

Title: Anhang : Katalog der Bildmotive und Inschriften in Wien 2129

Author(s): Björn R. Tammen

Source: *Autopsie eines Gesamtkunstwerks. Das Chorbuch der Münchner Jahrhunderthochzeit 1568*, ed. by Björn R. Tammen in collaboration with Nicole Schwindt; Dresden, musiconn.publish 2020, (= troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 15), p. 275–317.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20162786>

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/>

Autopsie eines Gesamtkunstwerks Thematische Einführung

In der Konzentration auf eine einzelne Komposition und die sie überliefernde Prachthandschrift – beides wiederum im Kontext eines herausragenden Festereignisses des 16. Jahrhunderts – verfolgte das vom 21. bis 23. April 2016 an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien abgehaltene Kolloquium einen ungewöhnlichen Ansatz.¹ Es profitierte zweifelsohne von einer in den letzten Jahren intensivierten, nicht zuletzt durch großangelegte Digitalisierungskampagnen stimulierten Phase der internationalen Chorbuchforschung, welche den in der Vergangenheit bisweilen einseitig auf überlieferungsgeschichtliche Zusammenhänge gerichteten Fokus um jüngere Ansätze wie materiale Textkultur und Intermedialität bereichert.² Als heimlicher Protagonist hat dabei nicht so sehr der Kapellmeister des bayerischen Herzogshofs, Orlando di Lasso, und seine für die Münchner Fürstenhochzeit des Jahres 1568 komponierte Motette *Gratia sola Dei* zu gelten, als vielmehr ein weiterer Angehöriger der wittelsbachischen Hofkapelle, Richart (Richard) von Genua,³ und die von ihm

1 Tagungsberichte: Jaap van Benthem, in: *Early Music* 44 (2016), S. 505, sowie *Musik in Bayern* 81 (2016), S. 307–309; August Valentin Rabe, in: *Die Musikforschung* sowie *H-Soz-Kult*, musikforschung.de/index.php/aktuelles/tagungen-kongresse/tagungsberichte/tagungsberichte-2016/1247-wien-21-bis-23-april-2016 bzw. hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-6586 <16.06.2020>.

2 Verwiesen sei, neben der von der Bayerischen Staatsbibliothek München ausgerichteten internationalen Konferenz *Für Auge und Ohr: Die Chorbücher der Bayerischen Staatsbibliothek* (München, 17.–19. März 2016), nur auf folgende zwei aktuelle Publikationen: *The Production and Reading of Music Sources. Mise-en-page in manuscripts and printed books containing polyphonic music, 1480–1530*, hrsg. von Thomas Schmidt und Christian Thomas Leitmeir, Turnhout 2018 – damit in Verbindung stehend auch die gleichnamige Datenplattform, proms.ac.uk – sowie *Andacht – Repräsentation – Gelehrsamkeit* (siehe S. 9).

3 In der vorliegenden Publikation wird die normalisierte Schreibweise mit »d« übernommen. Auch in Lassos eigenhändiger, um 1570 erstellter Besetzungsliste für Antoine Brumels *Missa Et ecce terrae motus* firmiert unser Zeichner als »Richard«, siehe die Namensangaben zum »Bassus Tertius« in Mus.ms. I der Bayerischen Staatsbibliothek München, fol. 1v; Digitalisat: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00079106-9](http://nbn:de:bvb:12-bsb00079106-9), Scan 8. Zu alternativen Schreibweisen siehe den Eintrag in

zeitnah geschriebene und mit aufwändiger Bildausstattung versehene Pergamenthandschrift, die heute unter der Signatur Mus.Hs. 2129 von der Österreichischen Nationalbibliothek Wien verwahrt wird (im Folgenden: *Wien 2129*).⁴

Das Chorbuch *Wien 2129* – Entstehungskontext und Medialität

Die gleichsam monographische, für das Musikbuch im Allgemeinen, die Gattung Chorbuch im Besonderen zu dieser Zeit ebenso exzeptionelle wie exklusive Werküberlieferung in einem lediglich fünfzehn Blätter umfassenden Prachtband⁵ – der ursprünglich zugehörige Holzeinband, dessen brauner (oder roter?)⁶ Samtüberzug bereits im alten Zettelkatalog der Musiksammlung als »sehr stark beschädigt« beschrieben wurde,⁷ ist derzeit bedauerlicherweise unauffindbar⁸ –, das riesenhafte Format, welches mit 64,1 × 58,9 cm selbst noch die Abmessungen der ungleich berühmteren Mieliich-Kodizes⁹ übertrifft, überhaupt die Frage nach dem Verhältnis dieser musikbibliophilen Projekte untereinander im Kontext höfischer Repräsentations- oder auch nur artistischer Profilierungsstrategien hat diese Quelle für ein multidisziplinäres, auf »Tiefenbohrung« setzendes Expertengespräch so attraktiv gemacht. Insofern in der komplexen Bildausstattung das eigentlich Überraschende des Wiener Chorbuchs zu sehen ist, wurde kunsthistorischen Aspekten ein besonders großer Raum zugestanden.

Gleich mehrere Komponenten greifen eng ineinander und legen den an sich anachronistischen Gedanken an ein »Gesamtkunstwerk« nahe: Das Epithalamium erscheint in Doppelgestalt als Hochzeitsgedicht und zugleich als Wort-Ton-

der Gemeinsamen Normdatei [d-nb.info/gnd/136318347](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63882-p0071-7) <16.06.2020> sowie die Nachweise in Anm. 20 und 21.

4 Angaben zur Quelle und zum Digitalisat von *Wien 2129* siehe S. 7. Als Versuch einer ersten Sondierung siehe B. Tammen, Zur Wiener Prachthandschrift (siehe S. 11).

5 Zum Sonderfall der »Ein-Werk-Bücher« (mit Blick auf gedruckte Opernpartituren des frühen 17. Jahrhunderts) siehe Melanie Wald-Fuhrmann, »Musik in der Buchkultur – Sammeln, Musizieren, Präsentieren«, in: *Musik in der Kultur der Renaissance*, hrsg. von Nicole Schwindt unter Mitarbeit von Christoph Schanze, Laaber 2015 (Handbuch der Musik der Renaissance, 5), S. 363–397, insbes. S. 368 und S. 391 (Anm. 23).

6 Vgl. Wolfgang Boetticher, Orlando di Lasso und seine Zeit: 1532–1594. Repertoire-Untersuchungen zur Musik der Spätrenaissance, Bd. 1: Monographie, Kassel 1958, S. 835: »roter Samtbezug«.

7 Siehe die aus Katalogzettel 62645 übernommene Quellenbeschreibung der Österreichischen Nationalbibliothek ([data.onb.ac.at/rec/AC14278557](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63882-p0071-7)).

8 Freundlicher Hinweis des Direktors der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Thomas Leibnitz.

9 Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. A (Bußpsalmenkodex) und Mus.ms. B (Rore-Kodex), Angaben siehe S. 7 bzw. S. 8.

Kunstwerk einer Motette in dreiteiliger Großform. Der ornamentale Apparat der Zierbördüren bietet vielgestaltige Medaillonformate, Maskarons und Kartuschen. Darin eingeschlossen sind Szenenfolgen überwiegend zu Themen aus dem Alten Testament. Diese wiederum werden von unzähligen Marginalfigurchen sowie einer wahren Phalanx an Bibelzitate und anderen Textbeigaben in den für jede einzelne Darstellung vorgesehenen umlaufenden Inschriften begleitet. Hinzu kommen teilweise erläuternde Tituli und (verkürzte) Quellennachweise in den Szenen selbst.

Dank der nicht ganz selbstlosen Mitteilbarkeit des Kapellangehörigen Massimo Troiano sind wir recht genau über die Aufführungsumstände von Lassos Hochzeitsmotette informiert. Seine Beschreibung des Frühmahls nach der Frühmesse am 29. Februar 1568 in den kurze Zeit post festum gedruckten *Discorsi* bzw. *Dialoghi* darf daher hier nicht fehlen:¹⁰

la prima parte fu cantata da tutta la turba de i cantori, la seconda parte da solo quattro scelte voci, e tanto suavemente lo cantarano, e di tal forte uno presso l'altro le fughe, & artisti e belli passi, porgevano, alle orecchie de gli ascoltanti; che tutti li Serenis. Principi, e Serenis. Dame, con il boccone in bocca si fermarano ad udire, la inodita concordanza; & infino che non fu finito il ben contesto quarto, nissuno de i servi si mosse dal luogo, che si trovava; dopo tutti insieme seguitarano la terza parte a sei, e di questa opera l'eccellente e famoso, Orlando, a bocca piena, da tutti ugualmente, ne fu lodato.

Der erste Teil der Komposition wurde von der gesamten Kantorei gesungen, der zweite Teil nur von vier ausgesuchten Solostimmen. Sie sangen so herrlich und brachten die kunstvollen, schönen kontrapunktischen Partien den Anwesenden so eindrucksvoll zu Gehör, daß allen, den durchlauchtigsten Fürsten und den durchlauchtigsten Damen, der Bissen im Hals stecken blieb und sie den unglaublichen Wohlklängen lauschten. Und ehe nicht dieses schön komponierte Quartett zu Ende war, wagte sich keiner der Diener von seinem Platz zu rühren. Dann sangen wieder alle Sänger zusammen den dritten Teil zu sechs Stimmen, und für dieses Werk erhielt der ausgezeichnete, berühmte Orlando von allen gleichermaßen und mit vollen Backen großes Lob.

10 Die Münchner Fürstenhochzeit (siehe S. 8), S. 270f.

Hätte sich unser Chorbuch nicht erhalten, sondern nur einer der zahlreichen zeitgenössischen Drucke,¹¹ die »Autopsie eines Gesamtkunstwerks« entbehrte wohl jeglicher Grundlage. Mit Troianos Beschreibung im Hinterkopf käme man vielleicht sogar auf den abwegigen Gedanken, *Gratia sola Dei* im Sinne der späteren Autonomieästhetik zu deuten: als ein musikalisches Kunstwerk im emphatischen Sinne, dessen Aura keine Einbuße durch störende Konversation, ungehörliche Essensgeräusche oder auch Bewegung im Raum erfährt, sondern das um seiner selbst willen genossen wurde. Vertrauen wir unserem Augen- und Ohrenzeugen, so verhielten sich die Zuhörer mucksmäuschenstill, lauschten der Darbietung und spendeten schließlich Applaus für den Komponisten und die ausführenden Sänger. Und doch straft bereits die inhaltliche Erschließung von Troianos Werk im sechsseitigen Inhaltsverzeichnis, der »Tavola Generale di tutte le Materie, che si contengono in questo Volume«, mit der die Münchner Ausgabe von 1568 schließt, ein solches Verständnis Lügen: Der an Lassos Motette und den näheren Umständen ihrer Aufführung interessierte Leser hat einen Umweg über den Registereintrag »Giuditiosi Carmi Latini, fatte in lode delli due Illustrissimi Amanti: dal Signor Nicolò Stopio« (»Geistvolle lateinische Gedichte, die zum Lobe der zwei durchlauchtigen Liebenden von Herrn Nicolò Stopio gefertigt wurden«) zu nehmen; demnach steht hier Stopius' Hochzeitsgedicht in seiner Durchdachtheit wie panegyrischen Dimension im Vordergrund. Erst die Venezianer Auflage des Folgejahres erlaubt unter dem Stichwort »Musica di Orlando Lasso« einen direkteren Zugang.¹²

Das von Troiano beschriebene Szenario verkehrt sich mit *Wien 2129* geradewegs ins Gegenteil. In Anbetracht einer Überfülle der als Paratexte beschreibbaren Illustrationen und Inschriften stellt sich unweigerlich die Frage nach den Prioritäten: Was steht hier im Vordergrund – ist es noch der dem Chorbuch ingrosierte Notentext, mithin die Musik, oder nicht eher das durch seine schiere Größe wie exquisite Dekoration einschüchternde Kunstkammerstück (sofern eine derartige Kategorisierung im vorliegenden Fall überhaupt zutreffen sollte),¹³ gegenüber dem sich der Betrachter unweigerlich in eine Zwergenrolle versetzt fühlt?

11 Bereits 1569 liegt *Gratia sola Dei* im Druck vor; acht weitere zeitgenössische Ausgaben folgen bis 1604, siehe H. Leuchtman und B. Schmid, Orlando di Lasso. Seine Werke (siehe S. 10), Bd. 3: *Register*, S. 106f.

12 Vgl. M. Troiano, *Discorsi* (siehe S. 9), Bg. Aa [iv]v, im Digitalisat Scan 194, mit M. Troiano, *Dialoghi* (siehe S. 8), Bg. Fff iii r, im Digitalisat Scan 457.

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

Unser Chorbuch verlässt die durch die Zimelien Herzog Albrechts V. von Bayern – die Motetten-Anthologie Cipriano de Rores in Mus.ms. B, vor allem aber Lassos Bußpsalmen in Mus.ms. A der Bayerischen Staatsbibliothek München – eigentlich vorgezeichneten, auf Erneuerung der »Buchmalerei als Medium höfischer Repräsentation« setzenden Bahnen,¹⁴ und das macht die Beschäftigung mit *Wien 2129* auch unter buch- bzw. mediengeschichtlichen Vorzeichen lohnend. Dass Richards Zeichnungen »ganz im Stile von Mielihs Ausmalungen des Textgeschehens mit Parallelstellen aus der Heiligen Schrift angelegt«¹⁵ sind, wird man so wohl nur bei einem oberflächlichen Vergleich in puncto Kleinteiligkeit der Dekorationselemente sowie dem regelrecht an ein »Wimmelbild« gemahnenden Figurenreichtum behaupten können. Allein schon die für die Psalterillustration (mithin auch den zweibändigen Bußpsalmenkodex) konstitutiven Techniken der wörtlichen Bebilderung und, damit in enger Verbindung stehend, der Typologie gemäß mehrfachem Schriftsinn gelangen überhaupt nicht zur Anwendung. Das überrascht nicht, denn die eher abstrakte Epithalamiendichtung (siehe dazu unten) bietet der Motivauswahl kaum konkretere Anhaltspunkte.

Der auf dem Buch Genesis liegende Fokus für die Illustrationen der Prima pars dürfte einem übergeordneten Repräsentationserfordernis verpflichtet sein, nämlich die Münchner Fürstenhochzeit zu einem gleichsam welthistorischen Ereignis zu stilisieren. Zugleich erlaubt die Geschichte der biblischen Patriarchen als dezidiert männlich konnotierte Schwerpunktsetzung eine Rückkopplung an das dem Gedicht zugrundegelegte Akrostichon (siehe Abbildung 1), das in den Versen 1 bis 10 auf den Namen des Bräutigams, des Wittelsbacher Erbprinzen Wilhelm (»GVILHELMVS«), Bezug nimmt. Dieser Namenssphäre werden auch noch die Illustrationen zum Buch Tobit in der Secunda pars zugeschlagen, das sich im gegebenen Kontext allein schon aufgrund der für die Erzählung von Tobias und Sara zentralen Heiratsthematik angeboten hat. Wiederum folgt also das Bildprogramm einer eher anlass- als textbezogenen Weichenstellung. Dreh- und Angelpunkt der Tertia pars ist schließlich die über die zweite Namenseinschreibung im Akrostichon (»RENEA«, Verse 11 bis 15) evozierte Braut, Renata von Lothringen, an die sich drei dem Lebensalter nach gestaffelte Exempla der jugendlichen Königstochter (Esther), der tugendhaften Hausfrau (Susanna) sowie der heldenhaften Witwe (Judith) richten. Eine strikte Trennung

14 Vgl. 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. 231–271.

15 Horst Leuchtmann, *Orlando di Lasso*, Bd. 1: *Sein Leben: Versuch einer Bestandsaufnahme der biographischen Einzelheiten*, Wiesbaden 1977, S. 129f., Anm. 152.

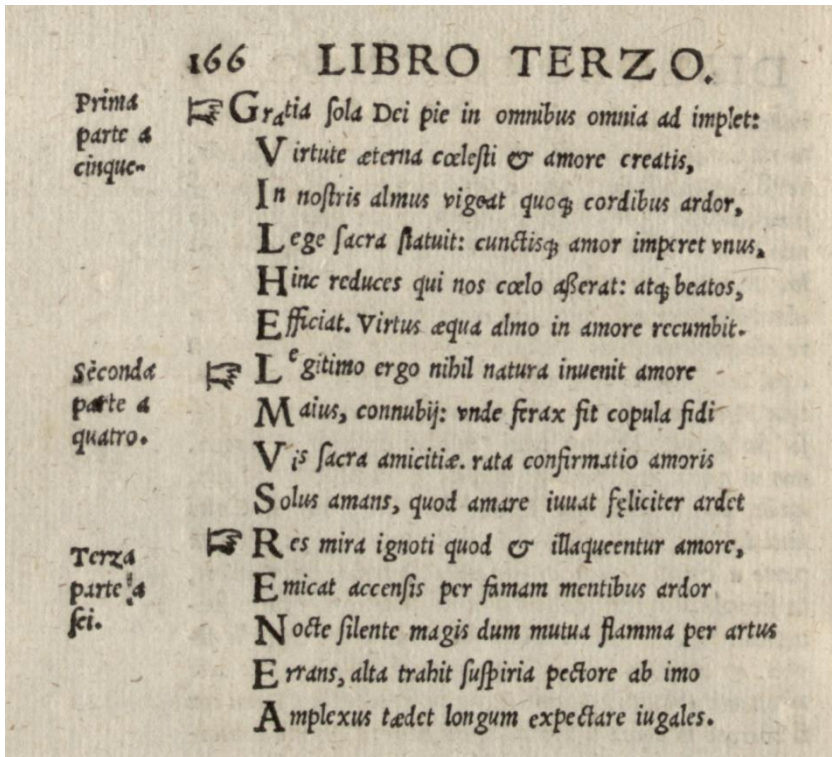


Abbildung 1: Nicolaus Stopius, Epithalamium mit typographisch hervorgehobenem Akrostichon. Massimo Troiano, *Discorsi delli triomfi, giostre, apparati, e delle cose piu notabile fatte nelle sontuose Nozze, dell'Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Duca Guglielmo*, München: Adam Berg 1568, S. 166 (Ausschnitt). Bayerische Staatsbibliothek München, Res/4 Bavar. 1849; urn:nbn:de:bvb:12-bsb00024645-3, CC BY-NC-SA 4.0

der Geschlechtersphären funktioniert freilich nur cum granu salis. So werden einerseits die Geschichten Noahs, Abrahams, Isaaks, Jakobs und Josephs in den Bilderzählungen der Prima pars immer auch über die ihrer Frauen vermittelt; andererseits beschließt ein so männlich konnotiertes Element wie Wilhelms Motto »Vim virtus vincit« die Tertia pars (fol. 15r), wird dort freilich im abschließenden Medaillon der Bas-de-page-Zone auf Judith mit dem Haupt des Holofernes projiziert.¹⁶

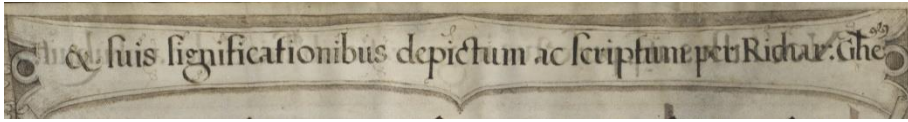
¹⁶ Zu dieser Ambiguität hinsichtlich der über prototypische Figuren des Alten Testaments vermittelten Rollenbilder siehe den Beitrag von Dagmar Eichberger.

Auch in puncto Technik und Stil geht das Wiener Chorbuch ganz eigene Wege. Gegenüber der Exuberanz polychromer Deckfarbenmalerei in einer fluiden Formenvielfalt der Mis-en-page, wie sie Richard von Genua, nicht anders als Massimo Troiano, am Rore-Kodex und vor allem den Bußsalmen bewundert haben dürfte, setzt er auf monochrome Federzeichnungen in einem geschlossenen, rechteckigen Bordürensysteem mit fixem Schriftspiegel des in Leseefeldern organisierten Notentextes – dies vermutlich in Kenntnis des älteren, für den Pfalzgrafen Ottheinrich angefertigten Chorbuchs (siehe dazu unten). Dies geschah wohl nicht zuletzt in kluger Selbstbescheidung und Einsicht in die eigenen gestalterischen wie kalligraphischen Fertigkeiten – und ihre Grenzen. Feinste Schraffuren lassen wiederum eine Orientierung an der moderneren Druckgraphik erkennen, ohne dass diese Lösung sozusagen als zweite Wahl diskreditiert wäre. Übrigens muss man zur Identifikation der Einzelszenen keinen separaten Kommentar heranziehen, wie er für die Mielich-Kodizes von Samuel Quichelberg erstellt und hinsichtlich Größe, kalligraphischem Anspruch, ja selbst Einband ähnlich kostbar wie die Notenbände aufbereitet wurde. Die zum Bildverständnis erforderlichen Paratexte sind vielmehr *Gratia sola Dei* komplett eingeschrieben, mit allen Paradoxien der (Un-)Lesbarkeit derartiger Bildtituli. Ob es sich dabei um bloße Erläuterungen handelt, für die nachträglich passende Zitate zusammengestellt und in die Bildrahmen eingefügt wurden, oder aber um Spuren des Concettos, als dessen Vorstufe man von einer Notizensammlung ausgehen könnte, bleibt eine interessante Frage, ganz zu schweigen von der ästhetischen wie letztlich konfessionellen Anmutung der von Richard verfolgten Lösung, die man als »Kopräsenz von Wort und Bild«¹⁷ zu dieser Zeit wohl eher in einem protestantischen Milieu als im dezidiert altgläubigen München der Gegenreformation erwarten würde.

Richard von Genua und sein artistisches Profil

Der für Notentext und Illustrationen (in Personalunion) verantwortliche Richard von Genua bleibt vorerst ein im wahrsten Sinne des Wortes unbeschriebenes Blatt. Während in den Autorschaftsnachweisen zu Beginn (fol. 1v/2r) der Name des Komponisten vollständig ausgeschrieben ist, sind im Falle dieses unseres Schrei-

17 Thomas Packeiser, »Umschlagende Fülle als Autorität des Einen: Abundanz, Inversion und Zentrierung in den Tafelaltären Heinrich Füllmaurers«, in: *Das Bild als Autorität. Die normierende Kraft des Bildes*, hrsg. von Frank Büttner und Gabriele Wimböck, Münster 2004 (Pluralisierung & Autorität, 4), S. 401–445, bes. S. 424; dort auch zur »Lesbarkeit der Welt« im Luthertum unter Verweis auf die gleichnamige Publikation des Philosophen Hans Blumenberg (1979).



Abbildungen 2a/b: Inschriften mit Autorschaftsnachweisen in der Prachthandschrift von Orlando di Lasso, *Gratia sola Dei* (1568). Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs. 2129 (= *Wien 2129*), fol. 1v und fol. 2r (Details); <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

bers und Zeichners sowohl der Vorname als auch die Herkunftsangabe nur abgekürzt wiedergegeben (siehe Abbildungen 2a/b): »Epithalamium musice compositum Auth[ore] Orlando di Lassus / Et suis significationibus depictum ac scriptum per Richar[dum] Ghe[nuensem].« Bereits im Zuge der Katalogisierung für die Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek konnte eine korrekte Bestimmung vorgenommen, zudem der Textdichter ermittelt werden.¹⁸ Im Vorfeld des Kolloquiums gelang es außerdem, ein Missverständnis in Bezug auf diese Inschrift aus dem Weg zu räumen: Der einzige grammatikalisch korrekte Bezug von »significationibus« (von mir in einer früheren Publikation zunächst irrtümlicherweise auf Lasso gemünzt, um aus diesen vermeintlichen »Fingerzeigen« auch gleich noch eine Führungsrolle als Spiritus rector des Chorbuchprojekts abzuleiten¹⁹) ergibt sich auf »Epithalamium musice« als Substantiv. Die freundlicherweise von Andreas Wernli (Basel) mitgeteilte Übersetzung lautet demnach: »Hochzeitspoesie in Musik, gesetzt vom Autor Orlando di Lasso und in ihren Bedeutungen gemalt und aufgeschrieben durch Richard den Genuesen.« Zwar steht die Komponistennennung auf fol. 1v nach wie vor in einer mehr als nur suggestiven Nähe zu dem in der Hauptminiatur (zwischen Cantus und Bassus) dargestellten Schöpfergott als »Autor« im emphatischen Sinne, aber Lasso erscheint nicht länger als der konzeptionelle Übervater, als den ich ihn ursprünglich sehen wollte.

18 Vgl. den Bleistiftzusatz auf dem Vorsatzblatt von *Wien 2129*, im Digitalisat (siehe S. 7) Scan 31, unterhalb der Vorgängersignatur (19501): »Gedicht von Stopius [,] geschrieben von Richard Ghe [,] Richard von Genua.« In italianisierter Form (»Riccardo Genova«) wurde diese Identifizierung auch für den Zettelkatalog (wie *Anm. 7*) übernommen.

19 Vgl. B. Tammen, *Zur Wiener Prachthandschrift* (siehe S. 11), S. 21.



Abbildung 3: Bassus-Initiale (Kryptoporträt Richards von Genua?) in *Wien 2129*, fol. 1v (Detail); <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

Erstmals im Jahre 1563, letztmals 1574 erwähnt, aber wohl bereits zuvor verstorben, wirkte Richard am Münchner Hof als Bassist, Kopist sowie zeitweilig als Unterkapellmeister und Erzieher der Knaben.²⁰ Ob mit dem Brustbild eines bärtigen Mannes mittleren Alters in der »G«-Initiale des Bassus zu Beginn (siehe Abbildung 3) ein Kryptoporträt vorliegt – und damit eine weitere Form der auktorialen Einschreibung neben der Inschriftenbanderole sowie insgesamt vier Künstlersignaturen (»RG«) –, muss eine ebenso reizvolle wie letztlich unabweisbare Vermutung bleiben, zumal derlei Figureninitialen auch in anderen Quellen begegnen.²¹ In Anbetracht seiner eigenen Stimmlage und dem Verzicht

20 Siehe bereits Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 8, (Leipzig 1902), Graz 1959, S. 217. Vgl. auch *Die Münchner Fürstenhochzeit* (siehe S. 8), S. 485, sowie *Bayerisches Musiker-Lexikon Online (BMLO)*, hrsg. von Josef Focht, bml.o.de/r0492.

21 Vgl. die in der RISM-Datenbank (opac.rism.info) dem Notenschreiber »Richart« zugewiesenen Chorbücher aus den Beständen der Bayerischen Staatsbibliothek München: Mus.ms. 4, 14, 21, 22, 24, 32, 54, 56, 68, 2746, 2748, 2749, 2750, 2757. Die auf *Bayerische Staatsbibliothek. Katalog der Musikhandschriften*, Bd. 1: *Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung*, bearb. von Martin Bente u. a., München 1989 (Kataloge bayerischer Musiksammlungen, 5) beruhenden Zuschreibungen gelten als »mutmaßlich« bzw. »ermittelt«. In deutlichster (wohl auch zeitlicher) Nähe zu *Wien 2129* steht das Chorbuch Mus.ms. 24 (Digitalisat: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00078948-6](http://nbn:de:bvb:12-bsb00078948-6)). Insbesondere gilt dies für die auf fol. 38v–142r enthaltenen

auf die ansonsten bei den Initialfigürchen in *Wien 2129* zu beobachtenden Elemente der Drôlerie ist diese Option allerdings nicht ganz von der Hand zu weisen.

Bleiben also die biographischen Informationen notgedrungen spärlich, lässt sich Richards Profil nur aus der Handschrift selbst ableiten. Teils kalkulierte, teils kontingente Layout-Entscheidungen des Schreibers greifen hier in einem »dynamischen Prozess« ineinander, welchen die Kunsthistorikerin Andrea Gottgang auf dem Wege einer »deskriptiven Annäherung« studiert.²² Im Unterschied zu Mielichs ebenso kreativen wie unberechenbaren Dispositionen erscheint der Notentext übersichtlich geblockt in einheitlich großen, rechteckigen Lesefeldern. Dabei bestehen erhebliche Unterschiede zwischen der mit großzügigen Abständen zwischen jeder einzelnen Note aufgezeichneten, durchwegs sehr gut lesbaren Prima pars und einer Tertia pars, deren extrem dicht gedrängtes, geradezu auf Kosten der Lesbarkeit gehendes Notenbild offenbar unter allen Umständen in ein vorgegebenes Bordürenprogramm eingepasst werden musste, das mit einem Ternar heldenhafter Frauen des Alten Testaments (siehe oben) auf gerade einmal drei Doppelseiten keinerlei Spielräume ließ. Und noch ein weiterer Befund erscheint bemerkenswert: Abweichend von dem ansonsten bei illuminierten Handschriften üblichen Prozedere – erst der (Noten-)Text, dann die Bilder, die es unter allen Umständen vor Tintenklecksen zu bewahren galt (künstlerisch aufwändig gestaltete Musikhandschriften bilden da keine Ausnahme) – verfuhr Richard bei seiner Arbeit genau umgekehrt, wie sich anhand der Strichlagen in *Wien 2129* zweifelsfrei ergibt. Merkwürdig auch, dass der Zeichner ein für Chorbücher basales Prinzip – die Integrität der beim Singen als Einheit begriffenen Doppelseite von verso und gegenüberliegendem recto – oft genug ignoriert und in bester buchmalerischer Tradition (zumindest mit einer nicht unwillkommenen Arbeits- und zugleich Zeitersparnis) seine Bordürensysteme jeweils von der Vorder- auf die nachfolgende Rückseite überträgt. Ausnahmen wie der Aufschlag ganz zu Beginn (fol. 1v/2r) bestätigen hier nur die Regel.

Konstitutive Elemente des Layouts – und als solche von der ersten bis zur letzten Seite beibehalten – sind, neben den U-förmigen Bordürenklammern, einzeilige Überschriftenbanderolen am oberen Seitenrand, die sich sukzessive vom starren Format der wie aufgenagelt wirkenden Kartuschen zu Beginn in

Motetten, deren Niederschrift identische Alla-breve-Mensurzeichen, F-Schlüssel (Bassus), elegante Abstriche bei auslautendem i/j und andere charakteristische Merkmale mit *Wien 2129* teilt. Zu den Vergleichshandschriften siehe auch O. di Lasso, *The Complete Motets* (siehe S. 11), S. xxi, Anm. 35: »It would appear that Richard never dated his own copying work.«

22 S. 118.

Richtung auf luftigere Spruchbänder entwickeln. Bezüglich der konkreten Textauswahl steht in der Prima pars, im Anschluss an die Autorschaftsnachweise (fol. 1v/2r), die Segnung der biblischen Patriarchen im Vordergrund: Noah (fol. 2v), Abraham (fol. 3r–4r), Isaak (fol. 4v–5v) sowie Jakob (fol. 6r–9r). Insofern diese Textbeigaben immer auch ein »benedicam tibi« oder Ähnliches beinhalten, tragen sie durchaus zu einer Strukturierung der Illustrationszyklen zum Buch Genesis bei. In der Secunda pars verkehrt sich dann die Stoßrichtung der Banderolen vom Segen Gottes auf die zu Gott gerichteten, ihrerseits mit einem doppelten »benedicens« sowie »benedictum« anhebenden Gebete Saras (fol. 9v–11r) bzw. Tobits (fol. 11v–12r). Eine formale und zugleich inhaltliche Klammer, wie sie sich damit für die ersten beiden Großabschnitte andeutet, wird freilich in der Tertia pars konterkariert, insofern hier (fol. 12v–15r) die zugehörigen Verse des Epithalamiums an die entsprechende Stelle am oberen Seitenrand aufrücken.

Was die Ausgestaltung im Detail anbelangt, so scheint es Richard an klaren Vorgaben und erst recht an einer Kontrollinstanz gefehlt zu haben, wie nicht zuletzt die von Gott dang erstellte »Mängelliste« verrät.²³ Nutze ich alle drei Bordürenstreifen für die figürlichen Darstellungen oder reserviere ich den Bas-de-page für Ornament und Heraldik? Erzähle ich spaltenweise von oben nach unten, spaltenübergreifend von links nach rechts oder zirkulär mit bzw. entgegen dem Uhrzeigersinn? Verwende ich Zwischenüberschriften im Dienste einer groben inhaltlichen Orientierung? Diese und andere Grundsatzfragen wurden offenbar nicht im Vorfeld, sondern sukzessive, von der einen zur nächsten Seite entschieden und fortentwickelt. Ein Gebiet, in dem Richard voll und ganz aufgeht, ist das der Medaillongestaltung. Den Ausgangspunkt zahlreicher Permutationen²⁴ bildet eine in die Länge gezogene Wabe bzw. Raute, die sich als Grundform für einen in Mensuralnotation sozusagen sozialisierten Kapellsänger und Schreiber geradezu angeboten haben dürfte. Weit mehr als nur formale Analogie, liegt der Vergleich mit der rautenförmigen, den Tactus definierenden Semibrevis in weißer Mensuralnotation auch insofern nahe, als jede der fünf Stimmen zu Beginn der Prima pars mit einer (punktierten) Semibrevis anhebt.

Im Falle einer so typisch manieristischen Dekorationsform wie dem Maskaron startet Richard auf fol. 1v mit paarweise angeordneten, dümmlich grin sendenden Fratzen, deren Spitzovale er noch nicht einmal zufriedenstellend in die horizontale Feldbegrenzung einzupassen vermag (S. 44, Abb. 6a/b). Indes perfektioniert er ihr formales wie semantisches Potenzial bereits auf der Folge-

²³ S. 129–131.

²⁴ Siehe wiederum den Beitrag von A. Gott dang, S. 124–127 (mit Abbildungen 1a–h).

seite (fol. 2r) mit zwei Tondi, deren brüllende Löwenköpfe das wittelsbachische Wappentier par excellence evozieren (siehe S. 45, Abbildungen 7a/b). Warum nicht gleich so, direkt neben den entsprechenden heraldischen Beigaben auf fol. 1v, könnte man sich fragen. Zu antikisierenden, bezopften Frauenköpfen in Kreisform modifiziert (fol. 2v), verabschiedet sich Richard aber bereits bei nächster Gelegenheit von dieser Gestaltungsweise, wenn er ab fol. 3r die Narration der Bordürensapalten auf den Bas-de-page übergreifen lässt, so dass in Folge nur noch ein einzelner Maskaron mit kontemplativer Inschrift die nunmehr in L-Form disponierten Szenenfolgen quasi als ›Stopper‹ trennt.

Die im Work in progress angelegte Prinzipienlosigkeit gilt auch für Rubrizierungen, die durch Benennung von Themenschwerpunkten dem Leser eine Orientierungshilfe hätten bieten können. Ein System von Zwischenüberschriften, wie es sich zumindest auf den ersten drei Seiten mit den jeweils links und rechts platzierten Kartuschen andeutet, wird rasch aufgegeben. Der Grund hierfür ist nachvollziehbar: Während sich die im weitesten Sinne typologischen Gegenüberstellungen auf fol. 1v und 2r ohne Weiteres auf den Punkt bringen lassen,²⁵ ist die biblische Erzählung weniger leicht zu strukturieren. Noch bei der auf fol. 2v ausgebreiteten Geschichte des Patriarchen Noah, mithin am Übergang von der Typologie in die Narration, unternimmt Richard einen Versuch, die biblische Erzählung in (selbst erfundenen? aus fremder Vorlage entlehnten?) Merkversen zusammenzufassen, einerseits gemünzt auf das sündhafte Treiben der Menschheit als Ursache der Sintflut (linke Spalte: »Malitia hominum / causa diluvii«), andererseits auf die Besiegelung des Bundes zwischen Noah und Gott durch ein Brandopfer nach Verlassen der Arche (rechte Spalte: »Percutit foedus / cum Noe deus«). Doch kaum erprobt, lässt Richard diese Form einer didaktischen Aufbereitung auch schon wieder fallen. Dafür erlaubt es ihm das ab fol. 3r gebrauchte Layout, wesentlich mehr Einzelszenen unterzubringen.

Vorläufige Fragen und erste Antworten

Ein bereits 2013 formulierter Fragenkatalog, mit dem die zum Kolloquium 2016 eingeladenen Kolleginnen und Kollegen konfrontiert waren, sei hier wieder-

25 Auf fol. 1v die »heidnische« bzw. »christliche Begründung der Ehe«, auf fol. 2r »Parabeln« auf das menschliche Leben (Goldenes, Silbernes und Eernes Zeitalter, gefolgt von der Gigantomachie) bzw. dessen »wahrhaftige Beschreibung« (quasi auf dem absteigenden Ast der frühen Menschheitsgeschichte von Adam und Eva am Baum der Erkenntnis über die Vertreibung aus dem Paradies bis hin zum Brudermord Kains und Abel sowie dem Turmbau zu Babel).

holt, zumal er ein noch längst nicht vollständig abgearbeitetes Maximalprogramm beschreibt:²⁶

Wie haben wir uns die Abfolge der für die Realisierung des Chorbuchs erforderlichen Arbeitsschritte zu denken? In welchem Verhältnis zueinander – zeitlich wie konzeptionell – stehen einerseits Komposition und Niederschrift der Motette, andererseits das Bildprogramm und sein *conchetto*, nachdem mit dem fünfzehnzeiligen Epithalamium die dichterische Ausgangsbasis für beide gegeben ist? Welche der Künste hat sich im intermedialen Verbund unterzuordnen? Bedingt eine womöglich im Vorhinein fixierte Szenenabfolge Anzahl, Größe und Layout der Chorbuchblätter, welche dann die Richtschnur für Lassos Komposition abgeben? Oder lässt sich umgekehrt ein Bildprogramm an die Gegebenheiten der in Chorbuchnotation gebrachten Komposition anpassen, sofern es sich um bekannte, letztlich versatzstückhaft zu handhabende Exempla handelt oder aber durch Einschaltung respektive Ausblendung einzelner Szenen die biblischen Erzählungen beliebig adaptiert werden können? Hätte Lasso dann ganz andere Koordinaten zu respektieren – allen voran die für den höfischen Bestimmungszweck dieser Prachthandschrift »angemessene« (nicht unbedingt mathematisch genau zu kalkulierende) Größe, aber auch die praktischen Erfordernisse eines Chorbuchs hinsichtlich Anzahl und Zuschnitt der Lesefelder für die drei Großabschnitte seiner Motette? Wer zeichnet demgegenüber für das Bildprogramm verantwortlich, und in welchen Traditionszusammenhängen steht es? Haben wir es mit einer voraussetzungslosen Neuschöpfung zu tun oder müssen wir mit dem Fortwirken älterer Traditionen, ggf. auch der Rezeption zeitgenössischer druckgraphischer Vorlagen rechnen? In welcher Relation steht die Handschrift zu dem von Herzog Albrecht V. initiierten, zum Zeitpunkt der Münchner Fürstenhochzeit im Wesentlichen abgeschlossenen »Bußpsalmenwerk«? ... Welchen Bestimmungszweck erfüllt die lediglich an zwei Stellen mit den Wappen des Wittelsbacher Herzogspaares, nicht hingegen mit einer förmlichen Widmung versehene Handschrift, und wie ist sie von München nach Wien gelangt? Wie hat man sich die Perzeption eines solchen gleichermaßen an das Auge und das Ohr (als äußere Sinne) wie an den Verstand appellierenden Kunstwerks vorzustellen? Generiert die Medienkombination einen Mehrwert, von dem sowohl die Musik, von kleinteiligen Federzeichnungen flankiert und ggf. in ihrer Wirkung verstärkt, als auch die Malerei respektive Zeichenkunst, an eine Motette mit ganz eigenen gattungsspezifischen Merkmalen wie auch einer rhetorisch fundierten Bildlichkeit gekoppelt, zu profitieren vermag? Und schließlich: Kann es für derlei überhaupt einen »idealen« Wahrnehmungsmodus geben?

Dass die Nachwelt die Münchner Fürstenhochzeit des Jahres 1568 zu einem epochalen Ereignis stilisieren konnte, eben zu einer »Jahrhunderthochzeit«, lag wohl weniger an ihrer für das Haus Wittelsbach in dynastischer Hinsicht dann

26 B. Tammen, Zur Wiener Prachthandschrift (siehe S. 11), S. 4f.

doch eher bescheidenen Bedeutung, als vielmehr der nachträglichen medialen Aufbereitung, allen voran Troianos bereits zitierte »Dialoge« als wohl bekannteste höfische Festbeschreibung aus dem 16. Jahrhundert. Diesen Entstehungskontext beleuchtete die Historikerin Harriet Rudolph in ihrem Abendvortrag – mit der überraschenden Erkenntnis, dass sich die meisten in Verbindung mit der Hochzeit entstandenen künstlerischen, literarischen wie publizistischen Hervorbringungen weniger einer gezielten, ›top down‹ gesteuerten Propagandamaschinerie des Herzogshofes verdanken als vielmehr den ›bottom up‹ gerichteten Eigeninitiativen und Einzelinteressen ihrer jeweiligen Akteure. Als Medienereignis verstanden, erfährt die Hochzeit nachträglich sozusagen eine zweite, ›zerebrale‹ Konstruktion, der es freilich aufgrund dieser Rahmenbedingungen an einer inszenatorischen Gesamtidée ermangelt – ganz im Unterschied etwa zu den großen Hoffesten in Florenz (1565) oder Dresden (1589) –, worin denn auch eine Parallele zum eher unsystematischen, additiven Charakter der Illustrationen in *Wien 2129* besteht. Damit eröffnete sich gleich zu Beginn des Kolloquiums ein faszinierender medienhistorischer Verständnishorizont. Denn wie stellt sich, in diesem Lichte betrachtet, ein Chorbuch dar, das zwar ausgesprochen pompös daherkommt, ja im Rekurs auf die Weltenschöpfung ganz zu Beginn sogar welthistorische Bedeutsamkeit suggeriert, dabei jedoch auf zeitübliche Formen der Herrscherrepräsentation verzichtet? Wie erklärt sich das Missverhältnis zwischen den plakativen Künstlerzuschreibungen an Orlando di Lasso als Komponisten sowie Richard von Genua als Zeichner und Schreiber in Form großer Banderolen am oberen Seitenrand und den eher unauffälligen, zumal unvollständigen heraldischen Einschreibungen in der unteren Bordüre (siehe unten)? Für die buchstäblich bei Adam und Eva anhebenden Illustrationen zur Genesis sowie die von Erasmus von Rotterdam inspirierten Typologien zur Einrichtung der Ehe (siehe unten), die mit Jupiter und Gottvater ganz oben im Götterhimmel ansetzen, bedarf es nicht notwendigerweise eines dezidierten herrscherlichen Auftrags. Der zwar ambitionierte, letztlich aber ›handgestrickte‹ *Concetto* mitsamt seiner »verwirrende[n] Fülle akkurat dargestellter biblischer Bettszenen«, die noch Horst Leuchtmann dem Wiener Chorbuch attestierte,²⁷ konnte wohl auch unabhängig von der autoritativen Instanz eines Hofpredigers erdacht werden. Überhaupt hat die Vorstellung einer ›Hochzeitspredigt in Bildern‹, an die man zunächst in Anbetracht der Verbindung aus Hochzeitsmotette und ehe- bzw. hochzeitsaffinen Illustrationen denken könnte, als fragwürdig zu gelten, insofern im zeremoniellen Ablauf überhaupt kein Platz für eine

27 H. Leuchtmann, Orlando di Lasso (wie *Anm. 15*), S. 130.

Predigt war, wie wiederum Rudolph darlegt – die Trauung zwischen Wilhelm und Renata wurde durch einen Fürsten vollzogen.

Die im engeren Sinne fachspezifischen Referate würdigten jeweils für einzelne »Planquadrate« den Anteil von Dichter, Komponist, Schreiber und Zeichner, gingen überdies dem Einfluss humanistischer und theologischer Konzepte, ja selbst der *Commedia all'improvviso* nach. Der Philologe und Neulateiner Philipp Weiß unterzog das Epithalamium einer genaueren Analyse, nicht ohne zugleich die für den heutigen Leser schwer verständlichen Hexameter neu zu übersetzen und zu kommentieren. Sein Autor, der aus den Niederlanden stammende Nicolaus Stop(p)ius, trat vornehmlich in Italien als Einkäufer antiker Sammlungsstücke (bisweilen auch Fälschungen) für Albrecht V. in Erscheinung; als potenzieller Mittelsmann für humanistische Anschauungen hätte er überhaupt eine schärfere Profilierung verdient.²⁸ Während Stopius im Akrostichon zumindest vordergründig einen Bezug auf die Brautleute vermittelt, reflektieren seine insgesamt fünfzehn Verse auf die normative Dichtungslehre Julius Caesar Scaligers. Dessen Anforderungskatalog an ein ideales Hochzeitsgedicht – und hier insbesondere den Schlussabschnitt – konnte der Dichter allerdings nur insoweit befriedigen, als hierdurch der in Motettenform gerade noch vertonbare, im Falle von *Gratia sola Dei* ohnehin grenzwertige Textumfang nicht überschritten wurde. Damit rückt das Hochzeitsgedicht in die Gedankenwelt der neuplatonischen Erotologie, was wiederum auf Übersetzung und Textverständnis zurückwirkt. So ist die titelgebende »gratia« möglicherweise nicht ausschließlich als »Gnade«, wie bisher angenommen,²⁹ sondern als (göttliche) Schönheit zu verstehen, ohne dass erstere Option definitiv ad acta gelegt werden könnte.³⁰ Zusätzlich verstärkt wird »gratia« durch die erotischen Reize der neun nackten, ohne Unterlass sich liebkosenden Grazien im dritten Medaillon der linken Spalte auf fol. Iv – ein Randmotiv, das zunächst wie eine Wortillustration des Incipits anmutet, vor

28 Dieses Forschungsdesiderat benennt Jessie Ann Owens, »Cipriano de Rore's New Year's Gift for Albrecht V of Bavaria. A New Interpretation«, in: *Die Münchner Hofkapelle* (siehe S. 10), S. 244–273, insbes. S. 252 (Anm. 39).

29 Vgl. die von Horst Leuchtmann (*Die Münchner Fürstenhochzeit*, siehe S. 8, S. 271) sowie Peter Bergquist (*O. di Lasso, The Complete Motets*, siehe S. 11, S. xxvii) vorgelegten Übersetzungen, wiedergegeben auch auf S. 12f.

30 Noch im Nahbereich der Eröffnungsseiten – und damit des Inzipits – unterstreicht ein bei Gottes Ankündigung der Sintflut (fol. 2v) zusätzlich zu der umlaufenden Inschrift (Gen 6,12–13) enthaltener Bildtitulus den Gnadenaspekt: »Noe invenit gratiam coram domino« (»Noah findet Gnade vor Gott«). Zur theologischen Problematik des *Gratia sola Dei* siehe auch unten, S. 42f.

allem aber in Verbindung mit der auf fol. 1v zitierten Ehelehre des Erasmus von Rotterdam zu sehen ist.³¹

Dass Richard auf Ebene der Textrepräsentation keinerlei Anstrengungen unternommen hat, das Akrostichon typographisch hervorzuheben – ganz im Unterschied zu Troiano, der bezeichnenderweise für ein größeres Publikum schreibt und wohl deshalb nicht allein den Sachverhalt an sich erläutert,³² sondern obendrein für die Zeilenanfänge Majuskeln in fetter Schrifttype wählt (siehe S. 20, Abbildung 1) –, darf jedoch nicht zu voreiligen Schlüssen verleiten (etwa dergestalt, dass sich hier die Motette gegenüber dem sie generierenden Ereignis verselbstständig würde): Die wenigen, überhaupt als potenzielle Adressaten in Frage kommenden Personen (gleichgültig, ob man nun an das Brautpaar, die Eltern des Bräutigams oder Kaiser Maximilian II. als maßgeblichen Vermittler bei Anbahnung der Fürstenhochzeit denkt) haben letztlich als Insider zu gelten, denen Bestimmungszweck und Aufführungsumstände des Werkes wohl nicht eigens in Erinnerung gerufen werden mussten. Erstaunlicherweise fehlt in der Wiener Handschrift ein Hinweis auf Stopius als Urheber des Kasualcarmen – und das in einem ansonsten für auktoriale Repräsentationsformen so günstigen Milieu, wie es der Münchner Hof unter Albrecht V. bot.³³ Das lässt wohl nur eine Schlussfolgerung zu: Der Dichter war in dieses Projekt schlichtweg nicht involviert.

Zwei im engeren Sinne musikwissenschaftliche Beiträge befassten sich mit Lassos Komposition. Betont nüchtern gehalten und insofern geeignet, einen Gegenakzent zu Troianos aus der Situation heraus verständlichen Begeisterung zu bilden, war hier zunächst die Analyse durch Andreas Pfisterer. Gemessen an Vergleichsbeispielen – insbesondere einem im selben Jahr komponierten Werk Jakob Vaets – stellt sich *Gratia sola Dei* als eine keineswegs exzeptionelle, vielmehr routinierte Arbeit auf hohem Niveau dar, die wohl kaum um ihrer selbst willen in einem prachtvollen »Ein-Werk-Buch« überliefert worden sein dürfte.

31 Die zugehörige Inschrift lautet: »Ethnici etsi demonum cultores, etiam Gratias habuerunt, quae benevolentiam mutuam interrumpi non sinebant.« (»Doch waren die Heiden Götzendiener. Auch glaubten sie an die Grazien, die nicht duldeten, dass die gegenseitige Zuwendung unterbrochen würde.«) Vgl. Erasmus von Rotterdam, *Institutio matrimonii christiani*, hrsg. von Anton G. Weiler, in: *Opera Omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, 5,6, Amsterdam 2008, S. 68. – Zu der im Lichte gegenreformatorischer Bücherverbote nicht unproblematischen Erasmusrezep-tion (auch die *Institutio* stand auf dem Index!) siehe weiter unten, S. 43f.

32 Vgl. Die Münchner Fürstenhochzeit (siehe S. 8), S. 271f.

33 Sämtliche an den Mielich-Kodizes Beteiligte sind sogar in Porträts greifbar: Komponist und Maler in den Notenbänden, Kommentator, Kalligraph, Buchbinder etc. hingegen in den Erläuterungsbänden.

Nur zu gerne hätte Richard als Zeichner wohl auf textausdeutende Figuren reagiert, indes gibt sich die Motette nach den Maßstäben einer *Musica poetica* ausgesprochen figurenarm. Dort freilich, wo die »Stille der Nacht« und die »lodernden Flammen« der in der Hochzeitsnacht füreinander entbrennenden Brautleute durch verlangsamte musikalische Bewegung in tiefer Lage (»nocte silente«) bzw. rasches Auf und Ab speziell im Bassus (»mutua flamma per artus errans«) sinnfällig gemacht werden (fol. 13v), leisten komplementäre Dekorationselemente wie die Eckmaskarons ihren Beitrag an Anschaulichkeit: hier hohl-äugige bärtige Fratzen, deren unheimlicher, leerer Blick nächtliches Dunkel zu Blindheit umzudeuten scheint, dort verzerrte Grimassen mit feurigen, wie elektrisiert zu Berge stehenden Locken.

Das Verweissystem funktioniert aber auch in umgekehrter Richtung. Bisweilen haben wir es zu tun mit einer Musik, die, als wäre sie auktoriale Instanz, bereits um die Beschaffenheit des Bildprogramms zu wissen scheint, noch bevor dieses komplett aufgerufen ist. Sollte die – während des Kolloquiums allerdings kontrovers diskutierte – Interpretation von Bernhold Schmid zutreffen, so hätte Lasso zu Beginn der *Tertia pars* (fol. 12v/13r) eine der bekanntesten Chansons des 16. Jahrhunderts zitiert: das durch vielfältige (auch eigene) Parodiepraxis semantisch hochgradig aufgeladene *Susanne un jour*, dem im zweiten von drei Bildzyklen zur *Tertia pars* (fol. 13v/14r) die Illustrationen zur Geschichte von Susanna und dem weisen Richter Daniel korrespondieren. Unabhängig von der grundsätzlichen Frage, ob hier ein explizites Zitat oder ein bloßer Anklang (als niederschwelligere Form der intertextuellen Verknüpfung) vorliegt, ergibt sich vorderhand eine frappierende Schnittmenge zwischen Komposition und Bildprogramm, zugleich der Brückenschlag zu einem für Hochzeitskompositionen des 16. Jahrhunderts schlechterdings unverzichtbaren Motivkreis, deren reichhaltige handschriftliche wie gedruckte Überlieferung Schmid in wünschenswerter Breite auffächerte. Wie so manche Überlegung zum musikalischen Zitatewesen steht die an sich faszinierende Hypothese jedoch insofern auf tönernen Füßen, als der ohnehin »weiche« motivische Befund aus einer modalen Adaption herausgeschält werden muss: Lassos Motette ist im heiteren, für laszive Inhalte und insofern für ein Epithalamium bestens geeigneten 6. Modus komponiert.³⁴ Damit wäre ein modaler Bezugsrahmen definiert, in den Zitate nur auf dem Wege der Transposition eingepasst werden konnten. Letztlich erfährt das Fünftönenmotiv erst im intermedialen Zusammenspiel gehörter Musik und gesehener

34 Siehe O. di Lasso, *The Complete Motets* (siehe S. 11), S. xv, Tabelle 2. J. A. Owens, *Cipriano de Rore's New Year's Gift* (wie Anm. 28), S. 254, sieht im plagalen F-Modus »a key frequently used for »state« compositions«.

Illustrationen, vice versa, eine Bedeutungsanreicherung. Die übergeordnete Frage, wie sich Komposition und Bildprogramm im Konzeptionsprozess zueinander verhalten,³⁵ ist damit noch gar nicht beantwortet; denn wie sollte die anlassbezogene, mithin präexistente Komposition auf die Illustrationen der sie später überliefernden, im Entstehungsprozess zwangsläufig nachgeordneten Prachthandschrift reflektieren können – es sei denn, Komponist und Zeichner hätten sich frühzeitig auf eine (modern gesprochen: intermediale) Aufbereitung des Epithalamiums verständigt. Begreift man das Chorbuch als (informelle) Freundschaftsgabe an den Wittelsbacher Prinzen und seine Frau aus dem Kreise der Hofkapelle (siehe unten), wäre das freilich kein ganz unwahrscheinliches Szenario.

Dass zeitgenössische Vorlagen für ein im besten Sinne des Wortes konventionelles Bildprogramm herangezogen wurden, mag den Kenner der Materie nicht weiter überraschen, wohl aber das Ausmaß und die Intensität, mit der dies im vorliegenden Falle geschah. Da ist zunächst die im 16. Jahrhundert schier allgegenwärtige niederländische Druckgraphik. Wie Dagmar Eichberger beleuchtet, wird Richard hier im Großen wie im Kleinen fündig, seien dies nun die Darstellungen heroischer Frauen des Alten Testaments, der antiken Philosophen Demokrit und Heraklit oder auch die Vorstellung des *Cursus mundi* (Weltenlauf), also der zyklischen Wiederkehr von Wohlstand und Neid, Zwietracht und Krieg sowie der Wiederherstellung von Frieden als Voraussetzung für neu zu erlangenden Wohlstand, wie sie erst wenige Jahre zuvor Maarten van Heemskerck bildlich entworfen hatte. Da ist andererseits der reiche Vorlagenfundus, wie ihn die neuartigen, seit der Mitte des 16. Jahrhunderts speziell in der Buchdruckerstadt Frankfurt am Main verlegten Figurenbände zum Alten und Neuen Testament, aber auch zu viel gelesenen Werken wie Ovids *Metamorphosen* einem talentierten, aber nicht notwendigerweise eigenschöpferisch in Erscheinung tretenden Personenkreis zu Aneignung und Weiterverwendung boten.³⁶ Dies gilt sogar für das erste von insgesamt vier Künstlermonogrammen,

35 Zu diesem grundsätzlichen Problem siehe auch Christian Thomas Leitmeir, »Made to Measure: Compositional Challenges behind the Penitential Psalm Codices from the Munich Court«, in: *The Production and Reading of Music Sources* (wie Anm. 2), S. 103–115.

36 Siehe I. Harjes, Figurenbände (siehe S. 10); dort auch zu ihrer »materiellen« Rezeption« (Kap. 6.3). Im Falle der Figurenbände spricht vieles für eine intensive, wiewohl nicht ausschließliche Rezeption des erst wenige Jahre zuvor erschienenen Werkes von J. Amman und H. Bocksberger, *Neuwe biblische Figuren* (siehe S. 8), dessen zweisprachige Versbeigaben (lateinisch / deutsch) freilich bereits bei Virgil Solis, *Biblische Figuren des Alten vnd Newen Testaments, gantz künstlich gerissen*, Frankfurt am Main: Zöpfel, Rasch & Feyerabend 1560 (Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek München: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00024572-7](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00024572-7); Folgeauflage 1562, Digitalisat

für das Richard eine Fremdvorlage des Virgil Solis adaptiert (fol. 2v, »RG«). Das virtuose, von Andrea Gottdang zumindest stichprobenartig entlarvte »Copy & Paste« lässt Richard Leistung geradezu auf die geschickte Adaption vorgefundener Einzelmotive zusammenschrumpfen.

Ein Abgleich mit all jenen potenziell in Reichweite eines Angehörigen der Münchner Hofkapelle befindlichen Quellen wäre ebenso wünschenswert wie letztlich utopisch. Bisweilen führen Zufallsfunde vor Augen, wie die Dinge im Großen und Kleinen zusammenhängen (können): So liefert Mus.ms. C – ein Geschenk Herzog Wilhelms IV. an seinen Schwager, den Pfalzgrafen Ottheinrich – im Kontext von Pierre de la Rues Requiem und der nach gängiger Lesart auf Susanna von Bayern († 1543) bezogenen Wiedergabe der Totenfeier³⁷ konkrete Vorlagen für das Memento mori in Gestalt der den Tod kontemplierenden Putti, um die Richard in *Wien 2129* die allegorischen Einschreibungen am Übergang von der Secunda zur Tertia pars bereichert (siehe Abbildung 4).³⁸ Das etwa drei Jahrzehnte ältere Chorbuch sieht ein rigides, Anno 1568 nicht mehr ganz zeitgemäßes Layout umlaufender, zumeist rechteckiger Bordüren vor, an denen sich Richard umso mehr orientiert haben dürfte, als die Schöpfungen Hans Mielichs in Mus.ms. A und B die eigenen Gestaltungsmöglichkeiten bei Weitem überstiegen haben dürften. Zudem trägt es im Falle des hier zitierten Aufschlags (fol. 188v/189r) in der Verquickung von Heilsgeschichte, Historia, Propheten und Putti mitsamt beigefügten Spruchbändern in sich bereits den Keim einer in *Wien 2129* auf die Spitze getriebenen Überinstrumentierung mit Bildern und Paratexten. Und nicht nur das: Überblickt man die für die übrigen Messversionen bzw. ihre jeweils ersten Aufschläge gewählten Begleitmotive, so ergibt sich ein ganzes Arsenal mustergültiger Bildzyklen, das Richard für seine Zwecke ohne Weiteres zu adaptieren verstand.³⁹ Hervorzuheben ist insbesondere auch die übergeordnete konzeptionelle Idee, Anfang und Ende des Chorbuchs auf symbol-

der Bayerischen Staatsbibliothek München: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00086375-3](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00086375-3)) enthalten sind. Zur Problematik siehe künftig auch 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.

37 Franz Körndle, »Ein musikalisches Geschenk aus dem 16. Jahrhundert«, in: *Per assiduum studium scientiae adipisci margaritam. Festgabe für Ursula Nilgen zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Annelies Amberger u. a., St. Ottilien 1997, S. 299–324 und S. 366 (Abb. 48/49), spricht sich mit überzeugenden Gründen gegen die Deutung als anlassbezogene Darstellung aus, plädiert zudem für eine frühere Datierung (1538).

38 Vgl. Mus.ms. C (siehe S. 8), fol. 188v/189r, mit *Wien 2129*, fol. 11r. Siehe hierzu den Beitrag von Katelijne Schiltz, S. 221–224.

39 Darunter Tugenden und Laster (fol. 71v/72r; vgl. *Wien 2129*, fol. 11v–12v), heldenhafte Frauengestalten des Alten Testaments wie Esther und Judith (fol. 100v; vgl. *Wien 2129*, fol. 12v/13r



Abbildung 4: Eröffnungsseite zu Pierre de la Rue, *Missa pro defunctis* im »Ottheinrich-Chorbuch«. Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. C, fol. 188v; urn:nbn:de:bvb:12-bsb00015144-2; CC BY-NC-SA 4.0

bzw. fol. 14v/15r), die tugendhafte Susanna (fol. 123v; vgl. *Wien 2129*, fol. 13v/14r), darüber hinaus beglaubigend-autoritative Motivbeigaben wie die vier Evangelistensymbole (fol. 144v/145r, vgl. *Wien 2129*, fol. 9v/10r).

trächtige Art und Weise zu verklammern – in Mus.ms. C einerseits die auf den Sündenfall verweisende Verfluchung der Schlange (Gen 3,15; fol. 2v), andererseits das *Hic et nunc* einer gedachten wittelsbachischen Totenfeier, bezeichnenderweise mit Genesis-Zitat (Gen 3,19; fol. 189r). Diese inhaltliche Disposition findet eine frappierende Analogie in dem in *Wien 2129* vollzogenen Brückenschlag zwischen der Weltenschöpfung zu Beginn (fol. 1v) und dem Rekurs auf das Jahr der Hochzeitsfeier mit Motto des Bräutigams ganz zum Schluss (fol. 15r). Um freilich Richard als Anschauungsobjekt überhaupt zur Verfügung gestanden zu haben, müsste die noch im sog. Heidelberger Kapellinventar von 1544 als Neuburger Bestand verzeichnete Handschrift⁴⁰ rechtzeitig die Residenz des Pfalzgrafen verlassen haben und nach München gelangt sein und nicht erst im Dreißigjährigen Krieg (1622).⁴¹

Selbst als Pasticcio der unterschiedlichsten Einzelszenen, Figuren und Ornamente wäre Richards Leistung immer noch imponierend. Der Blick hinter die Kulissen auf diese und andere produktionsästhetische Vorgänge – insbesondere das alles andere als schlüssig umgesetzte, vielmehr von Seite zu Seite fortentwickelte Layout (siehe oben) – offenbart eine zutiefst menschliche, mit zahlreichen Mängeln behaftete, eventuell auch unter Zeitdruck entstandene Schöpfung. Und doch verraten die Federzeichnungen eine beachtliche künstlerische Qualität, wie sich im Rahmen einer gut zweistündigen Arbeitssitzung der Kolloquiumsteilnehmer am Original in den Räumlichkeiten der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek eindrucksvoll bestätigte.

Verglichen mit der Druckgraphik scheinen andere Bildmedien eine viel geringere (oder gar keine) Rolle gespielt zu haben: Weder orientiert sich Richard bei den Geschichten der Susanna oder der Esther an dem bereits von Herzog Wilhelm IV. und seiner Frau Jacobäa von Baden für die Münchner Residenz in Auftrag gegebenen Zyklus von Historienbildern, deren Auswahl antiker bzw. biblischer Heldinnen und Helden im Übrigen eine ganz andere Akzentsetzung verrät,⁴² noch am Buchschmuck Hans Mielichs für den Rore-

40 Vgl. Jutta Lambrecht, *Das »Heidelberger Kapellinventar« von 1544 (Codex Pal. Germ. 318): Edition und Kommentar* (Diss. Heidelberg 1986), Heidelberg 1987 (Heidelberger Bibliotheksschriften, 26), Bd. 2, S. 299f.

41 Ein Detailvergleich der Bildprogramme in ikonographischer Hinsicht wie auch eine Diskussion möglicher Text-Bild-Bezüge der Begleitmotive in Mus.ms. C muss einer Spezialpublikation vorbehalten bleiben. Hierzu künftig Björn R. Tammen, »Envisaging marriage. Towards the artistic and intellectual microcosmos of a Wittelsbach chapel singer in 1568«, in: *Imago Musicae* 31 (2020), in Vorbereitung.

42 Das Susannengemälde stammt von Hans Schöpfer d. Ä., 1537 (Alte Pinakothek München, Inv.-Nr. 7775, sammlung.pinakothek.de/de/bookmark/artwork/9pL300N5Ge <16.06.2020>), die Esther von Hans Burgkmair d. Ä., 1528 (Alte Pinakothek München, Inv.-Nr. 689, sammlung.pinakothek.de/de/bookmark/artwork/9pL300N5Ge <16.06.2020>).

Kodex, der immerhin Teilzyklen zu Tobias und Sara vorsieht,⁴³ ohne dass sich aus dieser thematischen Kongruenz konkretere Schnittmengen ergeben würden. Das von Richard geübte ›Copy & Paste‹ richtet sich derart massiv auf druckgraphische Vorlagen, dass der Blick auf andere künstlerische Medien wohl allenfalls motivische Vergleichshorizonte eröffnet, aber auf einer buchstäblich falschen Fährte, ohne schlussendlich konkrete Vorbilder dingfest machen zu können.

Mit dem letztgenannten ikonographischen Schwerpunkt befasste sich Björn Tammen. Im direkten Vergleich mit den Tobias-Illustrationen in Mus.ms. B treten eklatante Unterschiede zu Tage, die es erlauben, Richards Zeichnungen als im weitesten Sinne nüchtern zu charakterisieren (insbesondere im Verzicht auf Erotik, Grauen, Abenteuer oder auch kulinarische Opulenz). Überhaupt scheint für seine Bildfindungen das von Troiano so hinreißend beschriebene Festereignis kaum eine Rolle gespielt zu haben,⁴⁴ es ist aber doch irgendwie präsent – und sei es nur ex negativo: Eine dezidierte *Verweigerung* von Speis' und Trank legen (in analoger, fast schon erpresserisch anmutender Diktion) sowohl Abrahams Knecht als auch Tobias bei ihrem Werben um Rebekka bzw. Sara an den Tag, sollte ihrer Bitte nicht nachgegeben werden.⁴⁵ Im Falle der Jakobsgeschichte – nach sieben Jahren Knechtschaft hält Jakob bei Laban um Rahels Hand an (Gen 29,21; fol. 6v, oben links) – ergänzt Richard die zum Verständnis der zweifigurigen Szene erforderliche Bibelstelle sogar um den Hinweis auf Ausrichtung des Hochzeitsfestes mitsamt einer Unmenge an Gästen, wozu es einer zweiten, in kleinerer Schrift nachgetragenen Zeile bedarf (siehe Abbildung 5). In anderen Fällen hätte er sich wohl mit einem schlichten »etc.« begnügt, hier hingegen heißt es: »Qui vocatis multis amicorum turbis ad convivium: fecit nuptias« (»Da

lung.pinakothek.de/de/bookmark/artwork/wq4jZZAR4W <16.06.2020>; Judith war in diesem Zyklus nicht enthalten. Vgl. Gisela Goldberg, *Die Alexanderschlacht und die Historienbilder des bayerischen Herzogs Wilhelm IV. und seiner Gemahlin Jacobaea für die Münchner Residenz*, München 1983 (Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Künstler und Werke, 5).

43 Vgl. Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. B(1 (siehe S. 8), S. 157f., 163f. sowie 171f.

44 Ganz im Unterschied zu Mielichs Illustrationen zu Psalm 148 in Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. A II(1 (siehe S. 7), S. 171f., deren Bas-de-page-Szenen von Turnier und Tanz geradezu wie eine Reminiszenz an die Münchner Fürstenhochzeit anmuten. Siehe im Digitalisat [urn:nbn:de:hbz:5:1-63868-p0100-7](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63868-p0100-7) Scan 170 (S. 171) bzw. Scan 171 (S. 172). Hierzu künftig Björn R. Tammen, »Finalstrategien? Lassos *Laudes Domini* und Mielichs Illustrationen zu den Psalmen 148 und 150«, in: *Andacht – Repräsentation – Gelehrsamkeit* (siehe S. 9).

45 Vgl. Gen 24,33 (»Non comedam donec loquar sermones meos«, »Ich werde nicht essen, bis ich meine Sache vorgebracht habe«, fol. 4r) bzw. Tob 7,10 (»Hic ego hodie non manducabo neque bibam, nisi prius petitionem meam confirmes«, »Ich will heute weder essen noch trinken, es sei denn, dass du mir zuvor meine Bitte gewährst«, fol. 10v).



Abbildung 5: Jakob hält um Rahels Hand an. Einzelszene mit Inschrift (Gen 29,21) sowie zusätzlicher Textzeile, die Ausrichtung des Hochzeitsmahls betreffend (Gen 29,22) in *Wien 2129*, fol. 6v (Detail); <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

lud Laban alle Leute des Orts und machte ein Hochzeitsmahl«, Gen 29,22). Bei einem inhaltlichen Höhepunkt der *Secunda pars* versteht es Richard wiederum, durch Einschluss eines Chorbuchs mit Sängern – Begleitillustration zu der auf fol. 10v dargestellten Hochzeit von Tobias und Sara – auf den Ort von *Gratia sola Dei* im Rahmen der Münchner Fürstenhochzeit auch bildlich zu reflektieren.

Randfiguren wie diese treten in ein eigentümliches Spannungsverhältnis zum offiziellen Bildprogramm und seinem veritablen Kanon biblisch-alttestamentarischer Leitbilder. Zwischen semantisch vieldeutiger Drolerie – durchaus noch

in einer Traditionslinie zur mittelalterlichen Buchmalerei – und frühen Figurationen der *Commedia all'improvviso* bilden die zahlreichen in den Zwickelflächen enthaltenen Darstellungen gleichsam das Einfallstor für eine Welt der Stegreifkomödie, wie sie speziell der Wittelsbacher Erbprinz und Bräutigam goutierte und nicht zuletzt Orlando di Lasso selbst praktizierte. Diesen zusätzlichen Bedeutungsschichten zwischen Performanz und Patronanz spürte die Musikwissenschaftlerin Birgit Lodes nach, darin zugleich auf theaterwissenschaftliches Gebiet ausgreifend. Auf einzelnen Folien des Chorbuchs wird gleichsam eingefangen, was im informellen Teil der Hochzeitsfeierlichkeiten unter maßgeblichem Anteil Lassos zum Besten gegeben wurde, aber auch *post festum* mit Wilhelms lebhaftem Interesse rechnen konnte, wie sowohl der beiderseitige Briefwechsel aus den frühen 1570er-Jahren als auch die Narrentreppe mit *Commedia*-Figuren auf Burg Trausnitz bei Landshut, Wilhelms späterer Residenz, bezeugt. Zugleich arbeiten derartige Bildmotive einer Vorstellung von der Welt als Tollhaus (mit Narrenkappe: fol. 13r) zu – möglicherweise vermittelt über das berühmte *Moriae Encomium* (»Lob der Torheit«) des Erasmus von Rotterdam⁴⁶ –, der nur mit dem Gelächter Demokrits und den Tränen Heraklits begegnet werden kann.

Das verfügbare Bildmaterial legt der Argumentation allerdings Fesseln an: Zum Zeitpunkt der Münchner Hochzeitsfeierlichkeiten befinden wir uns in einer Frühphase der *Commedia* als Kunstform, für die weder ein Korpus zeitgenössischer Vergleichsdarstellungen vorliegt noch eine Typisierung bestimmter Charaktere, die sich anhand stilisierter Masken oder fixer Attribute eins zu eins auf die Illustrationen im Wiener Chorbuch übertragen lassen. Wie zuvor bereits bei der Frage nach einem möglichen Zitat aus der Chanson *Susanne un jour* erlauben es somit nur »weiche« Kontextinformationen, weitergehende Schlüsse aus einem ansonsten kaum belastbaren Befund zu ziehen – eine nicht unwichtige methodische Einsicht in die Möglichkeiten und Grenzen der Interpretation.

Die wohl nur als naiv zu bezeichnende Erwartung an ein »Gesamtkunstwerk«, das gleichermaßen dichterische, musikalische, bildkünstlerische, performative, theologische und andere Komponenten in Beziehung zueinander setzen würde – mit der Option auf einen ästhetischen wie intellektuellen Mehrwert –, ist während des Kolloquiums gehörig ins Wanken geraten, ohne dass wir deshalb vor einem Scherbenhaufen stehen würden, ganz im Gegenteil: Eine Fülle faszinierender, auf analytischem Wege gewonnener Einzelbefunde liegt nun auf dem Tisch und wartet nur darauf, in ein modifiziertes Gesamtbild integriert zu

46 Zu weiteren Facetten der Erasmus-Rezeption in *Wien 2129* siehe unten, S. 43–45.

werden. Letztlich waren hier alle dazu aufgefordert, die aus einer klar definierten disziplinären Perspektive heraus gewonnenen Detaillkenntnisse sowohl in Hinblick auf den Produktionsprozess als auch mögliche Rezeptionsmodi in ein synthetisches Modell einzuspeisen.

Einen mutigen Schritt in diese Richtung unternahm die Musikwissenschaftlerin Katelijne Schiltz, die einerseits die Bedeutung emblematischer Strukturen in der Verschränkung von Text(en) und Pictura(e) aufzeigte, andererseits *Ordo legendi* und Sinnkonstitution als einen dynamischen hermeneutischen Prozess begriff, der dem ›Bild im Plural‹ ohne Bedeutungseinengung wiederum nur auf pluralischem Wege begegnen kann. Mit insgesamt acht Hauptbildern zur Genesis auf den verso-Seiten der *Prima pars* macht Richard aus der Not der Chorbuchdisposition eine gestalterische Tugend, indem er die bei fünfstimmiger Textur zwangsläufig entstehende Lücke zwischen Cantus und Bassus mit einem attraktiven zusätzlichen Bildangebot schließt. In pseudo-emblematischer Gestaltungsweise wird, Seite für Seite, jede einzelne dieser Miniaturen mit genau einem Epithalamiumsvers kombiniert, wobei in Anbetracht von Lassos rhetorisch intensivierender Wiederholung des »*almo in amore recumbit*« (Vers 6) gegen Ende zwei ›Lückenbüsser‹ in Stellung gebracht werden müssen. Neben der primären Repräsentation des Hochzeitsgedichts als Motettentext findet Richard auch bei der Ausgestaltung der *Secunda* und der *Tertia pars* Mittel und Wege, fortlaufend einzelne Verse herauszugreifen, sei es in Verschränkung mit einzelnen Bildtituli – ein in der *Secunda pars* betriebenes, im intellektuellen Anspruch wie auch in der formalen Umsetzung schon deutlich weniger ambitioniertes ›Versteckspiel‹, sei es in der plakativen Lösung mit herausgehobenen Überschriftenbänderolen in der *Tertia pars*.

Wie aufmerksam Richard als Zeichner und zugleich Sänger wohl auch auf Details von Lassos Komposition reagiert, verraten die in den vier Eckkartuschen zu Beginn der *Tertia pars* zitierten Verse der kleinen Doxologie (»*Sicut erat in principio ...*«, fol. 12v). Einerseits benennen sie präzise, dass diesem Abschnitt in kompositorischer Hinsicht die Funktion einer Doxologie zukommt, andererseits werden sie im Interesse einer anlasskonformen Bedeutungsmaximierung mit weiteren allegorischen Inhalten verzahnt. Speziell mit dem *Cursus mundi* greift Richard ein aktuelles, in der Druckgraphik praktisch zeitgleich propagiertes Thema auf, wie bereits Dagmar Eichberger nachweisen konnte (siehe oben). Hier, am Übergang von der *Secunda* zur *Tertia pars*, erreicht das Bildprogramm einen seiner Höhepunkte und wird dem Betrachter in der Verschränkung unterschiedlicher Leserichtungen ein Höchstmaß an Konzentration abverlangt. Zugleich legt der komplexe Medienverbund, losgelöst von der in Niederschrift

wie Performanz immer nur zeitlich-linear zu denkenden Komposition, ein ›silent reading‹ nahe, wie wiederum Schiltz plausibel macht.⁴⁷

Längst nicht immer greifen die einzelnen Komponenten derart eng ineinander. Die mangelnde Konsistenz spricht wohl weniger gegen die Annahme, Richard sei ernsthaft an – modern gesprochen – Intermedialität interessiert gewesen; eher lässt sie sich als Gradmesser für die Komplexität der (selbstgestellten?) gestalterischen Aufgabe und wohl auch eine latente Überforderung begreifen. Mit anderen Worten: Wo sich die Möglichkeit zur Verschränkung der Medien ergibt, und sei sie noch so punktuell, nutzt Richard sie durchaus. Wohl am schönsten gelingt dies in der *Secunda pars*, deren Layout mit einer Sensibilität für die musikalische Faktur gestaltet wird, über die wohl nur ein mit dem Werk sehr gut vertrauter Sänger verfügen kann. So antwortet den hier gehäuft anzutreffenden bicinienartigen Passagen – durchaus intermedial – eine Verdoppelung der ansonsten auf den oberen Seitenrand beschränkten Inschriftenbänderolen.⁴⁸ Als intermedial lässt sich auch die merkwürdige, ganz zu Beginn vorgenommene Wahl gestelzter Rauten als Medaillonumgrenzung verstehen, die man ohne Weiteres aus der *Semibrevis* als Grundform der weißen Mensuralnotation ableiten kann (siehe oben). Und durchaus wäre zu fragen, ob nicht die im Chorbuch manifeste ›Vermählung‹ von Musik und Zeichenkunst auch in einem übertragenen Sinne zu verstehen ist, wo doch die Brautleute bereits im dichterischen Kunstgriff des Akrostichons eine symbolische Vereinigung erfahren.

In diesem Zusammenhang kommen Fragen der Rezeptionsästhetik ins Spiel: Was stellt dieses Objekt mit uns an, wenn wir es betrachten und dabei zugleich die Musik hören? Wie kann es auf einen Betrachter des 16. Jahrhunderts gewirkt haben, den wir, nolens volens, aus unserem eigenen Erleben extrapolieren müssen? Welche Wahrnehmungsmodalitäten sind im intermedialen Verbund überhaupt möglich, seien diese nun historisch intendiert oder zufälliges Ergebnis je einmaliger, letztlich kontingenter Rezeptionssituationen? Und wie steht es um ausführende Musiker, die beim Singen aus dem Chorbuch – selbst bei einer in der Konzentration auf das Lesefeld unweigerlich eingeschränkten Perspektive – optischen Reizen ausgesetzt sind, die sie womöglich anders singen lassen als das bei einer nüchternen Gebrauchshandschrift der Fall wäre? Verändert etwa eine nur flüchtige Wahrnehmung des blitzeschleudernden Jupiter oder Gottvaters im Augenblick der Weltenschöpfung (fol. 1v) ihre innere Einstellung, wenn sie das *Incipit* anstimmen? Und, am anderen Ende, lassen die reichlich brünstig anmuten-

47 Vgl. auch M. Wald-Fuhrmann, *Musik in der Buchkultur* (wie *Anm. 5*), S. 372 (lautes vs. stilles Lesen) und S. 377 (Gebrauchen vs. Betrachten).

48 Siehe hierzu auch den Beitrag von Björn R. Tammen zur *Tobiaserzählung*, S. 204–206.

den bocks- und stierköpfigen Maskarons (fol. 14r/v) sie die homorhythmischen Rufe nach Vollzug der Hochzeitsnacht anders deklamieren als ohne derartige visuelle Stimuli? Mit solchen Denkanstößen wurden die am Kolloquium Beteiligten am Eröffnungsnachmittag während einer Darbietung von Lassos Motette *Gratia sola Dei* durch das solistisch besetzte Vokalensemble *Company of Music* unter Leitung von Johannes Hiemetsberger konfrontiert – zunächst in einer genuin musikalischen Aufführungs- und zugleich Wahrnehmungssituation à la Troiano (siehe oben), alsdann in einem zweiten Durchlauf mit Simultanprojektionen der jeweiligen Doppelseiten des Wiener Chorbuchs. Stoff genug für künftige Forschungen auf dem Gebiet der empirischen Ästhetik bietet dies allemal.⁴⁹

Desiderate

Das Kolloquium markiert den gewinnbringenden Abschluss einer ersten intensiven Auseinandersetzung mit einer ebenso faszinierenden wie fordernden Quelle. Der Weisheit letzter Schluss können aber auch die hier vereinten Beiträge nicht sein. Bereits der Veranstaltungstitel mit seinem so suggestiven Angebot einer »Autopsie« kann de facto nicht darüber hinwegtäuschen, dass wir es bei diesem dynastischen Ereignis und seinen medialen Hervorbringungen mit vielen zu- meist »weichen« Kontextinformationen zu tun haben, welche die Metapher schlechterdings ad absurdum führen. Bedingt durch das Veranstaltungsformat konnte der Fülle potenziell relevanter Aspekte zudem nur in Auswahl begegnet werden. So mancher thematische Einzelstrang wäre wohl hinsichtlich seiner Darstellungstraditionen überhaupt erst herauszupräparieren und zugleich in Hinblick auf mögliche Mehrfachexistenzen zwischen Bild, Musik, Theater, Exegese und Katechese hin zu befragen. Andere Bereiche blieben unterbelichtet wie die Materialität des Buches sowie aufführungspraktische Sachverhalte, man denke nur an die für das Singen aus einem Chorbuch notorisch heiklen Wendestellen. Auch werden wir in der für *Gratia sola Dei* gewählten »Tiefenbohrung« leicht zum Opfer der eigenen Versuchsanordnung, die den »Bohrkern« (um im Bild zu bleiben) nun einmal denkbar eng dimensionieren muss, möglicherweise unter Verlust von im weitesten Sinne intertextuellen Perspektiven. Denn zwangsläufig blieben Dinge unbeachtet, die für das Verständnis von Text und Komposition im Rahmen der Hochzeitsfeierlichkeiten sowie die Wiener Pracht-

49 Diese und andere Perspektiven wurden im Rahmen eines von Katelijne Schiltz, Moritz Kelber und Franz KÖrndle organisierten Workshops am Institut für Musikwissenschaft der Universität Regensburg (unter anderem am Beispiel von *Wien 2129*) ausgelotet: *Mehr als nur berührende Musik – Musizierpraktiken in Mittelalter und Früher Neuzeit* (12./13. Januar 2019).

handschrift eine Rolle gespielt haben könnten. Dies gilt für die *expressis verbis* an Wilhelm und Renata adressierte Motette *Quid trepidas* in der Funktion als Musenanrufung,⁵⁰ aber auch für ein Werk wie *Res neque ab infernis*, dessen daktylische Hexameter den Gedanken des göttlichen Ursprungs der Liebe eigentlich so prononciert formulieren,⁵¹ dass man die Typologien zur Einrichtung der Ehe in *Wien 2129*, fol. 1v, ebenso gut auch auf dieses Werk münzen könnte.⁵² Auch ist die im pompösen typologischen Vorspann (fol. 1v) prominent neben Jupiter, Venus und den neun Grazien figurierende »pronuba Iuno« (siehe das Covermotiv, S. 1) Titel bzw. Thema einer eigenständigen, vor 1570 entstandenen Motette, deren Anlass nicht näher bekannt ist.⁵³ Damit erweitert sich noch das Netz potenzieller intertextueller Bezüge.

Erhebliche Desiderate bestehen zudem auf den Gebieten von Theologie und Humanismus: Wie verhält sich der Werktitel zur lutheranischen Vorstellung des *sola gratia*, mithin der Rechtfertigung des Sünders vor Gottes »allein durch Gnade«?⁵⁴ Ein vor allem in Italien tätiger und so mit den neuplatonischen Diskursen seiner Zeit vertrauter Dichter wie Stopius (siehe oben) mag tatsächlich »gratia« als (göttliche bzw. in Gott begründete) Schönheit und die Schöpfung als Stimulus einer vom Irdischen zum Himmlischen führenden Liebe verstanden haben; aber war ihm auch bewusst, auf welch heikles Terrain er sich mit dieser Wortwahl begab? Nicht unerwähnt bleibe hier, dass die Münchner Jesuiten *Gratia sola Dei* 1591 auf einen Index der »Cantiones quo ad textum et notas prohibita« setzen sollten – also der in Wort und zugleich Musik verbotenen Musikstücke.⁵⁵ Das Incipit verstört umso mehr, als man bei einem zur Hochzeit

50 O. di Lasso, *The Complete Motets* (siehe S. 11), S. 123–137.

51 Ebda., S. 24–27; Text und Übersetzung S. xxiv.

52 Trotz fehlender Erwähnung bei Troiano nimmt Peter Bergquist jedenfalls an, dass letztgenannte Motette zur Hochzeit aufgeführt worden sein könnte (ebda., S. XVI).

53 Siehe Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, 18: *Motets from Printed Anthologies and Manuscripts, 1570–1579*, hrsg. von Peter Bergquist (*Recent Researches in the Music of the Renaissance*, 124), Madison 2001, S. 24–28, Nr. 3; ders., *Sämtliche Werke. Zweite nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von F. X. Haberl und A. Sandberger*, Bd. 3: *Motetten II (Magnum opus musicum, Motetten für 4 und 5 Stimmen)*, hrsg. von Bernhold Schmid, Wiesbaden 2004, S. 103–105. Siehe hierzu auch den Beitrag von Andreas Pfisterer, der das Werk als »eher privat« einstuft (siehe S. 99).

54 Zu diesem Schlüsselbegriff der reformatorischen Rechtfertigungslehre vgl. *Die Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche. Vollständige Neuedition*, hrsg. von Irene Dingel, Göttingen 2014, S. 1700 (Register, unter dem Stichwort »Gnade Gottes, gnädiger Gott«).

55 Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 9237. Hierzu David Crook, »A Sixteenth-Century Catalog of Prohibited Music«, in: *Journal of the American Musicological Society* 62 (2009), S. 1–78, bes. S. 40 (Abb. 1), sowie S. 63 (Nr. 30). Bernhold Schmid sei recht herzlich für den Hinweis auf diesen Aufsatz gedankt.

des Erbprinzen gedichteten Text bzw. komponierten Werk eigentlich strengste Maßstäbe eines als Speerspitze der Gegenreformation in Süddeutschland agierenden Hofes anlegen möchte – es sei denn, man wollte die Problematik dahingehend entschärfen, dass zum Zeitpunkt der Hochzeit der konfessionelle Streit zumindest vordergründig sistiert war, wie unter anderem die Präsenz eines Vertreters des (protestantischen) württembergischen Hofes, Kronprinz Eberhards, selbst bei der Trauzeremonie in der Münchner Frauenkirche verrät. Interessanterweise blitzt an späterer Stelle der Wiener Handschrift sehr wohl die in der katholischen Lehre verankerte Werkgerechtigkeit auf, dass nämlich der Mensch »sowohl durch seinen Glauben als auch durch seine Werke« Gerechtigkeit vor Gott findet, wie es unauffällig, wiewohl in der Diktion unmissverständlich altkatholisch, eine am Ende der *Secunda pars* platzierte Kartusche formuliert.⁵⁶

Durchaus brisant ist die Rubrik »*Christiani matrimonii institutio*« ganz zu Beginn (fol. 1v, rechte Spalte), die geradezu wie ein Wegweiser zu dem im August 1526 veröffentlichten, Katharina von England gewidmeten Werk des Erasmus von Rotterdam anmutet, womit sich zwangsläufig die Frage nach einer Positionierung gegenüber dem Autor und seinem seit 1557 auf dem Index stehenden Werk stellt.⁵⁷ Von kleineren Zusätzen (wie »*Iuno coniunx Iovis*« oder »*Ethnici etsi demonum cultures*«) abgesehen, stimmen sämtliche acht auf dieser Seite enthaltenen Bildtituli mit dem Wortlaut bei Erasmus überein, was für direkte Zitate spricht.⁵⁸ Aus nachvollziehbaren Gründen war dabei die Reihenfolge innerhalb der »*Ethnici matrimonii institutio*« (fol. 1v, linke Spalte) zu modifizieren: Während Erasmus zunächst die Göttertrias Jupiter, Juno und Venus behandelt und erst danach auf die Grazien (Chariten) eingeht, werden selbige im Bildschmuck

56 Vgl. *Wien 2129*, fol. 12r, unten links: »In fide et opere iustificatur homo« (vgl. Jak 2,24; »dass der Mensch aufgrund seiner Werke gerecht wird, nicht durch den Glauben allein«); für eine Detailabbildung siehe den Beitrag von K. Schiltz, S. 220 (Abbildung 2d). Das Zitat steht passenderweise an dieser Stelle, denn das Handeln des alten Tobit ist von den Werken der Barmherzigkeit als Eckpfeiler katholischer Werkgerechtigkeit geleitet.

57 Zu den Gründen für die Verurteilung der »Unterweisung« durch das Tridentinum siehe A. G. Weiler, »Einleitung«, in: *Opera Omnia Desiderii Erasmi* (wie Anm. 31), S. 1–55: S. 29 und S. 39, sowie Silvana Seidel Menchi, *Erasmus als Ketzer: Reformation & Inquisition im Italien des 16. Jahrhunderts*, Leiden 1993 (Studies in Medieval and Reformation Thought, 49), insbes. Kap. 7: »Eheliche Liebe und Gottesliebe«.

58 Vgl. die Edition (wie Anm. 31), S. 68. Neben den auf fol. 1v enthaltenen Zitaten zur Einrichtung der Ehe dürfte Richard dieser Schrift wertvolle Anregungen zu den »*exempla patriarcharum*« – einschließlich der Tobias-Erzählung, über die sich Erasmus detailliert verbreitet – verdankt haben (ebda., S. 144–146), womit zugleich eine konzeptionelle Basis für die Illustrationen der beiden ersten Teile gelegt wäre. Für die *Tertia pars* stand demgegenüber eine andere Quelle Pate: das einige Jahrzehnte zuvor für Pfalzgraf Ortheinrich angefertigte Chorbuch Mus.ms. C der Bayerischen Staatsbibliothek München (siehe oben, S. 33–35, mit Anm. 39).



Abbildungen 6a/b: Maskarons und heraldische Beigaben (Wittelsbach, Österreich) zu Beginn der Prima pars in *Wien 2129*, fol. 1v (Details); <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

an dritter Stelle vorgezogen, vermutlich um sie in der gewünschten typologischen Gegenüberstellung auf die Wirkungen des Heiligen Geistes beziehen zu können. Neben unverfänglichem humanistischem Expertenwissen (Jupiter »gamelius« als den Hochzeiten präsidierend; die Rolle der Juno »pronuba« als Brautführerin), das noch im frühen 18. Jahrhundert im »Lexikon kirchlicher Altertümer« des Zittauer Gymnasiallehrers Adam Erdmann Mirus unter dem Stichwort »copulatio« firmiert,⁵⁹ klingt speziell in Bezug auf den Heiligen Geist⁶⁰ die für Erasmus' Theologie des Ehesakraments fundamentale Auffassung an, wonach »das Empfangen der sakramentalen Gnade ... von der geistlichen Einstellung des Empfängers abhängig [ist]«. Speziell an dieser Positionierung und der im Umkehrschluss ableitbaren Möglichkeit zur Ehescheidung sollte das Tridentinum Anstoß nehmen.⁶¹ Sollte es sich um pure Unbedachtheit im Umgang mit einem (leicht zugänglichen?) Text handeln oder erlauben die Zitate Rückschlüsse auf intellektuelle Freiräume innerhalb der wittelsbachischen Hofkapelle?

Auch die in den Maskarons zu Beginn zitierten Lebensweisheiten (siehe Abbildungen 6a/b und 7a/b) verweisen auf eine in ihrer Bedeutung nicht zu unterschätzende humanistische Grundierung. So beginnen die Denksprüche auf fol. 1v (unten links) mit einem Zitat aus Ovids *Tristia* I,9,5: »Cum fueris felix multos numerabis amicos.« (»Solange Du glücklich bist, wirst Du viele Freunde

59 Vgl. *Lexicon Antiquitatum ecclesiasticarum in welchem ... was nur merkwürdiges in den ... Kirchen-Geschichten ... vorkommt ... gründlich untersucht wird*, Bautzen: David Richter 1717, S. 242.

60 *Wien 2129*, fol. 1v: »Habemus pro Gratiis Spiritum sanctum qui sacramentum hoc sicut oportet accipientibus aspirat arcanum mutuae charitatis affectum.« (»An Stelle der Grazien glauben wir an den Heiligen Geist, der jenen, welche dieses Sakrament auf geziemende Weise empfangen, den verborgenen Affekt gegenseitiger Liebe einhaucht.«)

61 Vgl. A. G. Weiler, Einleitung (wie *Anm.* 57), S. 28.



Abbildungen 7a/b: Maskarons und heraldische Leerstellen zu Beginn der Prima pars in *Wien 2129*, fol. 2r; <http://data.onb.ac.at/rep/1000D9B6>, © Bildarchiv/ÖNB

zählen.«) Es folgt im Maskaron unten rechts der Wahlspruch des Paracelsus: »Non fit alterius qui suus esse potest.«⁶² (»Niemand sei eines anderen Knecht, der sein eigener Herr sein kann.«) Von den beiden Zitaten auf fol. 2r verweist das linke durch Quellenzusatz explizit auf Plutarchs *Moralia*: »Ut canes ovium custodes excubias agunt, non sibi timentes, sed ovibus: Ita rex non tam sibi debet timere quam populo.« (»So, wie die Hirtenhunde nicht um sich selbst, sondern um ihre Schafe besorgt sind, so muss ein König nicht so sehr um sich selbst, als um sein Volk besorgt sein.«) Und schließlich heißt es im Maskaron unten rechts: »Sol iucundissimus est iis, qui ipsum possunt intueri: Ita princeps quos, qui amant iusticiam.« (»Die Sonne ist für jene höchst angenehm, die sie anzuschauen vermögen; so auch ein Fürst für jene, welche die Gerechtigkeit lieben.«) Beide Zitate sind auch in einer einschlägigen Blütenlese des Erasmus von Rotterdam nachgewiesen, wo sie wohl nicht zufällig direkt übereinanderstehen.⁶³ Unser Chorbuch sollte demnach keinesfalls als Frucht eines ausschließlichen Bibli-zismus begriffen werden, wie bereits die weiter oben erwähnte Präsenz der Philosophen Demokrit und Heraklit unter den Sinnbildern der Tertia pars verrät.

Autorschaft zwischen Kollaborativ und Ein-Mann-Betrieb

Wer zeichnet insgesamt für *Wien 2129* verantwortlich? Haben wir es mit einer Form der »collaborative authorship«⁶⁴ zu tun, die man wiederum auffächern

62 Vgl. das Paracelsus-Profilbildnis des Monogrammistens »AH« von 1538, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Digitalisat: graphikportal.org/document/gpo00288949 <16.06.2020>

63 Vgl. Erasmus von Rotterdam, *Parabolae sive Similia*, hrsg. von Jean-Claude Margolin, in: *Opera Omnia Desiderii Erasmi*, 1,5, Amsterdam 1975, S. 122.

64 Huub van der Linden, »The Collaborative Authorship of Pictorial Invention in Seventeenth-Century Italy: Artist, Adviser, and Patron at Palazzo Carignano«, in: *The Artist as Reader: On*

könnte in eine eher hierarchische Spielart oder das Mit- und Nebeneinander gleichberechtigter Akteure? Der heutige Betrachterhorizont mag einem angemessenen Verständnis eher im Wege stehen, als dass er selbiges befördern würde: Wer in der Bibel nicht länger sattelfest ist, humanistische Autoren allenfalls aus zweiter Hand kennt und sich den Weg durch die zeitgenössische Druckgraphik erst mühsam bahnen muss, der wird unweigerlich dazu tendieren, den *Concetto* auf mehrere Schultern zu verteilen – zumal ja im Münchner Kontext tatsächlich über viele Jahre im Team gearbeitet wurde, um die bibliophilen Großprojekte Albrechts V. zu realisieren. Womöglich führt das Naheliegende im konkreten Fall aber auch nur auf eine falsche Fährte und liegen die Dinge bei einem »Ein-Werk-Buch« von lediglich fünfzehn Blättern Umfang (siehe **Anmerkung 5**) und einem Mehrfachtalent wie Richard ganz anders. Vielleicht genügte bereits eine kursorische Anschauung des viel umfangreicheren, künstlerisch ambitionierteren und nicht zuletzt im materiellen Aufwand so immens kostbareren Rore-Kodex Mus.ms. B, ganz zu schweigen von dem zum Zeitpunkt der Münchner Jahrhunderthochzeit in Vollendung begriffenen Bußsalmenwerk Mus.ms. A, um produktive Stimuli zu setzen, die Richard dann freilich als »Einzeltäter« agieren ließen – mit einer auch heute noch imponierenden Fähigkeit, die unterschiedlichsten Dinge zu kopieren, zu kompilieren und zu einem neuen Ganzen zu amalgamieren. Und sollten die Kunstkammerpreziosen »A« und »B« dem Kapellsänger dann doch nicht zugänglich gewesen sein, jenes ältere Ottheinrich-Chorbuch Mus.ms. C mit seinem handlichen Layout sowie distinkten inhaltlichen Schwerpunkten war es sehr wohl (bzw. höchstwahrscheinlich). Mit Handreichungen wie den zur Entstehungszeit populären Figurenbänden, gepaart mit einer für den heutigen Leser nicht länger selbstverständlichen Bibelfestigkeit sowie einigen anno 1568 geläufigen humanistischen Extras waren die besten Voraussetzungen für einen immer noch beeindruckenden *Concetto* und seine zeichnerische Realisierung im Ein-Mann-Betrieb gegeben. Unser »Kollaborativ« würde demnach auf den Textdichter Stopius, den Komponisten Lasso sowie Richard als kalligraphisch versierten Schreiber und Zeichner zusammenschumpfen. (Ob ersterer während der Jahrhunderthochzeit bzw. im Nachgang hierzu überhaupt am Münchner Hof präsent war, ist nicht bekannt; in Hinblick auf die Genese der Wiener Handschrift dürfte er freilich keine Rolle gespielt haben, sonst wäre das sicher vermerkt worden.)

Education and Non-Education of Early Modern Artists, hrsg. von Heiko Damm, Michael Thimann und Claus Zittel, Leiden 2013 (Intersections: Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture, 27), S. 327–365.

Richard von Genua gewinnt in dem Maße an konzeptioneller Statur, wie wir uns von dem Phantom eines externen (klerikalen) Beraters verabschieden. Sein Chorbuch reiht sich ein in eine beachtliche Zahl künstlerischer, literarischer wie publizistischer Hervorbringungen im Nachgang zur Münchner Jahrhunderthochzeit. Ein Gutteil seiner Illustrationen alttestamentarischer Figuren und Begebenheiten respektiert zwar einen veritablen Kanon der standesgemäßen Selbstdarstellung und Selbstdeutung des Adels, kann deshalb aber, auch ohne expliziten Auftrag, Teil einer ganz anders gelagerten, ›bottom up‹ verfahrenen Profilierungsstrategie gewesen sein, die ein allzu einfaches Verständnis ›top down‹ gesteuerter fürstlicher Repräsentation konterkariert. Nicht zuletzt dank des zu Beginn durch Harriet Rudolph eröffneten Verständnishorizonts für akteursseitig gesetzte Initiativen⁶⁵ ergeben sich neue Perspektiven auch für eine mögliche Funktionsbestimmung des Chorbuchs, wie sie in der Abschlussdiskussion plausibel gemacht werden konnte. Haben wir es womöglich mit einem Geschenk an den Erbprinzen und seine Frau aus dem Kreis der Hofkapelle zu tun, das – als Freundschaftsgabe – auf eine pompöse Widmung ebenso wie auf offizielle Porträts und aufwändigen Wappenschmuck verzichten konnte?⁶⁶ Immerhin stand Lasso mit Wilhelm auf vertrautem Fuße, wie ihre freizügigen Briefe verraten, ja widmete sogar den Druck seiner anzüglichen, mit Commedia all'improvviso-Elementen durchsetzten Moresken von 1581 noch dem Prinzen,⁶⁷ bevor im Zuge der 1579 erfolgten förmlichen Thronbesteigung die beiderseitige Beziehung zwischen väterlichem Mentor und jugendlichem Freund – ersterer zum Zeitpunkt der Hochzeit 38-jährig, letzterer achtzehn Jahre jung – entsprechend dem hierarchischen Gefälle dann doch unweigerlich abkühlte. Auch die eine oder andere inschriftlich zitierte Lebensweisheit könnte in diese Richtung deuten – sei es gleich im allerersten (!) Maskaron zu Beginn der *Prima pars* die Ovids *Tristia* I,9,5 entnommene, ins Positive gekehrte Hoffnung auf Freundschaft in glücklichen Tagen (siehe S. 44, Abbildung 6a), sei es am Ende der

65 Die Herstellung einer Musikhandschrift aus Eigeninteresse des Schreibers hat als ›Extremfall‹ zu gelten, siehe Andrea Lindmayr-Brandl, »Die Produktion von musikalischen Quellen«, in: *Schrift und Klang in der Musik der Renaissance*, hrsg. von ders., Laaber 2014 (Handbuch der Musik der Renaissance, 3), S. 89–122: S. 90.

66 *Wien 2129* könnte sich demnach in eine speziell für den Münchner Hof wichtige Tradition von Geschenkchorbüchern einreihen (zu Beispielen aus der ersten Jahrhunderthälfte vgl. F. Kördle, Ein musikalisches Geschenk, wie *Anm.* 37, S. 316–322), wenngleich mit deutlichen Anomalien: kein Präsent von Herrscher zu Herrscher, ungewöhnlich aber auch in Bezug auf das Repertoire: keine polyphonen Messvertonungen, wie sonst üblich, sondern eine weltliche, erst durch die beigelegten Illustrationen gleichsam sakralisierte Hochzeitsmotette.

67 Donna G. Cardamone, »Unmasking Salacious Subtexts in Lasso's Neapolitan Songs«, in: *Eroticism in Early Modern Music*, hrsg. von Bonnie Blackburn und Laurie Stras, London 2015, S. 59–82.

Secunda pars das Verständnis eines treuen Freundes als »starker Schutz« und zugleich »großer Schatz« gemäß Jesus Sirach.⁶⁸

Im Lichte der hier skizzierten Funktionsbestimmung bleibt vorerst freilich rätselhaft, warum jene beiden Wappenfelder auf fol. 2r, die sich für die Braut bzw. deren Eltern geradezu angeboten hätten, leer geblieben sind (siehe S. 45, Abbildungen 7a/b).⁶⁹ Womöglich tappen wir damit aber auch nur in eine Art »Repräsentationsfalle«, sofern man die über heraldische Beigaben verhandelte Kommunikation einseitig auf den Fürsten bezieht. Könnten sie nicht auch auf den sozialen Ort der hier involvierten Künstler, quasi ihr Dienstverhältnis, anspielen? Im Verein mit dem österreichischen Bindenschild lässt sich das im Bas-de-page auf fol. Iv anzutreffende wittelsbachische Wappen problemlos auf den in Diensten Albrechts V. und seiner Gemahlin Anna von Österreich stehenden, daselbst am oberen Seitenrand benannten Orlando di Lasso (S. 22, Abb. 2a) beziehen. Per analogiam hätte man die Leerstellen auf dem gegenüberliegenden fol. 2r als Indiz für eine zum Zeitpunkt der Anfertigung des Chorbuchs unklare professionelle Situation des eben dort benannten Richard von Genua (S. 22, Abb. 2b) zu bewerten. Und in der Tat: Mit der Begründung einer eigenen Hofhaltung auf Burg Trausnitz, der künftigen Landshuter Residenz des Erbprinzen, mitsamt neu einzurichtender Kapelle und neu zu schaffender Kapellmeisterstelle – hierauf machte Nicole Schwindt aufmerksam –, eröffnet sich ein taugliches institutionengeschichtliches Szenario, in dem sich, bei akteursseitiger Stoßrichtung, unser Chorbuch perfekt verorten lässt: Sollte Richard es in Hinblick auf diesen Posten angefertigt haben, als Ausweis seiner Mehrfachbegabung, dann wäre er klug beraten gewesen, die den erhofften Status markierenden Wappenfelder so lange frei zu halten, bis sich die Dinge auch tatsächlich zu seinen Gunsten entschieden hätten. Doch nicht Richard von Genua, sondern Ivo de Vento sollte in Landshut zum Zuge kommen, wenngleich nur kurzfristig; damit hätte sich wohl nicht allein die professionelle Karriereplanung des ersteren zerschlagen, sondern vermutlich auch die Verwendbarkeit unserer Handschrift. Zu welchem Zeitpunkt und auf welchen provenienzgeschichtlichen Pfaden sie vom Wittelsbacher Hof nach Wien

68 Vgl. *Wien 2129*, fol. 8v (»Amicus fidelis protectio fortis: qui autem invenit illum invenit thesaurum«, Sir 6,14; »Ein treuer Freund ist ein starker Schirm: wer ihn gefunden hat, der hat einen Schatz gefunden«).

69 Ähnliches geschieht zu Beginn der Secunda pars, wo von den zwei auf fol. 9v unterhalb der Hauptmedaillons vorgesehenen Feldern nur jenes in der linken Bordüre das wittelsbachische Wappen trägt, sein Pendant rechts hingegen leer bleibt. Doch nicht nur derartige Leerstellen verblüffen, sondern erst recht die Unauffälligkeit, mit der diese heraldischen Einschreibungen vorgenommen werden.

gelangte, ist leider nicht bekannt; eine Verbindung mit den 1656 von Kaiser Ferdinand III. für die Hofbibliothek erworbenen Fuggerschen Musikalien⁷⁰ erscheint jedenfalls unwahrscheinlich.

* * *

Es ist den Herausgebern eine angenehme Pflicht, der Fritz Thyssen Stiftung für die großzügige finanzielle Unterstützung des Kolloquiums zu danken. Der Direktor der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, HR Dr. Thomas Leibnitz, ermöglichte eine Arbeitssitzung am Original, wofür ihm ebenso gedankt sei wie dem Bürgermeister der Stadt Wien, vertreten durch die Magistratsdirektion Präsidialabteilung sowie das Kulturamt der Stadt, für die Ko-Finanzierung eines Empfangs. Vor allem aber sei den Referentinnen und Referenten herzlich dafür gedankt, dass sie der Einladung nach Wien gefolgt sind und sich aus freien Stücken und – mit Mut zur Lücke – auf die »Autopsie eines Gesamtkunstwerks« eingelassen haben.

⁷⁰ Hierzu Leopold Nowak, »Die Musikhandschriften aus Fuggerschem Besitz in der Österreichischen Nationalbibliothek«, in: *Die Österreichische Nationalbibliothek: Festschrift zum 25jährigen Dienstjubiläum des Generaldirektors Josef Bick*, hrsg. von Josef Stummvoll, Wien 1948, S. 505–515.