
Title: Politisierte Vokalpolyphonie am Hof Maximilians I. im Kontext von Diplomatie und Zeremoniell : Heinrich Isaacs "Optime pastor"

Author(s): Klaus Pietschmann

Source: *Die Habsburger und die Niederlande. Musik und Politik um 1500*, ed. by Jürgen Heidrich; Kassel, Bärenreiter-Verlag 2010, (troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 8), p. 129–142.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20092933>

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/>

Klaus Pietschmann

Politisierte Vokalpolyphonie am Hof Maximilians I.
im Kontext von Diplomatie und Zeremoniell:
Heinrich Isaacs »Optime pastor«

Zu den frappierendsten Phänomenen der facettenreichen habsburgischen Musikpflege um 1500 zählt die sprachliche und musikalische Unmittelbarkeit des Herrscherlobs in Heinrich Isaacs Zeremonialmotetten für Maximilian I. Wiederholt wurde auf den politischen Charakter dieses Repertoires eingegangen und seine Eingebundenheit in zeremonielle Situationen hervorgehoben.¹ Die spezifischen Implikationen der Faktur angesichts eines Zeremoniellverständnisses, das um 1500 in vielfältigem Wandel begriffen war, fanden bislang jedoch nur marginale Berücksichtigung. Wie grundlegend die Auffassungen zur Angemessenheit von Herrscherpanegyrik zu dieser Zeit auseinanderdrifteten, verdeutlicht eine oft zitierte Episode aus den ersten Tagen des Pontifikats Alexanders VI.: Als die päpstlichen Sänger den neuen Pontifex in einem seiner ersten Gottesdienste zum Offertorium mit einer Huldigungsmotette begrüßen wollten, untersagte ihnen dies der Borgia-Papst unter Hinweis auf die Würde des Gottesdienstes und verwies sie auf einen späteren Zeitpunkt im halböffentlichen Rahmen seiner Gemächer.² Anders als noch knapp 50 Jahre früher, als Dufays Zeremonialmotetten einen selbstverständlichen Bestandteil der Papstliturgie bildeten, war explizit personenbezogene Panegyrik im Gottesdienst nun zu einem zeremoniellen Problem geworden.³

- 1 Louise Cuyler, *The Emperor Maximilian I and music*, London 1973; Albert Dunning, *Die Staatsmotette. 1480–1555*, Utrecht 1970, S. 36–56; Emma Kempson, *The Motets of Henricus Isaac (c. 1450–1517): Transmission, Structure, and Function*, 2 Bde., PhDiss., King's College, London 1998, Bd. 1, S. 220–242, 262–267, 315–316; Martin Just, *Studien zu Isaacs Motetten*, 2 Bde., Diss. Tübingen 1960, Bd. 1, S. 66.
- 2 Adalbert Roth, *Studien zum frühen Repertoire der päpstlichen Kapelle unter dem Pontifikat Sixtus' IV. (1471–1484)*. *Die Chorbücher 14 und 51 des Fondo Cappella Sistina der Biblioteca Apostolica Vaticana*, Vatikanstadt 1991 (*Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta* 1), S. 282; Ronald Woodley, »Johannes Tinctoris: A Review of the Documentary Biographical Evidence«, in: *JAMS* 34 (1981), S. 217–248, hier: S. 237–239.
- 3 Vgl. John Shearman, *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*. London 1972, S. 16f., sowie zu den Auswirkungen auf die Motettenkomposition am Papsthof des frühen 16. Jahrhundert Jörg Bölling, *Das Papstzeremoniell der Renaissance: Texte, Musik, Performanz*, Frankfurt a.M. 2006, S. 261.

Im Rahmen dieses Beitrags soll der Frage nach dem Zusammenhang zwischen der textlich-musikalischen Gestalt und den zeremoniellen Rahmenbedingungen am Beispiel einer der großen Zeremonialkompositionen Heinrich Isaacs für den Kaiserhof nachgegangen werden. Die sechsstimmige Motette »Optime pastor« ist aufgrund ihres Textes, der eindeutig auf Papst Leo X. und Kaiser Maximilian Bezug nimmt, sowie der Verwendung zweier liturgischer Cantus firmi eindeutig als kommemorative Zeremonialmotette gekennzeichnet. Die Isaac-Forschung hat von diesem ebenso anspruchsvollen wie beeindruckenden Stück erstaunlich geringe Notiz genommen und einhellig den von Albert Dunning vorgeschlagenen Entstehungskontext einer kaiserlichen Oboedienzgesandtschaft des Kardinals Matthäus Lang an Leo X. im Jahre 1513 akzeptiert.⁴ Die zeremoniellen Implikationen, die ein solcher Rahmen birgt, und die Möglichkeit, eine Motette wie »Optime pastor« hier sinnvoll zu verorten, bildeten das ursprüngliche Hauptinteresse dieser Untersuchung, jedoch zeigte sich rasch, dass Dunnings Zuordnung nicht zutreffen kann. Nachfolgend soll daher zunächst etwas ausführlicher auf den Entstehungszusammenhang eingegangen und Dunnings Verortung ein alternativer Vorschlag gegenübergestellt werden. Im Anschluss daran werden die textlichen und musikalischen Bezüge zum zeremoniellen Kontext näher beleuchtet.

I.

In seiner Monographie *Die Staatsmotette* identifizierte Albert Dunning als Entstehungsanlass der Motette »Optime pastor« die Oboedienz, die der kaiserliche Botschafter Matthäus Lang im Dezember 1513 dem wenige Monate zuvor gekrönten Leo X. leistete.⁵ Lang hielt sich im Winter 1513/14 in Rom auf, um im Namen des Kaisers auf Vermittlung des Papstes mit den Venezianern einen Frieden auszuhandeln, der letztlich ein Bündnis der einflussreichsten europäischen Mächte gegen die auf dem Balkan herandrängenden Türken herbeiführen sollte, worauf der Motettentext indirekt Bezug nimmt. Zudem gibt es Indizien, dass der Komponist zum fraglichen Zeitpunkt in Verbindung mit dem Papsthof stand und sich womöglich sogar in Rom aufhielt. Schließlich wählte Ludwig Senfl die Motette im Jahre 1520 als Eröffnungsstück des *Liber selectarum cantionum* aus, der Lang gewidmet ist, und,

4 Dunning, *Staatsmotette* (wie Anm. 1), S. 45–53; Martin Staehelin, *Die Messen Heinrich Isaacs: Quellenstudien zu Heinrich Isaac und seinem Messen-Oeuvre*, 3 Bde., Bern 1977; Kempson, *Motets* (wie Anm. 1), S. 256–260.

5 Vgl. zum folgenden Dunning, *Staatsmotette* (wie Anm. 1), S. 45–53.

so Dunning, »es war gewiss ein sinnvoller Gedanke Senfls, der Eitelkeit des Kardinal-Diplomaten gleich zu Anfang des ihm gewidmeten Werkes durch die Erinnerung an einen der glänzenden Höhepunkte seines Lebens und seiner Karriere zu schmeicheln.«⁶

Dunnings Vorschlag fand allgemeine Akzeptanz und ist nach wie vor gängige Forschungsmeinung, obwohl der Motettentext keineswegs so eindeutig in eine solche Richtung weist – erstaunen muss vielmehr der explizite Verweis auf die kaiserlichen Sänger als Überbringer der frommen Fürbitten: »Haec pia Caesarei cantores vota frequentant« – mit diesen Worten werden ostentativ beide Teile beschlossen. Dunning nahm sie zum Anlass, über eine zumindest partielle Mitreise der kaiserlichen Kantorei zu spekulieren, eine zwar nicht ganz auszuschließende, aber doch schwer vorstellbare Option.

Ein neuerlicher Blick auf die römischen Ereignisse des Dezember 1513 erweist nun allerdings eindeutig, dass Dunning einem Missverständnis unterlegen ist. Tatsächlich hat eine Oboedienz durch Matthäus Lang nie stattgefunden. Die Ereignisse, die Dunning gestützt auf Ludwig von Pastor ausführlich wiedergibt, d. h. also die Diskussionen im Vorfeld um den zeremoniellen Ablauf, die Forderung Langs, als Vertreter des Kaisers dessen Platz neben dem Papst einzunehmen, sein Einzug in Rom mit einem 400 Mann starken Gefolge, die Verwunderung der Anwesenden über das weltliche Auftreten des Kardinals, die zu kleine Tonsur und die wallenden Haare – all diese Ereignisse beziehen sich nicht auf eine Oboedienz, sondern auf das öffentliche Konsistorium zur Verleihung des Kardinalshutes an Lang, der noch in den letzten Lebensmonaten von Julius II. kreierte worden war. Die kaiserliche Oboedienz erfolgte zwar tatsächlich nur einen Tag später, allerdings ohne die Beteiligung Langs durch die vier kaiserlichen Oboedienzgesandten Gerolamo Morone, Alberto Pio da Carpi, Pietro Bonomo und Antonio della Rovere.⁷ Nicht zutreffend ist auch Dunnings Behauptung, das Diarium des päpstlichen Zeremonienmeisters Paride de Grassi gebe über die Oboedienz nur »summarisch Auskunft«.⁸ Vielmehr zitiert Pastor die Bemerkungen de Grassis zu den Einsprachen des französischen Botschafters, der die Oboedienz für den »Rex christianissimus« vor den Kaiserlichen leisten wollte, und, als ihm dies verwehrt wurde, die Legitimität des Mailändischen Vertreters in Frage stellte. Nur mit Mühe konnten der Zeremonienmeister

6 Ebd., S. 46.

7 Ludwig von Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, Bd. IV/1, Freiburg i. Br. 1925, S. 48.

8 Ebd., S. 47.

und die Geistesgegenwart des Papstes einen Eklat verhindern.⁹ Von musikalischen Darbietungen ist in diesem Zusammenhang keine Rede, was auch nicht überrascht, da das Zeremoniell für solche Gelegenheiten keine Musik vorsah.¹⁰ Aus demselben Grund kommt auch eine Aufführung der Motette im Rahmen des öffentlichen Konsistoriums für den Kardinal Lang nicht in Frage, ungeachtet der Tatsache, dass sie aufgrund ihres Textes in diesem Rahmen erst recht deplaziert gewesen wäre.

Aus kaiserlicher Sicht war Langs diplomatische Mission rein politischer Natur und hatte ausschließlich den bereits erwähnten Zweck, mit Venedig zu verhandeln. Hierfür hielt sich Lang zunächst inkognito in Rom auf, wohingegen der offizielle Einzug in die Stadt, der zu den Auseinandersetzungen mit dem Zeremonienmeister führte, lediglich die Annahme der Kardinalsinsignien betraf und damit gewissermaßen Langs ›Privatsache‹ war – dass er gleichwohl die protokollarischen Privilegien eines kaiserlichen Gesandten beanspruchen wollte, entsprang seiner persönlichen »ambitione, et vana gloria«, wie de Grassi es formulierte.¹¹ Eine Mitreise der kaiserlichen Kantorei in Langs Gefolge erscheint vor diesem Hintergrund völlig abwegig.

II.

Nachdem dieser Entstehungskontext und der aus ihm abgeleitete Funktionszusammenhang von Isaacs Motette also ausgeschlossen werden kann, stellt sich die Frage nach ihrer Bestimmung von Neuem. Hierzu soll zunächst ein kurzer Blick auf den Text gelenkt werden (vgl. Anhang). Dieser ist in ähnlich gespreiztem Humanistenlatein formuliert wie Isaacs »Virgo prudentissima«, wo der Kapellmeister Georg Slatkonja sich selbst als Textdichter identifiziert. Auch im Falle von »Optime pastor« wäre wohl primär an ihn zu denken, zumal er Papst Leo X. in besonderem Maße verpflichtet war, nachdem dieser ihn im Herbst 1513 zum Bischof von Wien ernannt hatte. Das abschließende »Amen« sowie die Verwendung zweier Cantus firmi – singular im Motettenschaffen Isaacs – implizieren einen gebetartigen, paraliturgischen Charakter. Hierfür spricht auch, dass im Gegensatz zu den meisten anderen Staatsmotetten aus dem kaiserlichen Umfeld die Adressaten nicht explizit namentlich, sondern lediglich mit ihren Amtsbezeichnungen angesprochen werden.

9 Ebd., S. 48, Anm. 3.

10 Bölling, Papstzeremoniell (wie Anm. 3), S. 212f.

11 Pastor, Päpste (wie Anm. 7); zu Langs Italienreise vgl. auch Johann Sallaberger, *Kardinal Matthäus Lang von Wellenburg (1468-1540). Staatsmann und Kirchenfürst im Zeitalter von Renaissance, Reformation und Bauernkriegen*, München 1997, S. 96–104.

Zwar lässt die Wortwahl »medicus«, »aquila« oder »leo« selbstverständlich keinen Zweifel daran, dass der Medici-Papst Leo X. und Maximilian gemeint sind, jedoch wird der Personenbezug durch die Metaphorik jeweils nur angedeutet. Hieraus erklärt sich auch die Wiederverwendbarkeit der Komposition zur Eröffnung des *Liber selectarum cantionum*: Unter Ausblendung der allegorisch-metaphorischen Anspielungen konnte sich der Text rein formal betrachtet auch auf den »pontifex« von Salzburg Matthäus Lang und den regierenden Kaiser Karl V. beziehen, zumal die Türkengefahr, der einzige explizit gemachte tagespolitische Bezug, nach wie vor virulent war.

Die Cantus firmi verdeutlichen zudem die beiden Hauptanliegen der Motette: die Bitte um Frieden und die Adresse an den Papst. Die Friedensbitte implizierte, wie bereits angedeutet, insbesondere eine Einung der europäischen Mächte gegen die Türken und war ein zentrales Anliegen sowohl des Kaisers als auch des Papstes. Dem Kirchenoberhaupt misst auch der Haupttext das zentrale Gewicht zu, indem er ihn im ersten Teil direkt anspricht. Dabei ist die Anrede des Papstes als »optime pastor« weniger selbstverständlich, als es aufgrund des modernen Sprachgebrauchs erscheinen mag: Sich als »Oberhirt« zu stilisieren, war den Päpsten des 15. Jahrhunderts und namentlich Leos streitbarem Vorgänger, Julius II., eher fremd; erst im Zuge wachsender Reformforderungen am Vorabend der Reformation rückte das Bild vom Bischof als »gutem Hirten« stärker in den Vordergrund und schlägt sich insbesondere in der 1523 vollzogenen Heiligsprechung des Antoninus von Florenz nieder, einem observanten Dominikaner, der um die Mitte des 15. Jahrhunderts als Erzbischof von Florenz eine für seine Zeit völlig untypische Pastoralität entfaltet hatte. Doch auch die Prediger der Kurie und Redner beim 1512 eröffneten 5. Laterankonzil bedienten sich schon häufig dieses Bildes.¹²

Im gegebenen Rahmen wird dem Papst durch die Betonung seines Hirtenamtes jedoch zugleich eine spezifische Rolle zugewiesen. Der zweite Teil nämlich wendet sich nicht mehr nur an den pontifex, sondern zugleich auch an den Kaiser. Ebenso programmatisch wie die Anrede »optime pastor« beschwören die Eröffnungsworte dieses zweiten Teils – »Vobis religio parque est reverentia recti« – die enge spirituelle Verschränkung von Kaisertum und

12 John W. O'Malley SJ, »Preaching for the Popes«, in: *The Pursuit of Holiness in Late Medieval and Renaissance Religion*, Papers from the University of Michigan Conference 20.–22.4.1972, hrsg. von Charles Trinkaus und Heiko A. Oberman, Leiden 1974, S. 408–440; zur Heiligsprechung des Antoninus von Florenz und ihren pastoralpolitischen Implikationen Klaus Pietschmann, »Ablauf und Dimensionen der Heiligsprechung des Antoninus von Florenz (1523). Kanonisationspraxis im politischen und religiösen Umbruch«, in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* 78 (1998), S. 388–463.

Papsttum, an der Maximilian besonders gelegen war und die ihn auf eine hierarchische Stufe mit dem Papst hob: der geistliche Oberhirte dort, der weltliche Führer hier. Ein Holzschnitt von Hans Burgkmair (links) aus dem Jahre 1508, der Kaiser und Papst auf gleicher Stufe vor der ecclesia-Allegorie kniend zeigt, verdeutlicht dieses Verständnis.



Innerhalb dieses sakralisierten Amtsverständnisses nahm bekanntlich die musikalische Seite in Form der Hofkapelle einen zentralen Platz ein, wie sich besonders in dem bekannten Einzelholzschnitt von Hans Weiditz (rechts) niederschlägt, der den Kaiser beim Hören der Messe in Augsburg zeigt: Orgel und Kantorei beherrschen den Mittelgrund, während die Szene überwölbt wird von den Wappen Maximilians und dem des regierenden Papstes Leo X.

III.

Allein diese skizzenhaften Beobachtungen machen deutlich, dass der Motextentext in hohem Maße mit dem päpstlichen und kaiserlichen Amtsverständnis korrespondiert und zudem das gemeinsame politische Hauptziel thematisiert. Insofern ist Dunning's Missverständnis durchaus nachvollziehbar: Die

Kerninhalte wären dem vermeintlichen Anlass einer Oboedienz in der Tat durchaus angemessen gewesen. Eine Suche nach Alternativen sollte also den fraglichen politischen Kontext nicht verlassen und gleichzeitig nach konkreteren Anhaltspunkten innerhalb der Motette suchen. Hier bietet gleich der naheliegendste Aspekt, die liturgische Funktion der Cantus firmi, den Schlüssel zu einer plausiblen Lösung. Während der Bittgesang »Da pacem Domine« als Friedensbitte zum sakramentalen Segen variabel eingesetzt werden kann,¹³ handelt es sich bei der Antiphon »Sacerdos et pontifex« um eine liturgisch sehr präzise dem Ritus zur Einholung eines Bischofs zugewiesene Antiphon.¹⁴ Auch wenn durchaus die zum Haupttext passenden Worte den entscheidenden Ausschlag für diese Wahl gegeben haben könnten (»pastor bone in populo«), wäre zumindest nach einer Gelegenheit Ausschau zu halten, bei der eine solche zeremonielle Situation vorlag, der politische Rahmen stimmte und überdies die kaiserlichen Sänger anwesend waren, deren Präsenz die Schlusszeile beider Teile zwingend impliziert.

Tatsächlich gab es im Jahre 1514 eine solche Gelegenheit. Einer der erfolgreichsten päpstlichen Diplomaten der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts war Lorenzo Campeggi, der einer der vornehmsten Bologneser Familien entstammte und nach dem Tod seiner Frau im Jahr 1509 eine geistliche Karriere einschlug. Sehr rasch betraute ihn Julius II. mit einer diplomatischen Mission beim Kaiser, die dieser zu allseitiger Zufriedenheit erfüllte. In Anerkennung seiner Leistung wurde er vom Kaiser im Oktober 1512 mit dem Grafentitel und vom Papst mit dem Bistum von Feltre ausgestattet.¹⁵ Dass Campeggi am Kaiserhof als geschätzter Gesprächspartner galt, machte sich auch Leo X. zunutze und entsandte ihn im September 1513 in geheimer Mission zu Maximilian nach Flandern.¹⁶ Gleich nach seiner Rückkehr nach Rom brach er dann im Dezember desselben Jahres zu einer längerfristigen, offiziellen Nuntiatur am Kaiserhof auf. Deren positiver Verlauf steigerte das kaiserliche Vertrauen soweit, dass Maximilian Campeggi 1517 für das Kardinalat vorschlug und ihn anschließend zum Protektor der deutschen Nation beim Heiligen Stuhl bestellte. Bedauerlicherweise sind praktisch keine Dokumente zu den Details, geschweige denn den protokollarischen Umständen dieser Gesandtschaft bekannt. Die wenigen erhaltenen Briefe aus der fragli-

13 Liber Usualis Missae et Officii, Paris 1964, S. 1867.

14 Ebda., S. 1840.

15 Zur Biographie Campeggis vgl. *Dizionario biografico degli italiani*, hrsg. von Alberto M. Ghisalberti, Bd. 17, Rom 1974, S. 454f., sowie Claudio Centa, *Una dinastia episcopale nel Cinquecento: Lorenzo, Tommaso e Filippo Maria Campeggi vescovi di Feltre (1512–1584)*, Rom 2004.

16 Pastor, Geschichte der Päpste (wie Anm. 7), S. 43.

chen Zeit zeigen allerdings, dass Campeggi erst in der zweiten Jahreshälfte des Jahres 1514 am Kaiserhof eintraf. So zeigte sich der päpstliche Vizekanzler Giulio de' Medici am 30. Juni 1514 besorgt darüber, dass er über ein halbes Jahr nach Campeggis Aufbruch noch keine Nachrichten von diesem erhalten hatte; etwa vier Monate später belegt dann ein privater Brief Campeggis an seinen Bruder, dass er sich am 8. November in Innsbruck aufhielt.¹⁷ Es ist also davon auszugehen, dass der Nuntius zwischen Anfang Juli und Anfang November 1514 an den kaiserlichen Hof gelangte, wozu ihm ein feierlicher Empfang bereitet worden sein muss. Da Campeggi selbst Bischof war, dürfte dieser Empfang gemäß dem entsprechenden Einholungsritus begangen worden sein. Sicherlich waren bei einem solchen Ereignis auch die kaiserlichen Sänger anwesend, so dass hier ein plausibler Aufführungskontext für die Motette »Optime pastor« auszumachen ist.

Gegen eine solche Zuordnung könnten zweierlei Einwände erhoben werden: einerseits der Umstand, dass der Text der Motette die persönliche Anwesenheit des Papstes vorauszusetzen scheint, andererseits die Unklarheit über Isaacs Aufenthaltsort zum fraglichen Zeitpunkt. Zum ersten Punkt ist zu sagen, dass die angenommene Bestimmung der Motette für die Einholung des Nuntius durch den kaiserlichen Hof und die kaum verschlüsselte Ansprache des Papstes im Motettentext implizieren würden, dass das kaiserliche Zeremoniell den Nuntius faktisch dem Papst gleichstellte. Zeremonialquellen aus dem kaiserlichen Umfeld, die über derartige Details Aufschluss geben, sind nicht bekannt, jedoch lässt das Verhalten von Matthäus Lang in Rom im Umkehrschluss zu, dass eine derartige Gesandtschaftsauffassung in Innsbruck durchaus denkbar war. Wie bereits angedeutet, forderte der Kardinal anlässlich der Verleihung des Kardinalshutes seine Einholung durch sämtliche kuriale und kommunale Repräsentanten sowie im öffentlichen Konsistorium den Platz neben dem Papst vor allen anderen Kardinälen, da ihm dies als Stellvertreter des Kaisers zukäme und, so betonte er de Grassi zufolge, wie es ihm bei seiner offiziellen Gesandtschaft ein Jahr zuvor durch Julius II. tatsächlich auch gewährt worden sei. Es versteht sich von selbst, dass Lang dieses Ansinnen unter den veränderten Bedingungen abgeschlagen wurde, da er beim Konsistorium nicht in seiner Eigenschaft als Botschafter, sondern als Kardinal auftrat. Im Jahr zuvor war er als kaiserlicher Botschafter tatsächlich in der beschriebenen Weise empfangen und behandelt worden, als sei er der Kaiser persönlich, was jedoch auch ungewöhnlich war und nicht dem Zeremoniell entsprach. Wie Jörg Bölling aber herausgestellt hat,

17 Centa, *Dinastia* (wie Anm. 15), Bd. 1, S. 106, Anm. 43.

waren in der zeremoniellen Botschafterbehandlung am Papsthof tagespolitisch bedingte Bevorzugungen und Abweichungen vom Usus durchaus üblich,¹⁸ so dass sich in der außergewöhnlichen Behandlung Langs im Jahre 1512 das besondere Interesse Julius' II. an einer Allianz mit dem Kaiser niederschlägt. Umgekehrt erscheint es also durchaus plausibel, dass die politische Nähe zwischen Maximilian und dem Medici-Papst zu einer entsprechenden Behandlung Campeggis durch das kaiserliche Zeremoniell führte. Zudem vermeidet die Motette, wie weiter oben herausgestellt, eine explizite Namensnennung der Personen, so dass der Text aus denselben Gründen, die die Aufnahme der Motette in den *Liber selectarum cantionum* rechtfertigten, auch einen Bezug auf die Person des Bischofs Lorenzo Campeggis nicht vollständig ausschloss.

Zum zweiten Aspekt kann festgehalten werden, dass Heinrich Isaac zum fraglichen Zeitpunkt tatsächlich wieder engere Kontakte mit dem Kaiserhof unterhielt und sich womöglich selbst ein letztes Mal in Innsbruck aufhielt. Eine Anweisung der kaiserlichen Hofhaltung vom 9. Oktober 1514 sah vor, Isaac sein vertraglich festgesetztes Honorar von 150 Gulden erneut und regelmäßig auszuzahlen. Am 4. November erfolgte eine Auszahlung von zwei Gulden, allerdings »zu hannnden Herrn Jörgen Bischoff zu wienn«, d.h. zu Händen des Kapellmeisters Georg Slatkonja.¹⁹ Diese Daten liegen innerhalb des Zeitraums, in dem Campeggi in Innsbruck eingetroffen sein muss, so dass ein Zusammenhang zwischen den Zahlungen und der Komposition von »Optime pastor« durchaus nahe liegt.

IV.

Isaacs Motette mit ihrem Cantus firmus »Sacerdos et pontifex« könnte demnach liturgisch passgenau als polyphones Substitut der Antiphon zur Einholung Campeggis fungiert haben. Damit wäre sie ihrem funktionalen Charakter nach den Papstmotetten Dufays, deren liturgisch-symbolischen Charakter Laurenz Lütteken schon vor längerem nachgewiesen hat,²⁰ durchaus ver-

18 Jörg Bölling, »*Causa differentiae*. Rang- und Präzedenzregelungen für Fürsten, Herzöge und Gesandte im vortridentinischen Papstzeremoniell«, in: *Rom und das Reich vor der Reformation*, hrsg. von Nikolaus Staubach, Frankfurt a. M. 2004, S. 147–196.

19 Staehelin, Messen (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 80 f. Auch die neueren Ergänzungen zur Isaac-Biographie kollidieren nicht mit dieser Sicht. Giovanni Zanovello, *Heinrich Isaac, the Mass Misericordias Domini, and Music in Late-Fifteenth-Century Florence*, Diss. Princeton University 2005, S. 241–247 und passim.

20 Laurenz Lütteken, *Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette. Gattungstradition und Werkcharakter an der Schwelle zur Neuzeit*, Hamburg 1993.

gleichbar. In der Tat sprechen die archaischen Züge der Komposition dafür, dass sich Isaac explizit in diese alte Tradition kommensorativer Motettenkomposition stellen wollte. Angesichts ähnlicher Beispiele im Schaffen Isaacs, seiner Zeitgenossen und vor allem der Folgegeneration wäre dies keineswegs verwunderlich – neben den kommensorativen Motetten aus dem habsburgischen Kontext denke man insbesondere an Costanzo Festas Motette zur Kaiserkrönung Karls V. und sein »Ave regina« zum Andenken an Guillaume Dufay.²¹

Musikalisch artikuliert sich diese Traditionsorientierung am deutlichsten in der Verwendung zweier Cantus firmi sowie im signifikanten Einsatz von kurzen Duetten. Die Eröffnungen beider Teile entwickeln sich aus einer zwar nicht raumgreifenden, aber pointierten Zweistimmigkeit heraus, und auch die drei Textzeilen der prima pars, die sich auf die concordia beziehen bzw. »aquila« und »leo« ansprechen, erklingen als unvermittelt eintretende, eng geführte Duette.²²

An dieser Verwendung der Duette wird aber zugleich deutlich, dass sich die Funktion dieser Elemente gegenüber den Zeremonialmotetten der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts grundlegend gewandelt hat: Archaik wird evokiert und zugleich in den Dienst der unmittelbaren Textausdeutung im Sinne einer musikalischen Rhetorik gestellt. Die beiden Cantus firmi haben ebenso wie die Duette bzw. Duettartikel eine allenfalls vordergründige strukturelle Funktion (Isorhythmie ist in dieser Motette nicht einmal im Ansatz zu beobachten), sondern bilden klangliche Repräsentationen der beiden im Text besungenen Protagonisten sowie deren beschworener Einmütigkeit. So wird etwa die gemeinsame Rolle als Religionsführer zu Beginn des zweiten Teils durch die zweimalige zweistimmige Affirmation im nur leicht durchbrochenen unisono »vobis religio« geradezu ostentativ unterstrichen.²³ Auch die beiden Cantus firmi lassen sich jeweils als Verkörperung des Kaisers und des Papstes verstehen – besonders deutlich bei ihrem Einsetzen in der secunda pars, wo die ersten Worte »Da pacem Domine« bzw. »Sacerdos« gleichzeitig mit der Haupttextzeile »Vobis par mundi imperium« erklingen.²⁴

21 Vgl. Klaus Pietschmann, »A Motet by Costanzo Festa for the Coronation of Charles V«, in: *Journal of Musicological Research* 21 (2002), S. 319–354; ders., *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform. Die päpstliche Kapelle und ihr Repertoire im Pontifikat Pauls III. (1534–1549)*, Vatikanstadt 2007, S. 295–309.

22 *Vier Staatsmotetten des 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Albert Dunning (Das Chorwerk 120), Wolfenbüttel 1977, S. 1–22, M. 1–2 u. 83–93 sowie 40–46, 58–61 u. 71–74.

23 Ebda., M 83–88.

24 Ebda., M 109–115. Vgl. auch den Anhang.

Neben die rhetorische Uminterpretation solch archaischer Elemente tritt ihre Indienstnahme für klangliche Effekte. So verdichten sich die Duettartikel immer wieder zu antiphonalen Texturen, die neben einer Intensivierung vor allem auch abwechslungsreiche Kontrastwirkungen zur Folge haben. Demgegenüber werden die Cantus firmi zur Evokation klanglicher Monumentalität herangezogen, die der Motette, unterstützt durch markante Fanfaarenmotivik in den freien Stimmen, ein ausnehmend festliches Gepräge verleiht, ohne dass je der Eindruck von Statik oder selbstreferenzieller Komplexität entstehen würde. Zum abschließenden »Amen« bedient sich Isaac eines ihm eigenen Verfahrens: In Sequenzierungen und der durch alle Stimmen aufwärts geführten Terzfall-Motivik wird ein überwältigender finaler Höhepunkt inszeniert.²⁵

Ein weiterer zentraler Unterschied zu den Zeremonialmotetten Dufays, allerdings auch zu anderen eigenen Kompositionen Isaacs, besteht im Verzicht auf die eindeutige namentliche Benennung der Protagonisten. Eine solche namentliche Benennung hatte Lütteken entsprechend humanistischem Textverständnis als Mittel zum Erreichen einer »voll wirksame[n] Gegenwärtigkeit« der besungenen Person im zeremoniellen Rahmen interpretiert.²⁶ Dem entgegen stand im päpstlichen Umfeld gegen Ende des 15. Jahrhunderts jedoch die bereits angesprochene Skepsis gegenüber panegyrischen Elementen in der Liturgie, in der ausschließlich Ämter, nicht jedoch Individuen symbolisch überhöht werden sollten – das einleitend erwähnte Beispiel Alexanders VI. verdeutlicht dies. Beispiele wie Isaacs »Virgo prudentissima« zeigen demgegenüber, dass die namentliche Nennung der politischen Protagonisten namentlich am Kaiserhof weiterhin in Übung stand und in Kompositionen wie Josquins *Missa Hercules Dux Ferrariae* noch weiter symbolhaft überhöht wurde; dass Lupus Hellinck als einer der wenigen Josquins soggetto cavato-Verfahren in einer Messe ausgerechnet für Karl V. aufgreift,²⁷ erscheint angesichts der intensiven Bemühungen der Habsburger um die Sakralisierung ihrer kaiserlichen Herrschaft kaum verwunderlich: Erst jüngst wurde auf die vielfältigen Strategien Maximilians zu seiner Selbststilisierung als Caesar Divus aufmerksam gemacht, die später von Karl aufgegriffen wurden und in dieselbe Richtung wie die musikalischen Zeugnisse weisen.²⁸

25 Ebda., M. 196–207.

26 Lütteken, Dufay (wie Anm. 20), S. 363.

27 Vgl. dazu den Beitrag von Andrea Ammendola in diesem Band.

28 Larry Silver, *Marketing Maximilian. The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*, Princeton 2008.

Im Falle der direkten Begegnung zwischen dem Kaiser und dem durch seinen Nuntius repräsentierten Papst stießen also konträre Auffassungen von personalisierten Elementen im liturgischen Zeremoniell aufeinander. Die implizite Huldigung in Begriffen wie »medicus«, »leo« oder »aquila«, auf die schon hingewiesen wurde, dürfte in diesem Zusammenhang also eine Kompromisslösung dargestellt haben, die Personen kenntlich macht, ohne sie direkt anzusprechen – entfernt vergleichbar mit gängigen Usancen der Bildpropaganda wie etwa den zahlreichen Anbetungsdarstellungen, die den drei Königen die Gesichtszüge lebender Personen zuordnen, jedoch auf eindeutige Attribute wie Wappen oder Inschriften verzichten. Auch der Verzicht auf die Autornennung in den Schlusszeilen von »Optime pastor«, der durch die neutralere Benennung des Kollektivs der »Caesarei cantores« ersetzt wird, mag erfolgt sein, um im spezifischen Rahmen einen Dekorumsbruch zu verhindern.

Diesen Kompromiss wird man auf beiden Seiten gern akzeptiert haben, drückt sich in der Motette doch in geradezu idealtypischer Weise die Einigkeit zwischen Kaiser und Papst aus. Ungeachtet der bereits angesprochenen musikalischen und textlichen Elemente ist es dabei der Komponist Heinrich Isaac selbst, der geradezu zu einer Verkörperung der Einmütigkeit avanciert. Als ehemaliger Musiker der Medici und des Kaisers, dessen Kompositionen von Maximilian und Leo gleichermaßen hochgeschätzt wurden, wird er zur Schnittstelle in der symbolischen Kommunikation zweier Politiker, die der Musik in ihrer Selbstdarstellung gleichermaßen eine zentrale Rolle beimessen. Insofern ist »Optime pastor« weit mehr als eine bloße Gelegenheitskomposition. Die Motette fungierte als diplomatisches Signal ersten Ranges, und sie liefert insofern auch einen konkreten Deutungsansatz für die Anweisung, die Zahlungen an Isaac trotz seines Verweilens in Florenz fortzusetzen: Maximilian erklärte hier bekanntlich, dass »Er unns zu Florenz nuzer, dann an unnsrem hof ist«²⁹ – neben seiner Nähe und persönlichen Verbundenheit zum Medici-Papst waren es zugleich auch seine Kompositionen, die das kaiserliche Einvernehmen mit dem Pontifex unterstützen und in zeremoniellen Kontexten ebenso hör- wie sichtbar machen konnten.

29 Stachelin, *Messen* (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 81.

V.

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass Isaacs Motette »Optime pastor« zeitlich und räumlich distanzierte Traditionen liturgiebezogener Zeremonialmusik wie durch ein Brennglas vereint und versöhnt. Die konkrete liturgische Verortung, die Kombination mehrerer Cantus firmi und die abwechslungsreiche Textur bilden deutliche Reverenzen an die Dufay-Generation, die jedoch zugleich ihrer strukturellen Funktion enthoben und im Sinne einer klangorientierten Rhetorik eingesetzt werden, die der zeittypischen musikalischen Repräsentationskultur entsprach. Die zugleich implizite und unmissverständliche Bildsprache des Textes und die Wahl der Cantus firmi wiederum kam dem kaiserlichen Bedürfnis nach unmittelbarer Repräsentanz Maximilians ebenso entgegen wie dem strengen Dekorumsverständnis des päpstlichen Zeremoniells und symbolisierte die politische Einmütigkeit der beiden Repräsentanten sowie die vom Kaiser unterstrichene gleichberechtigte Führerschaft innerhalb der abendländischen Kirche. Dem vorgeschlagenen Entstehungsanlass, dem Empfang des päpstlichen Nuntius Lorenzo Campeggi in Innsbruck im Jahre 1514, war diese Programmatik in höchstem Maße angemessen, und in Heinrich Isaac, dem Maximilian und Leo X. gleichermaßen eng verbundenen Komponisten, fand sie ihre denkbar ideale Realisierung.

Anhang

Haupttext	C.f. 1	C.f. 2
Optime divino date munere pastor ovili	/	/
Tandem qui laceri medicus gregis ulcera sanes	/	/
Sis felix pecori et nobis tuque ipse beatus.	/	/
Sit totum pacare gregem tibi cura perennis	Da pacem Domine	Sacerdos et
Reddatur pax alma tuis pax aurea saeptis	in diebus nostris	pontifex
Et tua, qua polles, tam blando fistula cantu	quia non est	et virtutum artifex
Foedere cornipetas concordi vinciat agnos	/	/
Reginam volucrum regi tibi junge ferarum	alius	bonus pastor in populo
Reddatur vobis ut abactis vestra Chimaeris.	qui pugnet pro nobis	(populo)
Postmodum concordēs generosi pectoris iras	/	/
In Turcas animate, lupos et monstra Canopi	nisi	sic placuisti
Nulla gregi quadrupes, volucris inimica resistet	tu deus noster	domino
Dum videant aquilam ducem verumque leonem	/	/
Haec pia Caesarei cantores vota frequentant.	nisi tu deus noster	sic placuisti domino
Vobis religio parque est reverentia recti	/	/
Vis animi et pietas clementiaque insita.	/	/
Vobis par mundi imperium	Da pacem Domine	Sacerdos
et gladius debetur utrique (uterque).	in diebus nostris	et pontifex
Vera ergo auspiciis (auspiciis)	/	/
vigeat sapientia vestris	quia non est	et virtutum artifex
Floreat et sanctis cum moribus inclyta virtus	/	/
Sit suus ingenius honor artibus et sua merces.	alius qui pugnet pro nobis	bonus pastor in populo
Tum medico exultent colles et pascua plaudant pontifice	/	/
Et tanto letetur Caesare mundus.	nisi tu deus noster.	Sic placuisti domino.
Haec pia Caesarei cantores vota frequentant. Amen.	"	"