonders den Commedia-affinen tatsächlichen Bräutigam, Erbprinz Wilhelm, hat diese

50 Nikolaus Solis (* nach 1543–1583/85) war der älteste Sohn des Virgil Solis (aus dessen Figurenbüchern Richard wiederum kopierte). Er arbeitete wohl zunächst kurz in der Werkstatt seines Vaters in Nürnberg, war aber ab 1564 in Augsburg tätig. Die fünfzehn Radierungen zur Münchner Fürstenhochzeit von 1568, der er wahrscheinlich persönlich beiwohnte, stellen sein künstlerisches Hauptwerk dar; siehe H. Wagner, Kurtze doch gegründte beschreibung (siehe S. 9). Er wurde dafür 1570 vom Münchner Hof bezahlt (Ilse O'Dell-Franke, *Kupferstiche und Radierungen aus der Werkstatt des Virgil Solis*, Wiesbaden 1977, S. 9 und S. 17f.).

51 Dazu M. Katritzky, *The Art* (wie Anm. 26), S. 48–50, Anm. 95. Katritzky sieht in den zu den Drucken von Wirrich und Wagner mitgelieferten Holzschnitten bzw. Stichen die einzigen überlieferten Abbildungen von Commedia-Figuren während der Münchner Fürstenhochzeit; diese müssen nun durch den Zanni aus *Wien 2129* ergänzt werden.

Intervention respektive Bildinvention in *Wien 2129* sicherlich zum Schmunzeln gebracht.

Wien 2129 im Kontext früher Commedia-all'improvviso-Praktiken

Wie man sich ein solches für die Münchner Fürstenhochzeit dokumentiertes Ineinander ernster wie komischer Darbietungen innerhalb der höfischen Festkultur des 16. Jahrhunderts vorstellen kann, veranschaulicht ein Gemälde, das aufgrund der Datumsangabe »1565« üblicherweise als eine der frühesten Visualisierungen einer Commedia all'improvviso gehandelt wird (siehe Abbildung 8). Thomas Fusenig und Ulrike Villwock konnten indes vor kurzem zeigen, dass das Gemälde erst aus dem beginnenden 17. Jahrhundert stammt und ursprünglich wohl als Deckel eines Cembalos diente.⁵² Der in unserem Zusammenhang interessierende performative Befund bleibt davon unbenommen. Dargestellt ist ein sogenanntes »parentado«, ein venezianischer Brauch, bei der die Braut einige Tage vor der Hochzeit im Kreise der Verwandtschaft ihre erlernten Tanzkünste unter Beweis stellt. Das Zentrum bildet die Festgesellschaft beim repräsentativen Schreittanz:⁵³ Kleidung und Haltung weisen die Personen als Patrizier aus, auf der rechten Seite spielen zwei Frauen an Virginal und Laute die Musik zum Tanz. An den Rändern (!) zeigen sich verschiedene Gruppen von Gauklern und Springern, die das vornehme Geschehen auf komischer Ebene spiegeln bzw. intervenieren: In der rechten hinteren Ecke, erhöht auf einem Fenstersims, halten sich Akrobaten in roten Ganzkörpertrikots bereit; einer ist bereits zu den Tänzern herabgesprungen, ein zweiter, in kauender Haltung, scheint noch in einem (Regie-?)Buch zu lesen. Links hinten stehen drei Figuren aus der Commedia all'improvviso: ein Magnifico, ein Zanni (mit Laute) und ein Doktor. Auch die beiden verummten Jünglinge am Fenster gehören zur Sphäre der Commedia.⁵⁴

Dieses Gemälde visualisiert eindrücklich das Miteinander der verschiedenen performativen Akte bei einer Festgesellschaft – ernster wie komischer Szenen, geschrittener wie gesprungener Tanzweisen, leiser wie lauter Momente. Patrizier und Patrizierinnen, Musikerinnen, Turner und Komödianten sind gleichzeitig präsent und tragen gemeinsam zum Gelingen des Festes bei – ganz so, wie es in

52 Thomas Fusenig und Ulrike Villwock, »Hieronymus Franckens ›Venezianischer Ball‹ in Aachen. Eine neue Datierung und ihre Folgen«, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Jahrbuch für Kunstgeschichte* 61 (2000), S. 145–176: S. 155f. schreiben das Gemälde nun Hieronymus Francken II. (1578–1623) zu, nicht mehr Hieronymus I. (1540–1610).

53 Ebd., S. 145f.

54 Vgl. dazu Angelika Leik, *Frühe Darstellungen der Commedia dell'arte. Eine Theaterform als Bildmotiv*, Neuried 1996, S. 199, die die beiden als Amoroso und Capitano identifiziert.

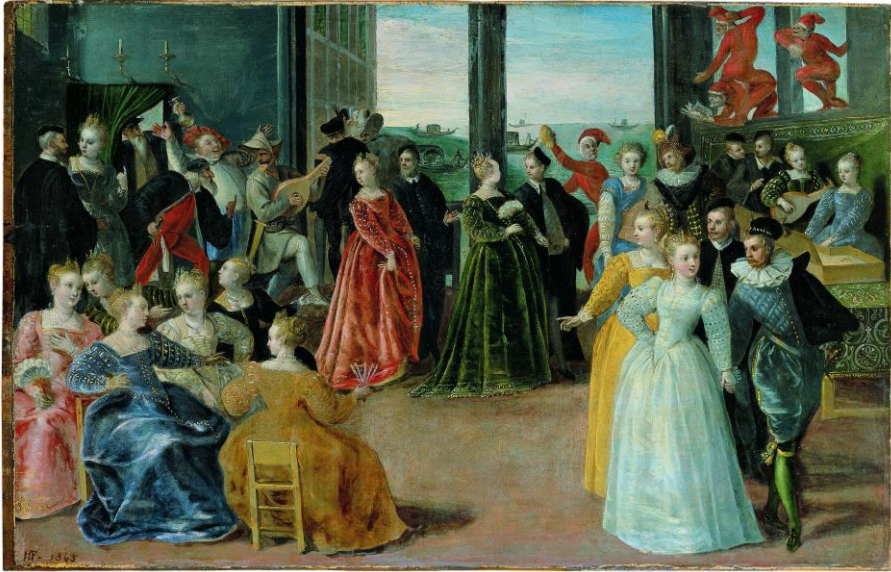


Abbildung 8: Hieronymus Francken (II.), *Venezianischer Karneval*. Aachen, Suermond-Ludwig-Museum. Foto: Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, <https://rkd.nl/nl/explore/images/238035>, Public Domain

Bezug auf die Fürstenhochzeit 1568 die drei zeitgenössischen Berichte von Troiano, Wirrich und Wagner beschreiben.

Im Spiegel dieser Kopräsenz und zugleich Mehrdimensionalität ist es auch durchaus sinnfällig, dass Richard in *Wien 2129* am Ende der Secunda Pars einen Zanni durch die Bildwelt der feierlich-ernsthaften Motette laufen lässt – wie sich ein solcher ja auch während der Hochzeitsfeierlichkeiten unverhofft in die Menge gemischt und die Gäste zum Lachen gebracht hatte. Überhaupt zeigen gerade die Zwickelfiguren der Secunda pars (fol. 9v–12r), wie auch Björn Tammen feststellt, verschiedene Szenarien, die sich konkret als Lazzi einer Commedia all'improvviso eignen.⁵⁵ Sie finden sich ausnahmslos jeweils über dem mittleren Medaillon, das innerhalb der Secunda pars – und nur da – immer über den ansonsten streng begrenzten Bordürenrahmen hinausgreift: An dieser Stelle⁵⁶ sieht man z. B. zwei Alte, die miteinander tanzen (siehe Abbildung 9a)

55 Siehe hierzu den Beitrag von Björn R. Tammen im vorliegenden Band, S. 208.

56 Andere Zwickel- bzw. Hintergrundbilder der Secunda pars entnimmt Richard sogar den Figurenbüchern: So etwa sind drei der vier Evangelisten auf fol. 9v/10r adaptiert nach J. Amman und H. Bocksberger, *Neuwe biblische Figuren* (siehe S. 8), fol. 88v (Matthäus, in *Wien 2129* seitenverkehrt als Lukas), fol. 90v (Lukas, in *Wien 2129* als Matthäus) und fol. 92r (Johannes); eben-



Abbildungen 9a–c: Commedia-all'improvviso-Motive in *Wien 2129*. (a) fol. 9v, links: zwei tanzende Alte; (b) fol. 9v, rechts: zwei Schenkelklatzcher; (c) fol. 11r, rechts: zwei grimassierende Bucklige; <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

und zwei junge Männer, die offenbar einen Tanz mit Schenkelklatzchen aufführen (siehe Abbildung 9b). Und zwei grimassierende Bucklige grüßen einander, wobei das Hinterteil des rechten sogar aus der Bordüre ragen darf (siehe Abbildung 9c). Dass in *Wien 2129* gerade bei der *Secunda pars* die konkretesten Commedia-Elemente abgebildet werden, mag mit der (erinnerten) Art der Aufführung der Motette bei der Hochzeit in Verbindung stehen, auf die auch die zwei marginalen Sänger auf fol. 10v (rechts) mit ihren übergroßen Ohren anspielen dürften, zumal direkt über einer Vermählungsszene:⁵⁷ Gemäß Troiano wurden die Rahmenteile von der ganzen Hofkapelle vorgetragen, die *Secunda pars* aber solistisch, was so eindrucksvoll gewesen sein soll, »dass allen, den durchlauchtigsten Fürsten und ... Damen, der Bissen im Hals stecken blieb« und sich »keiner der Diener von seinem Platz zu rühren [wagte]«. ⁵⁸

Hin und wieder kommentieren die so plastischen Zwickelbilder denn auch in der *Secunda pars* – wie eingangs für die *Prima pars* beschrieben (siehe oben) – die in den Medaillons dargestellte Haupthandlung: So etwa fallen auf fol. 11v

so jene Engel auf fol. 10r und (seitenverkehrt) fol. 10v, die eine »Posaune« in der Hand halten und im Figurenbuch zur Apokalypse blasen: fol. 105v. Die deutschen Verse hierzu lauten: »Der Engel posaunet, Hagel vnd Feuer verbrennet das drittheil der Erden.« Im Digitalisat (siehe S. 7), Scan 182, 186, 189 und 216.

⁵⁷ Siehe hierzu wiederum den Beitrag von B. Tammen, S. 207 (mit Detailabbildung 5a).

⁵⁸ Die Münchner Fürstenhochzeit (siehe S. 8), S. 270f. Siehe auch die Einführung von B. Tammen im vorliegenden Band (S. 17, mit vollständigem Zitat und Übersetzung).



Abbildung 10: Anna berichtet Tobit von der Heimkehr des Sohnes, darüber zwei sich umarmende Artisten in *Wien 2129*, fol. 11v, links; <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

(links, wieder über dem mittleren Medaillon) zwei Artisten⁵⁹ einander in die Arme (siehe Abbildung 10) – und zwar genau in dem Moment, da Anna ihren Sohn Tobias von weitem kommen sieht und ihrem Mann die glückliche Rückkehr verkündet (Tob 11,6: »Anna ... dicens: Ecce venit filius tuus«; »Schau, dein Sohn kommt«): Die Zwickelfiguren zeigen mithin bereits vorab, in einer Form der Deixis, die innige Geste zwischen Vater und Sohn anlässlich von dessen Heimkehr. In den Medaillons wird dies erst zwei Stationen später visualisiert, nämlich in der Bas-de-page-Bordüre. Bereits Björn Tammen hat herausgestellt, dass an dieser Stelle sowohl der Epithalamiumstext und die doppelläufigen Banderolen als auch die zur Zweistimmigkeit gerinnende musikalische Faktur das glückliche Beisammensein – hier auf die Ehe übertragen – versinnbildlichen.⁶⁰ Durch die Zwickelbilder wird dies noch auf einer körperlich-komischen Ebene unterstrichen.

Insgesamt zeigt Richard in *Wien 2129* nur selten konkrete Masken oder Lazzi in jener Art, wie sie uns heute aus der späteren Tradition der *Commedia dell'arte* allzu vertraut scheinen. Es gilt vielmehr zu betonen, dass sich das über die gesamte Handschrift verstreute Arsenal an Springern, Narren und Musikern (siehe oben), aber auch an Figuren mit spitzen Kappen, Bärten oder Tiermasken (oben vorgestellt am Beispiel der *Prima pars*, siehe Abbildung 4c) sowohl mit frühen Charakterisierungen der aus der *ioculatores*-Praxis hervorgegangenen *Commedia all'improvviso* allgemein wie auch konkret mit der *Commedia*-Praxis am Hof Wilhelms und Lassos Schilderungen der dafür gewünschten Artisten-Rekrutierungen (siehe unten) deckt.

⁵⁹ Wiederum erkennbar am Ganzkörpertrikot: Die Darstellung des Handgelenks (mit Ärmelende) zeigt deutlich, dass die Personen nicht nackt sind (siehe oben, *Anm.* 26).

⁶⁰ B. Tammen, *Zur Wiener Prachthandschrift* (siehe *S. 11*), S. 15.



Abbildungen 11a–c: Bucklige Randfiguren in *Wien 2129*. (a) fol. 6v, rechts; (b, darunter) fol. 8v, links; (c) fol. 9r, unten; <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

Dies sei an zwei weiteren Beispielen aus *Wien 2129* konkretisiert, der Präsenz von Buckligen sowie von Turnern und Springern. Bucklige sind in der *Commedia all'improvviso* stereotyp (vgl. Abbildungen 11a–c) und begegnen in zahlreichen Quellen aus dem *Commedia*-Kontext – so etwa auch in gleich mehreren Aquarellskizzen aus einer Handschrift aus der Zeit um 1580.⁶¹ Auch auf der Narrentreppe auf Burg Trausnitz in Landshut finden sich entsprechende Motive (siehe Abbildung 12 sowie unten, Abbildung 15b, Mitte, wo Pantalone/Magnifico einmal den Buckel anlegt). Ein buckliger Tapissier, Alessandro Trevisi, der von 1561 bis Mitte der 1570er-Jahre am Münchner Hof tätig war, diente in einer für Wilhelm gefertigten Goldschmiedearbeit als Vorbild für »2 Manchnyfica oder Sanen« (also Magnifici und Zanni).⁶²

61 New York, Public Library, Spencer Collection, Ms. 180. Der gebundene, textlose Kodex enthält insgesamt 117 Aquarellskizzen aus der Zeit um 1580, die in den Kontext der *Commedia all'improvviso* gehören, indes (im Unterschied zu früherer Forschermeinung) kein »Repertoirebuch« im engeren Sinn darstellen. Vgl. Andreas Kotte und Stefan Hulfeld, »Ein Buch mit fünf Siegeln. Überlegungen zum Bildcodex Ms. 180 der Spencer Collection«, in: *Buchkultur im Mittelalter. Schrift – Bild – Kommunikation*, hrsg. von Michael Stolz und Adrian Mettauer, Berlin 2006, S. 295–312 (dort auch umfassend zur Beliebtheit von Szenen mit Buckligen im Kontext der frühen *Commedia all'improvviso*: S. 299f. und 304f.). In einer der Federzeichnungen singen drei Doctores und ein buckliger Zwerg aus einem Chorbuch, wobei das Buch auf dem Buckel eines Narren (mit Schellen an den Beinen) liegt, auf dessen Kopf zusätzlich ein Affe balanciert (ebda., Abb. 41, Bildteil am Buchende, ohne Folio-Angabe).

62 Hilda Lietzmann, *Valentin Drausch und Herzog Wilhelm V. von Bayern. Ein Edelsteinschneider der Spätrenaissance und sein Auftraggeber*, München 1998 (*Kunstwissenschaftliche Studien*, 75), S. 75f.



Abbildung 12: Zanni schultert einen Buckligen. Detail der ›Narrentreppe‹ auf Burg Trausnitz in Landshut (Lithographie von Max Hailer, 1841; Ausschnitt). Foto: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege

Ähnlich verhält es sich mit den Turnern und Springern: Einmal eingeführt auf fol. 5r, tummeln sie sich in *Wien 2129* in sehr vielen Zwickeln, bisweilen auch mit Eselsohren (S. 246, Abbildung 5c). Dass Turner und Springer – also Akrobaten im weiteren Sinne – ein integraler Bestandteil früher Commedia-all'improvviso-Vorstellungen waren (siehe S. 256, Abbildung 8),⁶³ ist gerade für den Hof Wilhelms gut dokumentiert⁶⁴ – sehr deutlich etwa in einer handschriftlichen Notiz des Erbprinzen vom 29. September 1572, mit der er seinen Diener, zwei seiner »Hofspringer«, seinen Leopardenhalter samt Leopard sowie den Goldschmied Baptist Scholari (selbiger hatte bei der Hochzeit 1568 den Zanni gespielt) zu sich beordert und eigens festhält, dass sie die passenden Zanni-Verkleidungen, Masken, falsche Bärte, Musikinstrumente sowie sonstige für ihre akrobatischen Aufführungen benötigten Requisiten mitbringen sollten.⁶⁵

63 Vgl. unter anderem Margaret A. Katritzky, »The Diaries of Prince Ferdinand of Bavaria: *Commedia dell'Arte* at the Wedding Festivals of Florence (1565) and Munich (1568)«, in: *Italian Renaissance Festivals and their European Influence*, hrsg. von J. R. Mulryne und Margaret Shewring, Lewiston 1992, S. 143–172: S. 151–153; dies., »Orlando di Lasso and the commedia dell'arte«, in: Orlando di Lasso in der Musikgeschichte (siehe S. 11), S. 133–155: S. 147. – Für weitere Bildquellen zu Turnern und Springern vgl. M. Katritzky, *The Art* (wie Anm. 26), Abb. 37, 38, 64, 69c und andere.

64 Vgl. z. B. Karl Trautmann, »Italienische Schauspieler am bayrischen Hofe«, in: *Jahrbuch für Münchener Geschichte* 1 (1887), S. 193–312: S. 243–245. (Zahlungs-)Belege für »springer« an Wilhelms Hof zusammengefasst auch bei Ph. Weller, Lasso (wie Anm. 48), S. 92–96.

65 »Zanj Claider, schönpärt, Ire Geigen und annders, so sy zum springgen unnd sonnst zu Jrem thuen gebrauchen«, zitiert nach M. Katritzky, *The Art* (wie Anm. 26), S. 62f.



Abbildungen 13a/b: Gegensätzliche Maskarons zu Beginn der Tertia pars in *Wien 2129*, fol. 13r, oben rechts bzw. unten links; <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

Vor diesem Hintergrund scheint es nur konsequent, dass Richard die bildliche Gestaltung der Tertia pars der Motette (fol. 13r–v) mit einer expliziten Gegenüberstellung von Lachen und Weinen beschließt: Die Eckmedaillons füllt hier ein Gegensatzpaar (siehe Abbildungen 13a/b), das sich in Kategorien wie Alter – Jugend, Ruhe – Ekstase, Abgestumpftheit bzw. Blindheit – Überreizung der Sinne, ja selbst Melancholiker – Sanguiniker fassen lässt, wobei die bärtig-blinde Maske auffallend den zuvor besprochenen Zanni-Gestalten in Nikolaus Solis’ Radierung zur Mummerei sowie im Fries und in den Fresken auf Burg Trausnitz ähnelt (siehe S. 254 und S. 249, Abbildungen 7 bzw. 6a/b).

Dieser Dualismus lässt sich einerseits auf den Motettentext (»nocte silente«, »Stille der Nacht« versus »flamma errans«, »loderndes Feuer«) beziehen, andererseits aber auch als Amplifikation der bekannt gegensätzlichen Welthaltung jener beiden Philosophen verstehen, die auf fol. 13r (bas de page) zu sehen sind: In dieser kontrastierenden Gegenüberstellung, weinender Heraklit und lachender Demokrit, adaptiert Richard eine aktuelle Vorlage,⁶⁶ bei der ein zwischen den beiden Philosophen abgebildeter Reichsapfel von einer Narrenkappe bedeckt wird: Die sinnlosen Eitelkeiten der Welt werden von beiden Philosophen nicht ernst genommen, sondern nur noch beweint bzw. verlacht. Das Lachen und Weinen wird also gegen Ende der Tertia pars nicht nur – wie häufig in Lassos

66 Vgl. dazu den Beitrag von Dagmar Eichberger im vorliegenden Band, S.155 (mit Abbildung 7).

Briefen⁶⁷ oder in Troianos Berichten⁶⁸ – als Gradmesser für emotionale Bewegtheit verwendet, sondern vielmehr zur philosophischen Weltsicht überhöht, und zwar komplementär zum vorausgehenden »Weltenlauf« (»cursus mundi«, fol. 12v) und in möglicher Bezugnahme auf Erasmus von Rotterdam.⁶⁹

Lebendige Erinnerung: Erbprinz Wilhelm, die *Commedia all'improvviso* und Orlando di Lasso

Die konkrete Darbietung von Zanni-Szenen im Rahmen der Hochzeitsfeierlichkeiten von 1568 war nur eine Etappe innerhalb einer lang andauernden, intensiven Begeisterung des Erbprinzen für diese komödiantische Spielpraxis: Wilhelm hatte die *Commedia all'improvviso* bereits vor der Hochzeit durch Erzählungen seines Bruders Ferdinand kennengelernt, der die neuen, Aufsehen erregenden Truppen 1565 in Venedig und bei Hochzeitsfeierlichkeiten in Florenz erlebt hatte.⁷⁰ In den Jahren nach seiner eigenen Hochzeit ist Wilhelm denn auch bemüht, für Aufführungen an seiner neuen Familienresidenz, der Burg Trausnitz in Landshut, die besten Kräfte zu rekrutieren. So beauftragte er nicht zuletzt Orlando di Lasso während dessen Italienreise 1574, entsprechende Musiker, Komödianten und Artisten zu engagieren. Aus Bologna schrieb Lasso an Wilhelm, er habe den »König der Springer« gefunden:

67 Hierzu ein Beispiel: »Venturino ... spielt abwechselnd den Magnifico, den Zanni und die Franceschina, so artig, daß wir uns fast in die Hosen machen vor Lachen und zu gleicher Zeit lachen und weinen.« (Lasso am 16. Februar 1574 aus Brixen an Erbprinz Wilhelm, siehe *Orlando di Lasso*, Bd. 2: *Briefe*, hrsg. und übersetzt von Horst Leuchtmann, Wiesbaden 1977, S. 71; vgl. auch unten das Briefzitat im Haupttext bei [Anm. 71](#)).

68 Auch dort steht beides eng beieinander: »Zanni vergoß heiße Tränen im Angedenken an die Makkaroni und Ravioli, die sie [Pantalones verstorbene Frau, seine frühere Herrin] ihm immer zu essen gegeben hatte. Dann hörten sie mit dem Wehklagen auf und wurden wieder heiter«: Die Münchner Fürstenhochzeit (siehe [S. 8](#)), S. 313–315.

69 Erasmus referenziert – ähnlich wie Sebastian Brant im *Narrenschiff* – in seinem *Moriae Encomium* (*Lob der Torheit*) von 1511 auf Demokrit und Heraklit. Dazu unter anderem Thomas Rütten, *Demokrit – lachender Philosoph und sanguinischer Melancholiker. Eine pseudohippokratische Geschichte*, Leiden 1992 (Mnemosyne. Supplementum, 118), S. 50–52. Zur Rolle einzelner Schriften des Erasmus für die Konzeption von *Wien 2129* vgl. die Einführung von Björn R. Tammen zu diesem Band, [S. 43–45](#).

70 Die Gestaltung dieser Hochzeit diente wohl als eines der Vorbilder für die *Commedia*-Aufführungen und -Einsprengel bei der Münchner Fürstenhochzeit von 1568; dazu unter anderem M. Katritzky, *The Diaries* (wie [Anm. 63](#)), und D. Vianello, *L'arte del buffone* (wie [Anm. 48](#)), insbes. S. 148–153. In der Folge diente sie erneut als Vorbild bei der Hochzeit Karls II. von Innerösterreich mit Maria von Bayern 1571 in Wien und Graz; vgl. K. Vocelka, *Habsburgische Hochzeiten* (wie [Anm. 48](#)), S. 55–63.

havemo trovato il re di saltatorj, vn giouine garbatissimo che fa piu cose diferente, come saltar il cauallo, saltar saltj di piu sorte saltar con vna Corda, camina con due gran bastonj, gioca de piu sorte arme, danza mirabilmente bene, et in somma fa tutte le cose sue con tanta gratia, che io non ho mai visto vn suo parj: ... ho trovato il *magnifico gerardo* qual ci ha fatto ridere e piangere.⁷¹

Aus den Briefen geht hervor, dass Lasso schlussendlich insgesamt mehr als zwanzig hervorragende Künstler aus allen möglichen Sparten gefunden hatte. Wilhelm hatte offensichtlich – obwohl in großen finanziellen Schwierigkeiten – ein immenses Interesse an Komödianten und Musikern:

Perche trovando si come spero in roma quellj altri virtuosi, ho dubbio che li danarj non bastano a condurre tanta gente che sarebbono: in primis, gerardo Mag:^{co} venturino, la moglie, il saltatore vn suo putto che salta, il basso da camera, li duoi in roma gia promessj, Il giulio discanto, la sua moglie, 3 figliolj, la s.^{ra} Ipolita che canta e sona, con il suo fratello e vn seruitore, il lorenzino, Joan batista con il suo padre, vn bon sonator di cornetto che fanno il numero di .20. persone.⁷²

Die anhaltende Begeisterung des Thronfolgers für diese Komödienform schlägt sich auch in aufwendigem Kunsthandwerk nieder⁷³ und materialisiert sich ein-

71 Brief Lassos am 3. März 1574 an Erbprinz Wilhelm: »einen sehr reizenden jungen Mann, der alles mögliche kann: er springt auf dem Pferd, macht verschiedene Saltos, springt mit einem Seil, läuft auf hohen Stelzen, macht Kunststücke mit allerlei Waffen, tanzt unerhört schön, in einem Wort er macht alles mit soviel Grazie, daß ich nie etwas Ähnliches gesehen habe. ... dann habe ich den *Magnifico Gerardo* getroffen, der uns zum Lachen und Weinen brachte«, siehe Orlando di Lasso. Briefe (wie *Anm.* 67), S. 82f. (Hervorhebung im Original unterstrichen).

72 »Da ich, wie ich hoffe, in Rom noch die anderen Virtuosen vorfinde, habe ich Zweifel, ob das Geld ausreichen wird, um sovieler Leute mitzubringen. Es wären: zuerst Gerardo Magnifico, Venturino, dessen Frau, der Springer, eines seiner Kinder, das tanzen kann, der Kammerbassist, die beiden Musiker in Rom, die sich schon versprochen haben, der Diskantist Giulio, dessen Frau, drei Söhne, die Signora Ipolita, die singt und spielt, ihr Bruder und ein Diener, der Lorenzino, Joan Battista mit seinem Vater, ein guter Zinkenist – das sind zwanzig Personen«: Lasso am 3. März 1574 an Wilhelm; ebda., S. 82f. – Zu dem im Brief genannten Venturino siehe unten.

73 Dazu zwei berühmte Beispiele: Einige Jahre nach der Hochzeit wurden im Umfeld des Hofes kostbare edelsteinbesetzte Anhänger hergestellt, die einen für ein Paar musizierenden Zanni mit Magnifico zeigen. Die von Yvonne Hackenbroch, »Jewels by Giovanni Battista Scolari«, in: *The Connoisseur* 159 (1965), S. 200–205, unternommene Zuschreibung an den Landshuter Hofgoldschmied Giovanni Battista Scolari (Darsteller des Zanni bei der Hochzeit von 1568) ist heute widerlegt; dazu unter anderem Hilda Lietzmann, »Die Geschichte zweier Automaten. Ein weiterer Beitrag zum Werk des Valentin Drausch«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 57 (1994), S. 390–402: S. 393, Anm. 12; M. Katritzky, *The Art* (wie *Anm.* 26), S. 53f. – Prinz Wilhelm und sein Bruder Ferdinand beauftragten bei ihrem Goldschmied Valentin Drausch zwei musizierende Automaten als Geschenke für ihren Onkel Erzherzog Ferdinand II. von Tirol: Bei einem der beiden, dem Glockenturmmatratzen (heute Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer), läuten zwei Zanni, die hinter zwei zechenden Magnificos stehen, die Glocken (vgl. Abbildung und Link zu einem Video unter www.khm.at/objektdb/detail/87037 <14.04.2020>); dazu

drucksvoll in der in den 1570er-Jahren unternommenen Neugestaltung der Burg Trausnitz. Wilhelm und Renata bezogen selbige nach ihrer Hochzeit und bauten sie sukzessive zu ihrer repräsentativen Familienresidenz aus, wofür herausragende Künstler verpflichtet wurden. Überhaupt gab Wilhelm in seiner Landshuter Zeit sehr viel Geld für Kunstgegenstände, insbesondere aber für Kuriositäten aus aller Welt wie auch für fremdartig wirkende Menschen (besonders Kleinwüchsige und Mohren) aus⁷⁴ – und zwar so viel, dass er in den 1570er Jahren sehr hoch verschuldet war und sein Vater Albrecht ihn immer wieder nachdrücklich zum Maßhalten aufforderte.⁷⁵ 1575 musste er dann sogar die meisten seiner Musiker und Komödianten entlassen.

In den teils neu gebauten, teils neu ausgestalteten privaten Gemächern der Eheleute auf der Burg Trausnitz spielten Commedia-all'improvviso-Szenen an zwei Orten eine maßgebliche Rolle: einerseits im Ehrenlohnzimmer, andererseits an den Wänden der Narrentreppe. Beide Bildfolgen wurden erst nach der musikalisch-komödiantischen Blütezeit am Landshuter Hof wohl von Friedrich Sustris geplant und gemeinsam mit Schülern (Alessandro Paduano und anderen) ausgeführt.⁷⁶ Speziell die Gemächer des Ehepaares wurden höchst aufwendig ausgestaltet und mit allegorischen Bildprogrammen versehen, welche die Tradition und Zukunft des Hauses Wittelsbach – nun fortgeführt vom Thronfolger und seiner Frau – anschaulich vor Augen führen.⁷⁷ Im Schlafzimmer (auch Ehrenlohnsaal oder -zimmer genannt)⁷⁸ zeigt das Oval im Zentrum der Deckenbemalung eine Allegorie der ehelichen Gemeinschaft und ist von Tugenden sowie den vier Jahreszeiten umgeben (siehe Abbildung 14).⁷⁹ All dies wird am Plafondrand eingefasst durch einen (1576 datierten) Fries mit insgesamt sechzehn

H. Lietzmann, Geschichte zweier Automaten (siehe oben); dies., Valentin Drausch (wie *Anm. 62*), insbes. S. 122–124.

74 Dazu Berndt Philipp Baader, *Der bayerische Renaissancehof Herzog Wilhelms V. (1568–1579). Ein Beitrag zur bayerischen und deutschen Kulturgeschichte des 16. Jhdts.*, Leipzig 1943 (Sammlung Heitz, 5.3), S. 83–87, mit vielen Zeugnissen; am Landshuter Hof sind zeitweise gleich mehrere – von Wilhelm aufwendig eingekleidete – »Zwerge« und »Mohren« belegt.

75 Dazu ebda., Kapitel »Die Katastrophe«, S. 149–176.

76 Vgl. dazu Susan Maxwell, *The Court Art of Friedrich Sustris. Patronage in Late Renaissance Bavaria*, Farnham 2011, S. 87.

77 Diese Räume sind 1961 einem Brand zum Opfer gefallen und lediglich fotografisch und über Beschreibungen dokumentiert.

78 Die Denomination ist heute schwer zu bestimmen und wird in der Literatur nicht einheitlich angegeben.

79 Zur Ikonographie der Allegorien vgl. Helmut Kronthaler, *Profane Wand- und Deckenmalerei in Süddeutschland im 16. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur Kunst Italiens*, München 1992 (Tüdv-Studien. Reihe Kunstgeschichte, 52), S. 97.



Abbildung 14: Allegorie der ehelichen Gemeinschaft, umgeben von personifizierten Tugenden und Jahreszeiten. Deckenmalereien im Brautgemach (»Ehrenlohnzimmer«) auf Burg Trausnitz in Lands- hut. Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München / Bildarchiv der deutschen Kunst

sehr lebendig wirkenden Szenen aus der *Commedia all'improvviso* (als ein Detail siehe S. 249, Abbildung 6a). Susan Maxwell beschreibt die Gestaltung wie folgt:

The *Commedia dell'arte* frieze provided a playful reminder to Wilhelm of the improvisations performed for his wedding and of the acting troupe he had hired to accompany him in the years before his financial crisis. Both allegory and slapstick were appropriate themes for a marital bedchamber. The placement of the frieze, not in the center but on the edge, as a decorative aside, confirmed this place as a site where both the public and private interests of the duke found expression, but the aspects of rulership remained of the foremost importance.⁸⁰

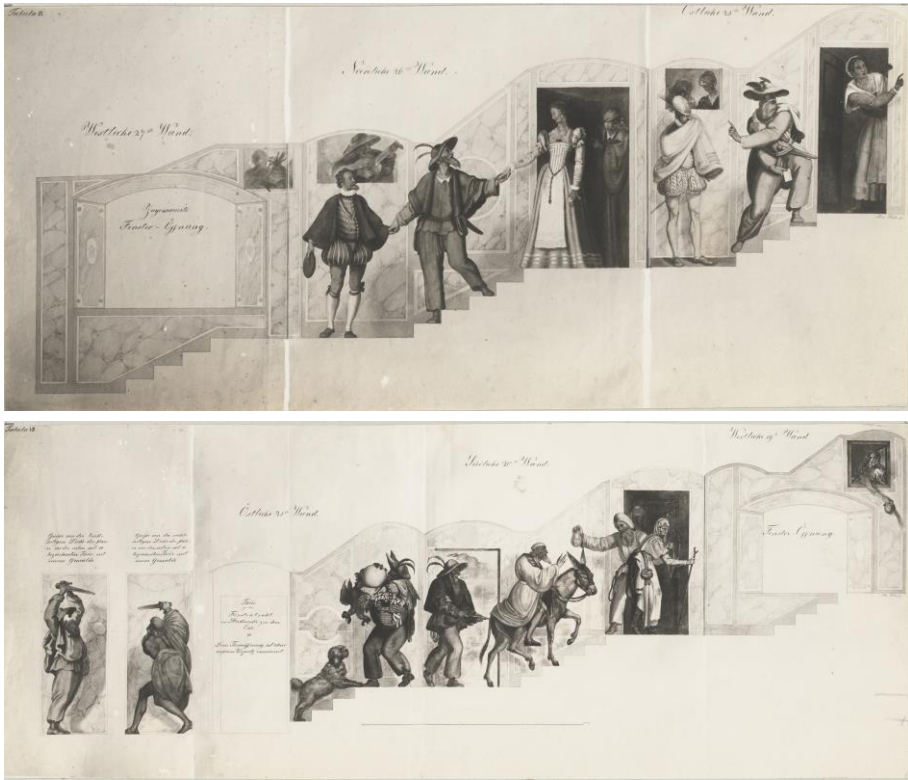
Wie in der Musikhandschrift *Wien 2129* umrahmen also in der Deckenbemalung des ehelichen Schlafzimmers komisch-burleske Szenen aus der *Commedia all'improvviso* das repräsentativere Geschehen im Zentrum. Zudem verband die drei Geschosse des neu gebauten »italienischen« Trakts eine Wendeltreppe, genannt »schneggen« oder »Narnnstieg«⁸¹ (bzw. heute Narrentreppe): Offenbar auf besonderen Wunsch Wilhelms sind an den Wänden der Treppe verschiedene Szenen einer *Commedia all'improvviso* dargestellt,⁸² und die Hauptfiguren Magnifico und Zanni begegnen auf Schritt und Tritt (siehe Abbildungen 15a/b sowie 6b, 12, 17). Die eindrucksvolle, wohl in den Jahren 1577–1580 entstandene Bemalung weist keinen festen Handlungsstrang auf.⁸³ Vielmehr bescheren die lebensgroßen Figuren, der Einbezug realer Türen und Fenster sowie die *Trompe-l'œil*-Malerei weiterer Ein- und Ausgänge dem Benutzer der Treppe immer wieder neue Erlebnisse und Wahrnehmungen. Hier geht es – entsprechend einer Aufführung der *Commedia all'improvviso* – um keine feste Handlung, vielmehr um das Überraschungsmoment: die spielerisch-amüsante Begegnung mit unterschiedlichen, wirkungsvollen Szenen und Kunststücken, die den Betrachter als Akteur in das Geschehen involvieren, freilich auch immer wieder distanzierend (durch in Grisaille ausgeführte Nischen, unter anderem mit Allegorien der Tugend) unterbrochen werden.

80 S. Maxwell, *The Court Art* (wie Anm. 76), S. 73.

81 M. Katritzky, *Orlando di Lasso* (wie Anm. 63), S. 137.

82 Zur Verteilung der Szenen siehe M. Katritzky, *The Art* (wie Anm. 26), S. 366–368.

83 A. Leik, *Frühe Darstellungen* (wie Anm. 54), S. 52–55; Susan Maxwell, »A Marriage Commemorated in the Stairway of Fools«, in: *Sixteenth Century Journal* 36 (2005), S. 717–741: S. 735–738. – Siehe auch den von Josef Spitzlberger erstellten virtuellen Rundgang: www.360-bayern.de/fileadmin/sites/schlbay/pano/nbay/la-trntz/pano.html?pano=ntrp/abs8/pano.xml<14.04.2020>.



Abbildungen 15a/b: Zwei Wandabwicklungen der ›Narrentreppe‹ auf Burg Trausnitz in Landshut (Lithographien von Max Hailer, 1841). Fotos: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege

Sowohl der Fries als auch die Narrentreppe gelten als die frühesten Bilderzyklen zur Commedia all'improvviso überhaupt.⁸⁴ In dem für uns relevanten Kontext interessieren sie insbesondere als anschaulicher Reflex von Wilhelms intensiver und jahrelanger Begeisterung für die Improvisationskomödie.⁸⁵ Lasso, eigentlich bei Wilhelms Vater, Herzog Albrecht V., angestellt, kam häufig nach Landshut und teilte Wilhelms Begeisterung für diese mit musikalischen Elementen durchzogene Theaterform. In den realen, auf der Landshuter Burg improvisierten Aufführungen wurde die Erinnerung an die Commedia-all'improvviso-Elemente während der Hochzeitsfeierlichkeiten von 1568 immer wieder aufs Neue wachgerufen. In den einzigartigen Bemalungen begegneten sie dem Prinzenpaar

⁸⁴ M. Katritzky, *The Art* (wie *Anm.* 26), S. 50f.

⁸⁵ Ich gehe davon aus, dass sich die junge Ehefrau Renata von Lothringen dieser Begeisterung anschloss; belastbare Quellen dafür gibt es allerdings nicht.

regelmäßig. Maxwell sieht in der Bemalung der Treppe denn auch konsequenterweise eine dauerhafte Erinnerung an die entsprechenden Darbietungen, die ja einst den Auftakt für die Begeisterung des Thronfolgers bildeten.⁸⁶

Für ein Verständnis der Zwickelbilder in *Wien 2129* sind diese gleichzeitig spielerischen wie kommemorativen Bilderzyklen in mehrfacher Hinsicht von Interesse. Die Platzierung der Commedia-Bilder in den Zwickeln, also den Randbereichen der Handschrift innerhalb der Bordüren, entspricht exakt jener im Fries auf der Burg Trausnitz, wo sie die Ehe-Allegorie samt Tugenden rahmen. Auch wird keineswegs eine durchgehende Geschichte im Sinne einer konkreten Aufführung erzählt; vielmehr handelt es sich bei den Zwickelbildern – wie beim Fries und den Szenen auf der Narrentreppe – um punktuelle Szenen bzw. komisch-groteske Interventionen in additiver Reihung.

Die Aufnahme von Figuren wie Zanni, Akrobaten, Springer und Narren in die Randzonen der Handschrift spricht letztlich auch dafür, dass *Wien 2129* nicht vor dem Fest geschrieben und dort als Geschenk überreicht wurde, sondern erst nachträglich – unter dem Eindruck des Festes in seiner Mischung aus geplanten (repräsentativen) und improvisiert-spontanen Teilen – entstanden ist. Mithin reiht sie sich unter jene zahlreichen Gaben, die von verschiedenen mit dem Hof assoziierten Persönlichkeiten weniger in höfischem Auftrag denn aus eigenem Antrieb in erinnernder Funktion post festum hergestellt wurden, darunter neben den Bilderzyklen auf der Burg Trausnitz auch die drei gedruckten Festberichte.⁸⁷

Das Geschenk spricht zum Beschenkten: Einladung zur Selbstidentifikation

Die bekannte und gut belegte Vorliebe von Erbprinzip Wilhelm für Kuriositäten, Seltsamkeiten und komische Dinge aller Art⁸⁸ – einschließlich ihrer performativen

86 S. Maxwell, *A Marriage Commemorated* (wie *Anm.* 83), insbes. S. 738–741. – Der kommemorative Charakter wird dadurch verstärkt, dass Wilhelm zum Zeitpunkt der Errichtung der Treppe bereits viele Musiker und Komödianten hatte entlassen müssen.

87 Vgl. ganz ähnlich Harriet Rudolph im vorliegenden Band. Siehe auch oben *Anm.* 37, und unten, *Anm.* 100.

88 Vgl. dazu bereits grundlegend B. Ph. Baader, *Der bayerische Renaissancehof* (wie *Anm.* 74), S. 73f.: »Der Lust an der Maskerade, an der man selbst teilnimmt, verwandt ist die Freude am Theater, am vorgestellten Leben. Die Burleskerie der Commedia dell'arte, ob aus dem Stegreif oder nach fester Vorlage, ist eine Parodie auf die komischen Seiten des Lebens. Nicht minder begehrt ist der Springer, der Darsteller der italienischen Komödie, als Artist, als Tänzer, als Gaukler. Die Komödie, die Lasso auf der Hochzeit inszeniert hatte, verhalf der Freude an der Burleskerie in dem Erbprinzen zum Durchbruch. ... Es ist ein Zug der Zeit – renaissancehaft und vielleicht auch sehr deutsch – daß man alles Neue, alles Seltene und alles Seltsame in seinem Besitz haben will; damit zusammen hängt die Freude an den fremden Tieren, die Wilhelm sich

Verdichtungen – wurde im vorliegenden Beitrag für ein Verständnis einer bislang nicht beachteten Seite der von Richard von Genua kopierten und illuminierten Motettenhandschrift *Wien 2129* fruchtbar gemacht. Bei seinem Einsatz der vielen Marginalien, Drolieren und Zwickelfiguren griff er in mehrfacher Hinsicht aktuelle Trends auf: So kommentieren und vergegenwärtigen die – aufgrund des besonderen Layouts entstehenden – Zwickelfelder die Hauptbilder, manchmal ernsthaft, meist aber in komischer Brechung, und stellen dadurch einen Bezug zum Betrachter her, was an vielen Stellen mithilfe des »erhobenen Zeigefingers« (Deixis) noch explizit unterstrichen wird. Diese Vermittlungsstrategie konkretisiert sich in der Darstellung von Charakteren der frühen Commedia all'improvviso – besonders gut greifbar in dem über die Seite spazierenden Zanni am Ende der *Secunda pars*. Im konsequenten Einbezug von Drolieren wie auch Figuren und Szenen aus der frühen Commedia all'improvviso als Zwickelmotive in *Wien 2129* wendet Richard ein Gestaltungsmerkmal an, das in der späteren Ausmalung der privaten Gemächer des Prinzenpaares auf Burg Trausnitz noch deutlicher hervortreten wird: die Rahmung wehevoll-repräsentativer, zumal allegorischer Szenen mit solchen aus der Commedia all'improvviso, die ein ständiges »Lachen und Weinen« als Lebensmotto präsent hält.

Richard lehnt sich in seinen Zeichnungen maßgeblich an vorhandene Modelle aus der Druckgrafik an, ist also zunächst einmal Kopist.⁸⁹ Individualisiert sind seine Illuminationen aber dadurch, dass sie als Spiegel des Hochzeitsgeschehens in seinem komplexen Bedeutungs- und Beziehungsgefüge lesbar sind. Bereits der Epithalamiumstext von *Gratia sola Dei* bezieht sich in einer konkreten, wenngleich gelehrten Weise auf das Paar (unter anderem über das Akrostichon GUILHELMVS RENE). Selbiger ist zudem von Lasso wirkungsvoll in Musik gesetzt, indem an Schlüsselstellen die Worte in allen Stimmen gemeinsam und dadurch gut verständlich deklamiert werden.⁹⁰ Richard aber fügt zahlreiche weitere Angebote der Erinnerung und Identifikation hinzu: Mithilfe der Einbettung bzw. Rahmung durch eine Bildbordüre samt Bibelzitate weist er den Epithalamiumstext samt seiner Vertonung als »würdiges« Zentrum aus. Während die Zitate den Notentext glossieren, sicher auch nobilitieren, leisten die Zwickelbereiche eine komische Brechung des wichtigen Geschehens samt Brücken-

aus aller Welt bestellt, die Errichtung von Tierzwingern und Gärten; damit zusammen hängt ebenso das Verlangen nach dem Mohren und Türken, nach Narren und Zwergen, nach Dienern aus aller Herren Länder.«

89 Vgl. dazu Andrea Gottdang und Dagmar Eichberger im vorliegenden Band; zudem B. Lodes, Richard und die Rahmen (wie *Anm. 10*).

90 Besonders in der (bei der Hochzeit solistisch vorgetragenen) *Secunda pars* und den drei letzten Versen. Vgl. dazu auch den Beitrag von Andreas Pfisterer im vorliegenden Band.

schlag zu den bei den Feierlichkeiten ebenfalls vorhandenen Commedia-all'improvviso-Bestandteilen.

Das Element des Lachens, des Komischen, des Humors, der Commedia und der Verkleidung war – neben aller Repräsentation – bei der Hochzeit von 1568 omnipräsent. Dies entspricht einerseits der Tradition, stimmt aber andererseits auch mit den persönlichen Vorlieben Wilhelms überein. Dabei interessiert hier weniger die äußerliche Aufführungssituation als vielmehr die performative Grundhaltung: Das frischvermählte Paar selbst war ebenso wie andere hochherrschaftliche Gäste Teil der Turniere und Mummereien. Wie Margaret Katritzky herausgearbeitet hat, bestand im Adel eine weit verbreitete Mode, sich wie Zanni zu kleiden⁹¹ und (speziell zur Fastnacht) Zanni-Tänze aufzuführen.⁹² Bei der Berichterstattung über die Hochzeit von 1568 gehören die fantasievollen und aufwendigen Verkleidungen zu den am ausführlichsten beschriebenen Höhepunkten. Im Falle der Inszenierung des Einzugs von Wilhelms Onkel, Erzherzog Ferdinand von Tirol, auf einem antikisierenden Wagen mit fünf musizierenden Musen (siehe Abbildung 16) wird deutlich, dass es kaum sinnvoll ist, eine scharfe Grenze zwischen selbstdarstellerischer Verkleidung und komischem Theater ziehen zu wollen.⁹³ Die zeitgenössischen Illustrationen, die Wagners und Wirrichs Berichten beigelegt sind, visualisieren vielmehr, dass zwischen den

91 Für die Florentiner Hochzeit 1565 von Francesco de' Medici mit Johanna von Österreich (der Schwester von Wilhelms und Ferdinands Mutter Anna ist belegt, dass sich Prinz Ferdinand, der jüngere Bruder Wilhelms, an vier Tagen in Folge in Zanni-Gewänder (ver)kleidete, um inkognito an den verschiedenen Maskeraden teilnehmen zu können; vgl. M. Katritzky, *The Diaries* (wie *Anm. 63*), S. 154f.

92 M. Katritzky, Orlando di Lasso (wie *Anm. 63*), S. 153f.; dies., *The Diaries* (wie *Anm. 63*) unterstreicht zudem eine vielfache Präsenz von Zanni bereits für die Florentiner Hochzeit 1565 – sei es in einer konkreten Commedia-Aufführung, in isolierten Auftritten des Paares Zanni-Magnifico oder auch in bloßer Zanni-Kostümierung. Nachdem Wilhelm seine Lebenseinstellung geändert und sich der Frömmigkeit verschrieben hatte, suchte er in den 1580er-Jahren dieser Mode mit strengen Verordnungen Einhalt zu gebieten und verbot etwa 1583 »der zani klaidungen darinnen ... bisher die maiste vnzucht geüebet vnnd getriben worden«; Alberto Martino, »Fonti tedesche degli anni 1565–1615 per la storia della Commedia dell'Arte e per la costituzione di un repertorio dei lazzi dello Zanni«, in: *La ricezione della commedia dell'arte nell'Europa centrale 1568–1769. Storia, testi, iconografia*, hrsg. von dems. und Fausto De Michele, Pisa 2010 (*Studia erudita*, 13), S. 13–67: S. 17f., mit Quellenangabe; der Aufsatz bietet eine umfassende Übersicht über die frühen deutschen Quellen samt einer kritischen Auswertung überlieferter Szenenanweisungen für Zanni.

93 Vgl. auch die Holzschnitte zu H. Wirrich, Ordenliche Beschreybung (siehe *S. 9*), vor fol. 36r (recte fol. 38r, Bg. P ii r), im Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek München Scan 123–126. Auf die Zwischenposition zwischen bloßer Verkleidung und Komödie weist Katritzky nachdrücklich hin und betont, dass dies typisch für die noch junge, nicht gefestigte Theaterform sei: M. Katritzky, *The Diaries* (wie *Anm. 63*), S. 147–149.



Abbildung 16: »Mummerei« Erzherzog Ferdinands von Tirol bei der Münchner Fürstenhochzeit von 1568. Radierung des Nikolaus Solis in einem zeitgenössisch kolorierten Exemplar von H. Wagner, Kurtze doch gegründte beschreibung (siehe S. 9), Detail aus Blatt o (nach fol. 40r). Digitalisat der Universitätsbibliothek Heidelberg: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wagner1568/0095>, Public Domain

Verkleidungen der Adligen und den Commedia-Masken bisweilen kaum zu unterscheiden war. In der Tat heißt es – um beim Beispiel zu bleiben – bei Wagner über die Verkleidung des Erzherzogs und seines Kammerherrn, Giulio de Riva: »ihre maschkern waren mit langem haar vnd grawen Bärten«; seine ebenfalls verkleideten Begleiter werden wie folgt charakterisiert: »in langen roten Scharlachen Röcken/ in langen haaren vnd grawen Bärten/ mit Venetianischen roten Hüetlen/ wie die *Magnifici*«. ⁹⁴

Wenn Wilhelm und Renata in ihrem Schloss zu Landshut die für sie gebaute Narrentreppe hinauf- oder hinunterliefen, um ihre Privatgemächer zu betreten, waren sie immer wieder auch Teilnehmer an verschiedenen (lebensgroß wiedergegebenen!) Commedia-Szenen. Thea Vignau-Wilberg hat sogar vorgeschlagen, dass Darstellungen wie jene des Magnifico (siehe Abbildung 17; S. 249, Abbildung 6b) möglicherweise konkret Lasso porträtierten. ⁹⁵ Unabhängig davon,

⁹⁴ H. Wagner, Kurtze doch gegründte beschreibung (siehe S. 9), fol. 40v; M. Katritzky, The Diaries (wie Anm. 63), S. 148f., und dies., The Art (wie Anm. 26), S. 48.

⁹⁵ Thea Vignau-Wilberg, *In Europa zu Hause. Niederländer in München um 1600*, München 2005, S. 94.

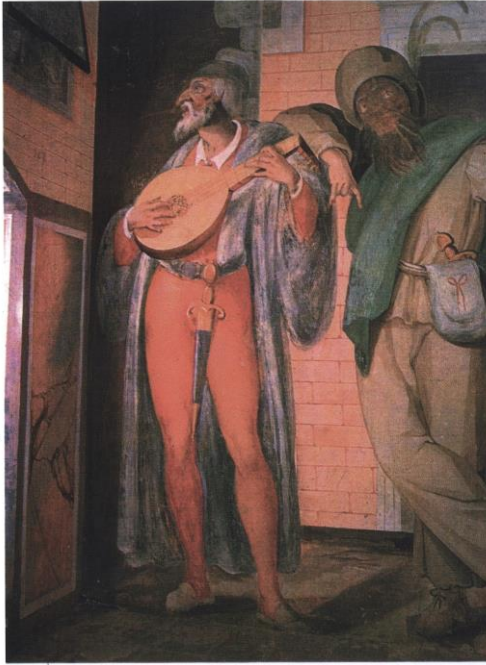


Abbildung 17: Magnifico beim Ständchen. »Narrentreppe« auf Burg Trausnitz in Landshut. Bildzitat nach D. Vianello, *Earte* (wie *Anm.* 48), S. 422

ob man sich dieser – gewagten, aber naheliegenden – These anschließen möchte: In jedem Fall dürften sie Wilhelm an die improvisierten Auftritte seines Liebblingsschauspielers in dieser Rolle, sowohl bei der Hochzeit als auch später, erinnert haben. Man vergleiche dazu Troianos Bericht über den ersten Auftritt Lassos in der *Commedia all'improvviso* im März 1568:

Da l'altra parte de la scena uscì Orlando Lasso uestito da Magnifico con uno giubbone di raso cremesino, con calze di scarlato fatte alla Venetiana, & una uesta nera lunga infino a'piedi, e con una maschera che in uederla forzaua le genti a ridere;⁹⁶

Wie die erhaltenen Briefe dokumentieren, wurde Lasso von Erbprinz Wilhelm keineswegs nur als Komponist, Ensembleleiter, Sänger und Lautenist, sondern

⁹⁶ »Von der anderen Seite erschien nun Orlando Lasso als Magnifico, in einem Wams aus karmesinrotem Atlas, mit scharlachroten Beinkleidern auf venezianische Art [vgl. Abb. 17], einem fußlangen schwarzen Rock und einer Maske, daß jeder lachen mußte, der ihn so sah«: Die Münchner Fürstenhochzeit (siehe S. 8), S. 312f.

gleichermaßen auch als Komödiant und Narr wahrgenommen.⁹⁷ Lasso geht Wilhelm gegenüber sogar so weit, sich selbst als »Narr«, »Springer« und »Gaukler« zu bezeichnen;⁹⁸ viele Witze in seinen Briefen wie überhaupt der Tonfall lassen sich erst vor dem Hintergrund der Commedia all'improvviso (mit ihrer spontanen, auf Überraschung angelegten Performanz) verstehen. Lasso und Wilhelm teilten offenbar ihre Freude am Überraschend-Komischen – und durchaus auch am Derb-Schlüpfrigen.⁹⁹

Die komischen Elemente der Prachthandschrift *Wien 2129* erweisen sich vor diesem Hintergrund erneut keineswegs als zufällig eingestreute Drollerien im mittelalterlichen Sinne, vielmehr zielen sie konkret auf eine Interaktion mit dem Betrachter – vornehmlich mit Wilhelm und seiner Ehefrau Renata.¹⁰⁰ Sie korrespondieren mit einem Wesenszug des Erbprinzen, der ihn – bis zu seiner drastischen Änderung der Lebenshaltung hin zu asketischer Frömmigkeit Ende der 1570er Jahre – auszeichnete.

In der spezifischen Verflechtung allgemeinerer Züge der Festkultur und individuellen Vorlieben liegt denn offenbar auch der Grund dafür, dass die Drollerien in den Randzonen von *Wien 2129* im Vergleich zu den berühmteren Münchner Prachthandschriften geradezu ein Alleinstellungsmerkmal (dazu siehe oben, S. 238) darstellen. Die Handschrift war, so darf vermutet werden, als Gabe für den Thronfolger Wilhelm und dessen Frau (nicht, wie die berühmten Mieliich-Kodizes, für seinen Vater, Herzog Albrecht V.) konzipiert und sollte offenbar – neben aller staatspolitisch motivierten Repräsentativität – auch in einer für das Geschenk erforderlichen »Passgenauigkeit« seinem Charakter und seinen Vorlieben

97 Daher übertrug Wilhelm auch gerade ihm die verantwortungsvolle Aufgabe, in Italien Commedia-all'improvviso-Protagonisten für seinen Hof zu rekrutieren; vgl. dazu anschaulich Ph. Weller, Lasso (wie Anm. 48), S. 89–101.

98 Etwa in folgendem Brief vom 7. Oktober 1572: »wäre es denn möglich, daß mein Herr ohne seinen Narren sein könnte? Ich spreche von mir – wenn Ihr's nicht glaubt, das steht bei Euch. Wenn Du ohne mich sein kannst – ich will nicht ohne Dich sein. Ich rede wie ein Schelm, aber jetzt mache ich Schluß«: Orlando di Lasso. Briefe (wie Anm. 67), S. 47, oder in folgendem Brief vom 28. März 1575: »das ist die Meinung eines Komponisten, der im Schweiß seines Angesichtes den Springer und Gaukler spielt mit großer Mühe«: ebda., S. 121.

99 Vgl. dazu Donna G. Cardamone, »Unmasking Salacious Subtexts in Lasso's Neapolitan Songs«, in: *Eroticism in Early Modern Music*, hrsg. von Bonnie J. Blackburn und Laurie Stras, Farnham 2015, S. 59–81.

100 Zur Frage der Herstellung und Bestimmung vgl. unter anderem die Einführung von B. Tammen, S. 48 und den Beitrag von H. Rudolph, S. 76 in diesem Band. Wahrscheinlich erfolgte die Produktion der Handschrift *Wien 2129* nicht in herzoglichem Auftrag, sondern eher aus gemeinsamer Initiative der beteiligten Künstler.

entsprechen.¹⁰¹ Während die Zimelien seines Vaters insbesondere dessen Selbstinszenierung als kunstliebender, humanistisch gebildeter Musikmäzen dienten und eigens von gelehrten Kommentarbänden begleitet wurden,¹⁰² ist *Wien 2129* in vielerlei Hinsicht als Medium der Erinnerung auf die Hochzeit des Thronfolgers zugeschnitten. Da die Motivwahl der Bilder – ohne separaten Kommentar – meist direkt in der Handschrift angezeigt wird, lassen sich die Themen eigenständig und eindeutig entziffern. Darüber hinaus wird der Ernst der lateinischen Huldigungsmotette an den Rändern mittels Masken und Szenen der frühen Commedia all'improvviso spielerisch-performativ aufgebrochen und das Manuskript damit Wilhelm regelrecht auf den Leib geschrieben.

101 Vgl. grundlegend Natalie Zemon Davis, *Die schenkende Gesellschaft. Zur Kultur der französischen Renaissance* (engl. *The Gift in Sixteenth-century France*, Madison 2000), München 2002, insbes. das Kapitel »Vom Geist des Schenkens«, S. 21–36.

102 Dazu zuletzt A. Gott dang, Hans Mielichs »singende« Miniaturen (siehe S. 10), insbes. S. 42–61.