

---

Title: „Maria zart“ und die Angst vor Fegefeuer und Malafranzos : Die Karriere eines Liedes zu Beginn des 16. Jahrhunderts

Author(s): Birgit Lodes

Source: *Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert*, ed. by Nicole Schwindt; Kassel, Bärenreiter-Verlag 2001, (troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 1), p. 99–131.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20012992>

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/>

## Birgit Lodes

### »Maria zart« und die Angst vor Fegefeuer und Malafrantzos – Die Karriere eines Liedes zu Beginn des 16. Jahrhunderts

Um 1500 tauchte in deutschen Landen ein Lied auf, das in den folgenden Jahren die Menschen gefangen nehmen sollte: »Maria zart«. Vor dem Jubeljahr ist noch kein Textzeugnis belegt,<sup>1</sup> doch breitete sich das Lied – wie man aus seinem Auftreten in zahlreichen Quellen aus verschiedenen Gegenden des deutschsprachigen Raumes schließen kann – ab 1500 schlagartig aus. Zudem lässt sich seine Popularität aus den vielen und bereits früh auftauchenden Varianten (d.h. Erweiterungen, Kürzungen und Umstellungen) sowie Umdichtungen (»Anna zart« etwa, oder – etwas später – eine »christlich corrigierte« Fassung von Hans Sachs: »Jesus zart«) ableiten.<sup>2</sup> So trifft es wohl den Kern, wenn der Joachimstaler Kantor Nikolaus Hermann in der Widmung seiner im Jahr 1562 in Wittenberg erschienenen *Historie von der Sintflut* schrieb: »Maria zart« ging »dazumal heftig im Schwang«.<sup>3</sup>

- 1 Vgl. dazu grundlegend Burghart Wachinger, »Maria zart«, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, hrsg. von Kurt Ruh u.a., Bd. 5, Berlin<sup>2</sup>1985, Sp. 1265. Die bisweilen kolportierte und auf Wilhelm Bäumker (*Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen* [...], Bd. 1, Freiburg/Br. 1886, S. 51) zurückgehende Datierung eines heute verschollenen Straßburger Druckes (*Der Rosenkrantz von V. L. Frawen und Vfflegung des Psalters* [...], Straßburg o.J., angeblich Melodie mit 21 Strophen) »um 1470« liegt mit Sicherheit viel zu früh: Bereits Ludwig Hain (*Repertorium Bibliographicum*, Stuttgart 1826–1841, Nr. 13970) verlegte den Druck korrekterweise in das 16. Jahrhundert (ebenso B. Wachinger, *Maria zart*, Sp. 1268). Ich danke Herrn Dr. Hans-Otto Korth vom Unternehmen *Das Deutsche Kirchenlied* und Herrn Dr. Rainer Birkendorf vom Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv in Kassel für ihre diesbezüglichen Auskünfte.
- 2 B. Wachinger, *Maria zart* (wie Anm. 1), Sp. 1269. – Auch wurden bereits im Jahr 1503 (Wessobrunn: Lucas Zeissenmair) fünf Lieder im Ton »Maria zart« des Augsburger Webers und berühmten Laienpredigers Jörg Preining gedruckt, der anscheinend den hohen Bekanntheitsgrad des Liedes ausnutzte, um seine kirchenkritischen Texte wirkungsvoll unters Volk zu bringen; vgl. dazu Johannes Rettelbach, »Lied und Liederbuch im spätmittelalterlichen Augsburg«, in: *Literarisches Leben in Augsburg während des 15. Jahrhunderts*, hrsg. von Johannes Janota und Werner Williams-Krapp, Tübingen 1995 (*Studia Augustana. Augsburgische Forschungen zur europäischen Kulturgeschichte*, 7), S. 294, sowie vor allem Luise Liefländer-Koistinen, *Studien zu Jörg Preining. Ein Weber, Dichter und Laienprediger im spätmittelalterlichen Augsburg*, Stuttgart 1986 (*Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik*, 171), bes. S. 87–125.
- 3 Zit. n. Johannes Janota, *Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter*, München 1968, S. 219; neben »Maria zart« erwähnt Hermann noch die Lieder »Die Frau vom Himmel ruf ich an«, »Sanct Christoph, du viel heilger Mann«, und »Du lieber Herr Sanct Niclas, wohn uns bei«.

Im Folgenden soll zunächst umfassend dokumentiert werden, welche Wirkung die augenscheinliche Beliebtheit des Liedes in der mehrstimmigen Musik Anfang des 16. Jahrhunderts zeitigte, sodann vor allem den Gründen nachgegangen werden, warum »Maria zart« für die Menschen am Vorabend der Reformation eine solch große Bedeutung erlangen konnte.

I.

Mit dem neu gedichteten Text »Maria zart« ist eine Melodie fest verknüpft, die sowohl einstimmig auf Flugblättern und in Gebetbüchern begegnet, als auch mehrstimmig als Tenor von drei- bis fünfstimmigen Liedsätzen und sogar als Grundlage von zwei Messen (siehe Tabelle 1, S. 102f.).<sup>4</sup> Zahlreiche der musikalischen Aufzeichnungen stammen bereits aus dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts: so die beiden einstimmigen Quellen (D-Mbs, clm 18 885<sup>5</sup> und der Oppenheimer Druck),<sup>6</sup> die beiden Messen (vgl. in Tabelle 1, B 1 und B 2)<sup>7</sup> sowie zahlreiche der mehrstimmigen Lied- und Instrumentalsätze (A 1 bis A 4).<sup>8</sup> Aus

4 Bisherige (aber wenig umfassende) Zusammenstellungen von musikalischen Quellen zu »Maria zart« finden sich bei Otto A. Baumann, *Das deutsche Lied und seine Bearbeitungen in den frühen Orgeltabulaturen*, Kassel 1934, S. 110–113; Barton Hudson, »Introduction«, in: Jacob Obrecht, *Collected Works*, Bd. 7, hrsg. von Barton Hudson, Utrecht 1987, S. XXXI–XXXII; Reinhard Strohm, Rezension »Jacob Obrecht. Collected Works, 7«, in: *Notes* 47 (1990), S. 554.

5 Um 1500 entstanden; vgl. B. Wachinger, *Maria zart* (wie Anm. 1), Sp. 1267.

6 Für diesen Druck sind unterschiedliche Datierungen in Umlauf: vor 1511 (*Das Deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien*, hrsg. von Konrad Ameln u.a., Bd. 1, Teil 1: *Verzeichnis der Drucke*, Kassel 1975, S. 2); um 1515 (Walther Lipphardt, »Jakob Köbels Liederblatt »Maria zart«, Oppenheim (um 1515)«, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 10, 1965, S. 152); 1515/20 (B. Wachinger, *Maria zart*, wie Anm. 1, Sp. 1267). Aufgrund der verwendeten Typen (Texttype 2 [= Proctor 7]; Auszeichnungstypen 3 [= Proctor 1]) lässt sich ein Entstehungszeitraum zwischen 1500 (letzter Beleg für die vorausgegangene Auszeichnungstypen) und spätestens 1511 bestimmen, da Köbel im Jahr 1512 eine neue Schwabacher Schrift (Type 12 [= Proctor 8]) einführte und die früher gebräuchliche so gut wie nicht mehr verwendete. In der Benennung der Typen folge ich Frieder Schanze (»Der Erstdruck des »Gotteslästerermandats« König Maximilians von 1497. Zum Beginn der Druckertätigkeit Jakob Köbels in Oppenheim«, in: *Gutenberg-Jahrbuch* 74, 1999, S. 127), der aber die Lipphardt'sche spätere Datierung dieses Drucks nicht hinterfragt. Robert Proctors mittlerweile überholte Typenklassifizierung findet sich in: R.P., *An Index to the early printed books in the British Museum; Part II. MDI–MDXX; Section I. Germany*, London 1903, 2. Aufl. London 1954, S. 164f.

7 Obrechts Messe muss sicher vor dessen Tod 1505 komponiert worden sein; die anonyme Messe in D-Mbs, Mus.ms. 3154, Faszikel 35, ist auf Papier notiert, das ca. 1504–1506 in Verwendung war (letzteres nach Thomas Noblitt, »Die Datierung der Handschrift Mus.ms. 3154 der Staatsbibliothek München«, in: *Die Musikforschung* 27, 1974, S. 47).

8 Die relevanten Faszikel der Stimmbücher CH-Bu, F X 5–9 wurden sicher nicht vor Sommer 1507 und wahrscheinlich nicht später als Ende 1508 beschrieben: Die bei John Kmetz (*Die*

dem zweiten bzw. beginnenden dritten Jahrzehnt stammen die Quellen zu den Werken A 5 bis A 8, also die Orgeltabulatur Arnolt Schlicks (RISM 1512<sup>2</sup>), die Anfang der 20-er Jahre niedergeschriebene Orgeltabulatur des Leonhard Kleber (D-B, Mus.ms. 40026) und schließlich die Quellen zu den beiden Vokalsätzen Ludwig Senfls. (Spätere Vertonungen sind in Tabelle 1 ebenso wenig aufgeführt wie Vertonungen der Melodie mit anderem Text.)<sup>9</sup>

Die bei weitem verbreitetste Fassung ist eine Vertonung mit der »Maria zart«-Melodie im Tenor, die in der Abschrift des Priors von Kloster Ebrach, Johannes Nibling, einem »Pfabinschwanz de auchspürg« zugeschrieben wird (vgl. Tabelle 1, A 1: heute Würzburg, Staatsarchiv).<sup>10</sup> Diese Vertonung findet sich – drei- bzw. vierstimmig – in neun verschiedenen Quellen: Bereits Reinhard Strohm<sup>11</sup> hat auf das Vorkommen im Ebracher Codex, in der Michaelbeurer Liederhandschrift (A-MB, Man.cart. 1; siehe Abbildung 1, S. 105) und in der Handschrift B-Br, II.270 – Codices, die ca. 1500 oder bald danach geschrieben wurden<sup>12</sup> – hingewiesen. Bislang unbemerkt war geblieben, dass sowohl die beiden Vertonungen von »Maria zart« in den Basler Stimmbüchern (CH-Bu, F X 5–9, fol. 3<sup>v</sup>–4<sup>r</sup>; CH-Bu, F X 10, fol. 9<sup>v</sup>–10<sup>r</sup>) sowie die – in Tenor und Bass leicht

*Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Katalog der Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts. Quellenkritische und historische Untersuchung*, Basel 1988, S. 253, Abb. 69 auf S. 447, Abb. 140f. auf S. 471) als »2A« bzw. »44A + B« genannten Wasserzeichen stellen nämlich unmittelbare Folgezeichen zu Papieren aus Gregor Mewes' Mensuralnotendruck *Concentus harmonici* dar, welcher neuerdings auf das Jahr 1507 datiert werden kann (vgl. dazu Birgit Lodes, *Gregor Mewes' »Concentus harmonici« und die letzten Messen Jacob Obrechts*, Habilitationsschrift Universität München, 2001; ebda. auch Näheres zur Verwendung der Papiere aus F X 5–9).

9 Einige der zahlreichen Kontrafakturen nennt B. Wachinger, *Maria zart* (wie Anm. 1), Sp. 1269.

10 Faksimile und Übertragung in: Hanns Dennerlein, »Zwei Ebracher Marienlieder«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 8 (1925), S. 1–9; die erste Seite auch in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 3, Kassel 1954, Tafel 26, Abb. 2.

11 R. Strohm, Rezension Jacob Obrecht (wie Anm. 4), S. 554.

12 Zu D-WÜst, Kloster Ebrach Bücher (D7), Nr. 11/II: »Zwischen 1500–1505« setzt B. Wachinger (*Maria zart*, wie Anm. 1, Sp. 1264) die Datierung von Niblings Eintrag an.

Zu B-Br, II.270: Datierung »ca. 1500« nach *Census Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550*, hrsg. von Herbert Kellman, Bd. 1, Stuttgart-Neuhausen 1979 (*Renaissance manuscript studies*, 1), S. 96 (aufgrund von Handschrift und Repertoire); zu dem gleichen Schluss kam bereits mittels Papierstudien Fred Lyna (»Een teruggevonden handschrift. Brussel, Hs. II. 270«, in: *Tijdschrift voor nederlandse taal- en letterkunde* 34, 1924, S. 292; mit Inventar der Handschrift), der aber im *Census Catalogue* nicht zitiert wird.

Zu A-MB, Man.cart. 1: Beatrix Koll, *Katalog der Handschriften des Benediktinerstiftes Michaelbeuern bis 1600*, 3 Bde., Wien 2000 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse: Denkschriften, 278), Bd. 1, S. 78–86, bes. S. 81, datiert die Mischhandschrift in das erste Drittel des Jahrhunderts. – Ich danke Herrn Mag. P. Michael Eppenschwandtner OSB herzlich für die freundliche Herstellung und Übersendung von Fotos aus der Handschrift.

Tabelle 1: Musikalische Quellen für »Maria zart«

### Frühe einstimmige Quellen

München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 18 885, fol. 121<sup>v</sup>–122<sup>v</sup>

*Maria zart. wie es am ersten : mit der Tenor vn̄ xii gesetzen : erdicht ...*, Oppenheim: [Jakob Köbel], o.J.

### Frühe mehrstimmige Vertonungen und ihre Quellen

#### A: Liedsätze und Instrumentalstücke (\* = Intavolierung)

(1) Pfabinschwanz [= Georg Pfauenschwanz?], drei oder vier Stimmen  
Cantus firmus auf *e* im Tenor

– dreistimmig:

Basel, Universitätsbibliothek, F X 5–9, fol. 3<sup>v</sup>–4<sup>r</sup> (D), 4<sup>r</sup> (T), Anon. (Bass unvollständig)

Eichstätt, Staats- und Seminarbibliothek, Cod. st 345, fol. 509<sup>r</sup>–511<sup>v</sup>, Anon.

\*Arnolt Schlick, *Tabulaturen etlicher lobgesang und lidlein ...*, Mainz: Peter Schöffer RISM 1512<sup>2</sup>, S. 74–76, Anon. (Arr. Singstimme und Laute)

– vierstimmig:

Basel, Universitätsbibliothek, F X 10, fol. 9<sup>v</sup>–10<sup>r</sup>, Anon. (nur Bass)

Brüssel, Bibliothèque Royale, II.270, fol. 123<sup>v</sup>–125<sup>r</sup>, Anon., »Maria sart van edel'art«

Herdringen, Bibliotheca Fuerstenbergiana, MS 9822–9823, Nr. 21, Anon. (nur Diskant und Bass)

Michaelbeuern, Bibliothek des Benediktinerstifts, Man.cart. I, fol. 79<sup>v</sup>–80<sup>r</sup>

Würzburg, Staatsarchiv, Kloster Ebrach Bücher (D 7), Nr. 11/II, fol. 16<sup>f</sup>–19<sup>r</sup>, »hoc carmen  
composuit quidam dictus Pfabinschwanz de auchspürg«

– vermutlich auch die Fassung des Pfabinschwanz:

[L]obgesang von der iunckfrawen Maria mil[d], Freiburg i. Br.: [J. Schott] ca. 1503/04, Fragment (Holzschnitt von Urs Graf mit winzigen Resten von Notenlinien; drei Textstrophen); einzig erhaltenes Exemplar: Tübingen, Universitätsbibliothek, Ke XVIII 4 2<sup>o</sup>, Nr. 5 Inc.

(2) Anonym, drei- oder vierstimmig

Cantus firmus auf *e'* im Diskant

– dreistimmig:

Basel, Universitätsbibliothek, F X 5–9, fol. 4<sup>r</sup> (D), 4<sup>r</sup>–4<sup>v</sup> (T), Anon., »In meinem sin« (Incipit ausgestrichen; nur Diskant und Bass)

– vierstimmig:

*Concentus novi trium vocum*, Augsburg: Melchior Kriesstein RISM 1540<sup>8</sup>, Nr. 35, Anon., »Ich seufftz vnnd klag«

(3) Anonym, dreistimmig

Cantus firmus auf *e'* im Diskant

*Basel, Universitätsbibliothek, FX 5-9, fol. 5<sup>r</sup> (T und B), Anon. (nur Tenor und Bass)*

(4) Anonym, dreistimmig

Cantus firmus auf *e* im Tenor

*Basel, Universitätsbibliothek, FX 5-9, fol. 4<sup>v</sup> (D), Anon. (nur Diskant)*

(5) Arnolt Schlick, dreistimmiger Satz für Orgel

Cantus firmus auf *e'* im Diskant

*\*Arnolt Schlick, Tabulaturen etlicher lobgesang und lülein ..., Mainz: Peter Schöffer RISM 1512<sup>2</sup>, S. 37-41*

(6) Ludwig Senfl, vierstimmig

Cantus firmus auf *A* im Bass

*Krakau, Biblioteka Jagiellonska, Mus.ms. 40092, fol. 28<sup>r</sup>-29<sup>v</sup>, Anon. (nur Diskant)*

*Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Sammlung Proske, MS C 120 (»Codex Pernner«), S. 206-209, »L : S«*

*\*Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus.ms. 40026 (»Tabulatur des Leonhard Kleber aus Pforzheim«), fol. 151<sup>r</sup>-153<sup>v</sup>, »H.[ans] B.[uchner] [...] 1520«*

(7) Anonym, vierstimmig

Cantus firmus auf *A* im Bass

*\*Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus.ms. 40026 (»Tabulatur des Leonhard Kleber aus Pforzheim«), fol. 101<sup>r</sup>-102<sup>v</sup>*

(8) Ludwig Senfl, »Maria zart/Maria du pist genaden vol«, fünfstimmig

Cantus firmus auf *e* im Vagans

*Basel, Universitätsbibliothek, FX 1-4, Nr. 94, »L. S.«*

*Krakau, Biblioteka Jagiellonska, Mus.ms. 40092, fol. 6<sup>r</sup>-6<sup>v</sup>, Anon. (nur Diskant)*

*München, Universitätsbibliothek, Mus.ms. 328-331, Nr. 66, Anon.*

*Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod.Vat.lat. 11953, fol. 45<sup>v</sup>-47<sup>r</sup>, Anon. (nur Bass und Vagans)*

B: Messen

(1) Anonym, dreistimmig

*München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 3154, fol. 350<sup>r</sup>-356<sup>r</sup>*

(2) Jacob Obrecht, vierstimmig

*Concentus harmonici quattuor missarum peritissimi musicorum Jacobi Obrecht, Basel: Gregor Mewes o.J. (RISM O 8), Nr. 3*

verzierte – Intavolierung für Gesang und Laute von Arnolt Schlick (RISM 1512<sup>2</sup>)<sup>13</sup> den gleichen Satz darstellen. Weitere bislang übersehene Konkordanzen finden sich in Eichstätt (D–Eu, Cod.st 345)<sup>14</sup> und Herdringen (D–HRD, 9822–9823).<sup>15</sup> Zudem zeigte wohl auch der bereits ca. 1503/1504 bei Johann Schott in Freiburg hergestellte Einblattdruck diesen Satz des Pfabinschwantz: Erhalten davon sind aber nurmehr der Holzschnitt von Urs Graf, drei Textstrophen und winzige Reste von Notenlinien, die auf eine dreistimmige Fassung schließen lassen.<sup>16</sup>

Obwohl die Mehrzahl der Quellen die »Maria zart«-Vertonung des Pfabinschwantz mit vier Stimmen überliefert, muss man davon ausgehen, dass sie dreistimmig entstanden ist (siehe Notenbeispiel 1, S. 106f.). Die vierte Stimme, der Altus, erweist sich nämlich als reine Füllstimme; alle Klänge und Kadenzbildungen sind auch ohne sie vollständig. Dass eine solchermaßen erweiterte Fassung für gewöhnlich unter dem ursprünglichen Komponistennamen über-

- 13 Einen Hinweis auf die letztere Konkordanz fand ich nur an etwas versteckter und anscheinend kaum rezipierter Stelle bei Charles Turner, »Arnolt Schlick's »Maria zart« for Lute and Voice: Background, Sources, Performance«, in: *Journal of the Lute Society of America* 19 (1986), S. 68–80, bes. S. 72–75; zu Schlicks Kompositionen vgl. auch den analytischen Beitrag von Arnfried Edler, »Arnolt Schlick – Musicus consumatissimus ac organista probatissimus«, in: *Von Isaac bis Bach. Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte. Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Frank Heidlberger, Wolfgang Osthoff und Reinhard Wiesend, Kassel 1991, S. 115–126, bes. S. 120–124).
- 14 Hierbei handelt es sich um einen im Jahr 1507 von Balthasar Boehm geschriebenen Predigt-Codex; zur Datierung vgl. Karl Heinz Keller, *Die mittelalterlichen Handschriften der Universitätsbibliothek Eichstätt, Zweiter Band aus Cod.st 276 – Cod.st 470*, Wiesbaden 1999, S. XIII und S. 64; zu »Maria zart« S. 66; ich danke Herrn Dr. Keller für hilfreiche Informationen zur Entstehung dieser Handschrift. – Die Konkordanz der Aufzeichnungen von Eichstätt und Basel – nicht aber die Identität mit dem Satz des Pfabinschwantz – bemerkte schon John Kmetz, *The Sixteenth-Century Basel Songbooks. Originis, Contents and Contexts*, Bern 1995 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, II.35), S. 253.
- 15 Diese Stimmbücher wurden wohl erst in der Mitte des 16. Jahrhunderts geschrieben; vgl. Census Catalogue (wie Anm. 12), Bd. 4, 1990, S. 404.
- 16 Vgl. die hervorragende Rekonstruktion und Datierung bei Frank Hieronymus, *Oberrheinische Buchillustration*, Bd. 2: *Basler Buchillustration 1500 bis 1545*, Basel 1984 (Publikationen der Universitätsbibliothek Basel, 5), S. 42–45; Faksimile in ders., »Sebastian Brants »Sebastians-Odex«, illustriert von Albrecht Dürer«, in: *Gutenberg-Jahrbuch 1977*, Abb. 17 auf S. 296. – Noch in Freiburg hatte Schott im Jahr 1504 die *Margarita philosophica* des Freiburger Kartäusers Gregor Reisch gedruckt, die als früheste Allgemein-Enzyklopädie große Berühmtheit erlangte. Da Reisch ein enger Vertrauter Maximilians war – unter anderem war er dessen bevorzugter Beichtvater – wäre es gut vorstellbar, dass Schotts *Maria zart*-Druck ursprünglich auf maximilianische Kreise zurückzuführen ist; Näheres zu Reisch und Maximilian bei Robert Ritter von Srbik, *Maximilian I. und Gregor Reisch*, Graz 1961 (Archiv für österreichische Geschichte, 122.2).

**Soprano**

**Alto**

**Tenor**

**Bass**

Maria zart von coler art en was an allen do:innen hast ans maide heilich geseit  
 das wir was lang welein zivich Adams val die hast du wal sam gubnet wein  
 hilf das mich wein gerech an niem sund und schuld geivun nur mild von  
 ist wo du nit bist kann heraght abeben an letzen endt ich Gut mich wein  
 ma: m mich: steben

Maria mild du hast gesit de: situater we: angre: id: nar: vnd: ing: in: we: vnd: kan:  
 die: wabel: hielt: gefangen: zu: aller: zeit: vom: stien: sy: steyr: wal: dard: was: hand: dem:  
 zew: an: allen: ousen: vnd: herab: kam: da: in: benan: u: stundlich: was: als: dard: der:  
 un: stawliche: steben: / ur: ad: gestet: dem: dich: zelt: all: nit: ein: dem: der: stien:

Maria hat gemade mit in der wose lode vnd stimeuse / So dem Ende der  
 mit hot dard stien sem suesse lode vnd blanze lode / So der dem stien

Abbildung 1: A-MB, Man. cart. 1, fol. 79<sup>v</sup>

Ma ri - a zart von ed - ler art, ein roß  
 Du hast auß macht her - wi - der bracht, das vor

an al - len do ren. Durch  
 was lang ver - lor en.

A - dams vall dir hat die wal Sant Ga - bri - el ver - spro -

chen. Hilf das nicht werd ge - ro - chen mein

Notenbeispiel 1: »Maria zart« als drei- bzw. vierstimmiger

28

sund und schuld, ge - winn mir huld, wann kein troest ist,

36

wo du nit bist, barm - hert - zig - keit er - wer - ben.

44

Am letz - ten endt, ich bitt nicht wendt von mir in

52

mi - nem ster - ben.

Satz des »Pfabinschwanz«

corpus mori etur. fac ut a  
 nima donet. pa dyli glorie. R

Maria zart w' d'ler art em zosen an alle' doren. du hast  
 an der a mit di. hast gepilt. der allmäter v'lyngen. die wir  
 an dem zorn du p'f' allayn d' sind' trost auf erden. Daem'

die macht her' w' d' macht. das w' lag' uns v'leien. Durch adams f'

die hat di' will. Jond gabriel v'sprochen. hilf' das mit' trost  
 dan durch' bet'p' am fünften tag w'ist' sich' gen. halt' mich' in d'

gerschen mem' sünd' v'n' schuld. ed'w' f'wir' huld' w'. Et' d'no' du' net' p'f'

len' a' r' d' v'n' herab' th'ron. d' m' ab' n' m'. g' r' s' s' f' a' t' i' c' h' p' o' m'. d' e' s' a' b' d' e' r'

p' h' i' s' t' o' r' i' e' o' w' e' r' d' e' f' r' u' c' h' t' a' l' l' m' e' n' z' i' f' u' c' h' t' h' a' l' t' u' c' h' z' u' d' i' e' r' a' n'

Abbildung 2: D-Mbs, clm 18 885,



liefert wird, ist hinreichend bekannt.<sup>17</sup> Interessanterweise schließen sich die drei- und die vierstimmige Fassung sogar zu zwei unterschiedlichen Überlieferungsgruppen zusammen.<sup>18</sup>

Die außerordentlich frühe und weite Verbreitung dieser mehrstimmigen Vertonung des Pfabinschwantz legt nahe, dass das Lied unmittelbar in dieser Fassung entstanden sein könnte, zumal auch keine Melodiefassung früher datierbar ist. Gleichwohl verdeutlicht die geringfügig abweichende einstimmige Aufzeichnung in D-Mbs, clm 18 885 (siehe Abbildung 2, S. 108f.), dass »Maria zart« bereits sehr früh nicht nur schriftlich – als Tenor –, sondern auch mündlich – als einstimmiges Lied – in Umlauf war, wobei letzteres naturgemäß wenig Niederschlag in den Quellen fand. Anders als die sogenannten »art songs« führte »Maria zart« also sehr wohl auch eine unabhängige monophone Existenz, bei der sich durch mündliche Überlieferung Varianten ausbildeten.

Bemerkenswert sind des weiteren die regionale Streuung der früheren Quellen sowie die Wirkungsorte der Komponisten: Fast ausnahmslos deuten sie in den süddeutsch-österreichisch-schweizerischen Raum, allen voran Innsbruck, Augsburg und Basel, und nicht selten weisen sie eine Verbindung zu Kaiser Maximilian,<sup>19</sup> dem »Bürgermeister von Augsburg«,<sup>20</sup> auf. So ist es durchaus denkbar, dass der Notiz des Johannes Nibling, »hoc carmen composuit quidam dictus Pfabinschwantz de auchspürg«, also: ein gewisser »Pfabinschwantz aus Augsburg«<sup>21</sup> habe dieses Lied komponiert, Glauben zu schenken wäre. Gerade im

17 Das Phänomen diskutiert anschaulich Joshua Rifkin, »Busnoys and Italy: The Evidence of Two Songs«, in: *Antoine Busnoys. Method, Meaning, and Context in Late Medieval Music*, hrsg. von Paula Higgins, Oxford 1999, S. 565–567.

18 Es gibt kleine, aber konsequent beibehaltene Abweichungen im Discantusverlauf: In allen dreistimmigen Quellen (CH-Bu, F X 5–9, fol. 3<sup>v</sup>–4<sup>r</sup>; D-Eu, Cod.st 345; Schlicks Lautenintavolierung in RISM 1512<sup>2</sup>) wird in T. 20 das Schluss-g im Unterschied zu der im Notenbeispiel 1 gezeigten vierstimmigen Fassung eine Brevis lang gehalten, und der Einsatz der neuen Phrase (»Hilff«) erfolgt mit einer Semibrevis nach einer Semibrevispause. Zudem erscheint in T. 24 eine längere Verzierung; die nächste Phrase (»mein sünd«) setzt nicht mit einer Pause, sondern unmittelbar mit einem fan (T. 27).

19 Vgl. dazu bereits Rob C. Wegman, *Born for the Muses. The Life and Masses of Jacob Obrecht*, Oxford 1994, S. 345.

20 Zit. n. Christoph Böhm, *Die Reichsstadt Augsburg und Kaiser Maximilian I. Untersuchungen zum Beziehungsgeflecht zwischen Reichsstadt und Herrscher an der Wende zur Neuzeit*, Sigmaringen 1998 (Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg, 36), S. 154.

21 Ob dieser »Pfabinschwantz«, wie R. Wegman (Born for the Muses, wie Anm. 19, Fn. 10 auf S. 345) vorschlägt, mit dem »Georg Pfawenschwantz« gleichzusetzen ist, der bis 1499 in der Konstanzer Domkantorei tätig war, ist bislang nicht gesichert. »Georg Pfawenschwantz« war als Kaplan in Stuttgart tätig, bevor er 1481 in die Konstanzer Kapelle eintrat; nach Manfred Schuler, »Der Personalstatus der Konstanzer Domkantorei um 1500«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 21 (1964), S. 261.

Jubeljahr 1500 fand in Augsburg ein wichtiger Reichstag statt, der auf ideale Weise als Multiplikator für das Lied fungiert haben könnte.

Die Fülle an frühen Aufzeichnungen zeugt zweifelsohne von einer ungeheuren Beliebtheit des erst ca. 1500 aufgekomenen Liedes »Maria zart«. Aus den vielen unterschiedlichen Fassungen – sie reichen von der bloßen Textaufzeichnung über das einstimmige Lied, das schlichte mehrstimmige Tenorlied bis hin zu kunstvollen musikalischen Gattungen wie freien Orgelstücken, motettenartigen Sätzen und sogar Messen – dürfen wir darüber hinaus schließen, dass »Maria zart« zu Anfang des 16. Jahrhunderts im deutschsprachigen Gebiet den Menschen aller Schichten wohlbekannt war: dem einfachen Menschen ebenso wie dem Berufsmusiker, dem Humanisten oder dem Kleriker.

## II.

Lässt sich Näheres darüber herausfinden, warum dieses Lied den Menschen von Bedeutung war?

Sicherlich berührte sie der Textinhalt: In »Maria zart« preist ein Individuum Maria in den wärmsten Farben, ohne aber – und dies unterscheidet dieses Gedicht von vielen anderen der Zeit – Themen zu verhandeln, die damals kontrovers diskutiert wurden, wie etwa die unbefleckte Empfängnis.<sup>22</sup> Der Betende spricht Maria direkt in seiner Muttersprache und in der ersten Person an: Maria möge dafür sorgen, dass seine Sünde und Schuld nicht beachtet werde, und sie solle im Sterben und beim jüngsten Gericht als Fürsprecherin für ihn eintreten. Schließlich bringt er ihr das Lied selbst dar.<sup>23</sup>

Wie verhält sich die Form des Textes dazu? (Vgl. Tabelle 2 mit der ersten von insgesamt elf gleich gebauten Strophen.) Die regelmäßige Folge von zwei zweihebigen Zeilen und einer dreihebigen (alle jambisch) wird im vierten Dreizeiler auf den Kopf gestellt: Hier steht überraschend die dreihebige Zeile zu Beginn, dann aber folgen hintereinander *vier* kurze Zeilen. Auch im Melodieverlauf ändert sich ab dieser Stelle die Art der Gliederung: Während in den beiden Stollen und zu Beginn des Abgesangs die zwei Zweiheber jeweils zu einem Melodiebogen vereint sind, bleiben sie im weiteren Verlauf des Abgesangs, ab der umgestellten Zeile »hilff das nicht werd gerochen«, grundsätzlich für sich.

22 Vgl. B. Wachinger, *Maria zart* (wie Anm. 1), Sp. 1266.

23 Zur Beliebtheit solch persönlicher – üblicherweise aber lateinischsprachiger – Gebete, die man nicht selten als »Gebetsmotetten« vertonte, vgl. Bonnie J. Blackburn, »For whom do the singers sing«, in: *Early Music* 25 (1997), S. 593–609, sowie Howard Mayer Brown, »The Mirror of Man's Salvation: Music in Devotional Life About 1500«, in: *Renaissance Quarterly* 43 (1990), S. 744–773.

Tabelle 2: Formale und musikalische Anlage der ersten Strophe von »Maria zart«

2a	Maria zart	A
2a	von edler art,	
3b-	ein roß an allen dor[n]en.	
2c	Du hast auß macht	A
2c	herwiderbracht,	
3b-	das vor was lang verloren.	
2d	Durch Adams vall	B
2d	dir hat die wal	
3e-	Sant Gabriel versprochen.	
3e-	Hilff das nicht werd gerochen	
2f	mein sund und schuld,	
2f	gewinn mir huld,	
2g	wann kein trost ist,	
2g	wo du nit bist,	
3h-	barmherzigkeit erwerben.	
2i	Am letzten endt,	
2i	ich bitt nicht wendt	
3h-	von mir in meinem sterben.	

Daraus resultiert ein eigenartig kurzatmiger, eindringlicher Duktus, der die einzelnen Textbausteine plastisch heraustreten lässt. Durch den mehrstimmigen Satz des Pfabinschwanz wird diese Eigenart noch unterstrichen (vgl. Notenbeispiel 1, S. 106f.): Während nämlich zu Beginn des Satzes die anderen Stimmen die Zäsuren der Melodie grundsätzlich überspielen (man siehe T. 5f., selbst am Übergang zum Abgesang T. 10f.), vollziehen im zweiten Teil – eben nach der umgestellten Zeile – alle Stimmen die Zäsuren mit, und die einzelnen Textabschnitte stehen ganz für sich.

Die beschriebene unterschiedliche Gestalt von Text und Musik in den beiden Hälften des Liedes – zunächst fließend, dann innehaltend und eindringlich – kann mit dem Textinhalt in Verbindung gebracht werden: Mit dem Beginn des vierten Dreizeilers, also mit der Umstellung der dreihebigen Zeile, wendet sich nämlich der allgemeine Marienlobpreis zur persönlichen Bitte. Und dies geschieht keineswegs nur in der hier abgedruckten ersten Strophe, sondern auch in den meisten anderen;<sup>24</sup> die letzte etwa endet – wiederum nach eher allgemein gehaltenen Lob-

24 Vgl. dazu den Textabdruck bei Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts*, Bd. 2, Leipzig 1867, Reprint Hildesheim 1964, Nr. 1036 auf S. 806f.

preisungen – mit den Worten: »O junckfraw pur,/ Wenß dartzw̄ kumbt/ das mein mund stumbt,/ mein sell vom leib sol keren,/ So gedenck dar an/ das ich dich han/ gedacht hye mit zw̄ eren.« Die Bitten werden kurzatmig, ähnlich einem dringlichen Stoßgebet, vorgetragen.

Diese Art der Vertonung scheint kein Zufall zu sein: In den Aufzeichnungen aus Ebrach (heute D-WÜst) und aus Michaelbeuern (siehe Abbildung 1, S. 105) wird sogar nach jeder der einzeln gesetzten Zeilen des zweiten Teils in allen Stimmen eine Fermate hinzugefügt. (Im anders gesetzten ersten Teil gibt es keine Fermaten.) Zumindest diese beiden Schreiber nahmen also die Einschnitte tatsächlich als sehr markant wahr. Darüber hinaus weisen alle überlieferten Tenorlieder (so etwa die in Tabelle 1 unter Nummer A 2 bis A 4 angeführten Sätze aus den Stimmbüchern CH-Bu, F X 5–9) über »Maria zart« die beschriebene Eigenart von fließenderer erster Hälfte und stockender zweiter auf. Erst in den folgenden Vertonungen, die entweder instrumental konzipiert – wie etwa Klebers und vor allem Schlicks Orgelstück (hier A 5 und A 6) – oder nach Art einer Motette stark imitatorisch gesetzt sind wie die beiden Sätze von Senfl (A 7 und A 8), verliert sich dies weitgehend. So kann man sich vorstellen, dass das einprägsame musikalische Unterstreichen der Bittzeilen der jeweils zweiten Strophenhälfte die Wirkung von »Maria zart« nachhaltig befördert hat: Nicht zuletzt könnte es zu einer rituellen Geste – etwa einem An-die-Brust-Klopfen oder einem Kniefall – genutzt worden sein. Ähnliche Kompositionsweisen fallen im Übrigen auch in anderen beliebten deutschen geistlichen Liedern der Zeit auf – etwa in dem meist gemeinsam mit »Maria zart« überlieferten »Dich, Frau von Himmel ruf ich an« bzw. in »Dich, Frau von Ach«.<sup>25</sup>

So können wir festhalten, dass »Maria zart« sehr wohl eine einprägsame Melodie aufweist, die nicht zuletzt durch das Nachzeichnen der Kurzzeilen im zweiten Teil besticht. Zudem ist der Text, wie wir gesehen haben, künstlerisch durchgeformt. Weder Text noch Musik unterscheiden sich aber – bei all ihren Qualitäten – so grundlegend von anderen Texten oder Vertonungen der Zeit, dass allein darin der Grund für die rasche und weite Verbreitung des Liedes gesehen werden könnte.

25 Das Lied ist anonym überliefert in RISM 1512<sup>1</sup> (Oeglin'sches Liederbuch; Tenor: fol. A i<sup>r</sup>–A ij<sup>r</sup>) und – wohl als Abschrift daraus – im Chorbuch D-As, 2° Cod. 142 a (fol. 72<sup>v</sup>–73<sup>r</sup>), sowie ediert bei Luise Jonas, *Das Augsburger Liederbuch. Die Musikhandschrift 2° Codex 142 an der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg. Edition und Kommentar*, München 1982 (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten, 21), Bd. 1, S. 214ff.

III.

Wohl werden wir nie mit letzter Sicherheit klären können, warum sich »Maria zart« so großer Beliebtheit erfreute. Immerhin aber finden sich in den zeitgenössischen Quellen Hinweise auf zwei Phänomene, mit denen das Lied nachweislich verknüpft war, und die sicher seine Bedeutung für den damaligen Menschen sehr beförderten.

Zum einen: Der Bischof von Zeitz (also von Naumburg) hatte für »Maria zart« einen Ablass von 40 Tagen gewährt, der schon in den frühesten Quellen erwähnt wird, und zwar in reinen Textquellen ebenso wie in ein- und mehrstimmigen musikalischen Quellen (siehe Tabelle 3).

Tabelle 3: Quellen zu »Maria zart« mit Verweis auf den Ablass durch den Bischof von Zeitz

• = reine Textquellen; •• = Quellen mit Musik<sup>26</sup>

a) Quellen, die nur den Ablass erwähnen (ohne Entstehungslegende)

Drucke:

- *Maria zart*, Nürnberg: Wolfgang Huber, um 1510  
»wer es singt, oder list, mich [mit] andacht, der hat xl tag aplas, von dem bischoff zu der Newburgk«  
EDITION: *Marianischer Liederkrantz. Eine Sammlung von Kirchenliedern, Gesängen und Gedichten, vom Jahre 1500 bis auf unsere Zeit, zu Ehren Mariä*, hrsg. von Ph. Max Körner, Augsburg 1841, S. 250–256
- *Maria zart*, o.O., um 1510 (München, Bayerische Staatsbibliothek, Einbl.III,32<sup>f</sup>, Nr. 39)  
»Zu dysem Lied, wer es andechtiglich singt oder list, hat geben der Bischoff von Zeytz. xl. tag ablas.«  
FAKSIMILE: Rolf Wilhelm Brednich, *Die Liedpublizistik im Flugblatt des 15. bis 17. Jahrhunderts*, Bd. 2: Katalog der Liedflugblätter des 15. und 16. Jahrhunderts, Baden-Baden 1975 (Bibliotheca Bibliographica Aureliana, 60), hier Abb. 10
- »Maria zart«, in: *Der Rosenkrantz von V. L. Frawen und Vßlegung des Psalters*, Straßburg o.J.  
»Der Bischoff von Zeyz hat geben XL Tag ablaß allen denen die dieß Lied mit Andacht singen oder lesen: Maria zart, mit XXI. Gesetzen« (zitiert nach W. Lipphardt, Jakob Köbels Liederblatt [wie Anm. 6], S. 153)

26 Bislang konnten alle Quellen mit Musik, aber noch nicht alle Textquellen eingesehen werden. Hierdurch würde sich die Anzahl an Verweisen sicher noch erhöhen.

**Handschriften:**

- *Eichstätt, Staats- und Seminarbibliothek, Cod.st 345*, fol. 509<sup>r</sup>–511<sup>v</sup>  
»Cantanti uel deuote legenti carmen istud ad honorem virginis Marie graciosus pontifex de Czeytz dedit 40 dies indulgenciarum.«
- *München, Bayerische Staatsbibliothek, cgm 809*, fol. 75<sup>v</sup>–76<sup>v</sup>  
»Zu disem lied [...] hat geben der bischoff von Zeytz 40 tag ablas«
- *Würzburg, Staatsarchiv, Kloster Ebrach Bücher (D 7), Nr. 11/II*, fol. 16<sup>r</sup>–19<sup>r</sup>  
»Lectori cantorique presentis carminis devote largiter indulsit reverendus antistes de Zeycz quadraginta dies indulgenciarum«  
EDITION: Hanns Dennerlein, »Zwei Ebracher Marienlieder«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 8 (1925), S. 1–9 (mit Faksimile und Übertragung der Noten); P. Wittmann, »Johannes Nibling, Prior in Ebrach, und seine Werke«, in: *Studien und Mittheilungen aus dem Benedictiner- und dem Cistercienser-Orden* 18 (1897), S. 598–608 und 19 (1898), S. 100–278, hier S. 272–274 (nur Text)

b) Quellen mit Entstehungslegende und Verweis auf den Ablass durch den Bischof von Zeitz

**Druck:**

- *Maria zart. wie es am ersten : mit der Tenor vñ xii gesetzen : erndicht ...*, Oppenheim: [Jakob Köbel], o.J. [voraus die Entstehungslegende]  
»Der Bischof vō Zeitz hat allen denen/die diß liet mit andacht vnnd rewigem hertzen/zu eren Maria der muter gottes:singen/lesen/oder h ören singen oder lesen: mit innerlicher betrachtung ihres hertzen. XL.tag Abloß geben.  
Wer auch sollichs:wie obgeschriben:t tüt sol (noch meinung vylter) der offtgenanten plag versichert/vnd do mit nit beladen werden.«  
FAKSIMILE: Beilage zu Walther Lipphardt, »Jakob Köbels Liederblatt »Maria zart«, Oppenheim (um 1515)«, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 10 (1965), S. 152–155

**Handschriften:**

- *Ebstorf, Klosterbibliothek, Hs. VI 17*, »Ebstorfer Liederhandschrift«, fol. 9<sup>r</sup>–15<sup>r</sup>  
[voraus die Entstehungslegende]  
»to welkeren ghesetten de byschop van Reytz heft gegheven XL daghe afflates alle den jennen de desse ghesette lesen efte leren efte singhen horen. Ok sunder twifel Maria wel se bewaren und beschermen vor der quaden suke unde krancheit der pocken.«  
EDITION: Edward Schröder, »Die Ebstorfer Liederhandschrift«, in: *Niederdeutsches Jahrbuch. Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung* 15 (1889), S. 8–10
- *Werden, Pfarrarchiv*, »Werdener Liederhandschrift«, Nr. 5  
[voraus die Entstehungslegende]  
»Dit heft hy verkundiget den bisschop, die groot afflaet heft gegeven den genen die dit lijten bij sich draegen, lesen of syngen, hoeren lesen of syngen. Oeck sullen sy seker sijn voer der quader suecten der pocken.«  
EDITION: F. Jostes, »Eine Werdener Liederhandschrift aus der Zeit um 1500«, in: *Niederdeutsches Jahrbuch. Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung* 14 (1888), S. 66–69

Die Formulierung ist – in Latein oder Deutsch – immer ganz ähnlich (vgl. dazu Tabelle 3). Grundsätzlich wird auf die Notwendigkeit einer andächtigen Gesinnung verwiesen, sodann spezifiziert, welche Personen einen Ablass bekommen können: Zunächst einmal natürlich die Leser und die Sänger, doch wird zudem meist die Person, die dem Lesen oder dem Gesang zuhört, als Ablassempfänger erwähnt. So heißt es etwa im frühesten Melodiedruck von »Maria zart« (vgl. dazu Abbildung 3, S. 117): »Der Bischof von Zeitz hat all denen, die dieses Lied mit Andacht und reuigem Herzen zu Ehren Maria, der Mutter Gottes, singen, lesen, oder hören, wie es gesungen oder gelesen wird, mit innerlicher Betrachtung ihres Herzens 40 Tage Ablass gegeben.«

Im Falle einer ca. 1506 in Heidelberg entstandenen Nachdichtung von »Maria zart« wird sogar explizit der Dichter als Ablassempfänger genannt: »Fünff andechtiger gesetz nūw gedicht [...], dem Thichter vnd allen Cristglaubigen menschen zt̄ erwerben ablas der sünden, hye zeitlich vnd dort ewig freyd, mit zal der Reimen vnd der melody maria zart.«<sup>27</sup> Dies könnte darauf hindeuten, dass im entsprechenden Fall einer musikalischen Umsetzung wohl auch der Komponist jeweils auf Ablass hoffen dürfte. Man findet hier also zahlreiche Belege zur Beantwortung jener Frage, die Bonnie Blackburn einmal bei der Besprechung ähnlicher mehrstimmiger Vertonungen von Gebetstexten stellte: »For whom do the singers sing?« – Nun, für jedermann, der etwas mit dem Lied zu tun hat: Sicherlich für sich selbst, aber auch für die Zuhörenden, und schließlich wohl für den Dichter bzw. Komponisten sowie für den Bischof, der den Ablass ausgegeben hat.<sup>28</sup> Der Aufführung eines mit Ablass versehenen Gebetstextes haftet auf diese Weise sogar ein karitativer Aspekt an.<sup>29</sup>

Da es sich im vorliegenden Fall um einen Ablass von 40 Tagen handelt und dies genau der Umfang ist, den ein Bischof nach den Beschlüssen des vierten Laterankonzils von 1215 verleihen durfte, können wir davon ausgehen, dass es sich nicht um eine Fälschung,<sup>30</sup> sondern um einen echten Ablass handelt.

27 Nach Ph. Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied* (wie Anm. 24), Bd. 2, Nr. 1037 auf S. 807f.

28 Bonnie J. Blackburn, *For whom* (wie Anm. 23), S. 595, kam zu einem ganz ähnlichen Schluss, verfügte aber noch über keine schriftlichen Nachweise für ihre These.

29 Dies wird etwa deutlich anhand der 1479 in Nürnberg getätigten »Salve«-Stiftung von Peter Harsdorfer d.Ä., der in der Stiftungsurkunde explizit vermerkt, die Salve-Andacht möge u.a. den armen Leuten, die die ganze Woche nicht in die Kirche kommen, von Nutzen sein; vgl. dazu Franz Krautwurst, »Zur Musikgeschichte Nürnbergs um 1500«, in: *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch* 8 (1999), S. 93–106, bes. S. 97–99.

30 Ohnehin aber scheint eine Unterscheidung zwischen gefälschten und echten Ablässen für die Gläubigen kaum von Bedeutung gewesen zu sein, meist hätten sie eine solche wohl auch nicht reffen können; vgl. zu diesem Phänomen Klaus Naß, »Ablaßfälschungen im späten Mittelalter. Lothar III. und der Ablaß des Klosters Königslutter«, in: *Historisches Jahrbuch* 111 (1991), S. 403–432.

## Wie das liedt Maria

zart ꝛ. entsprungen vnd vffkomen ist.

**I**s ich schriftlich vnderricht bin So ist eins reychen mans sone in die groß krankheit vñ plag: die Malafranzos gnât: schwerlich gefallen Also das ein hul hochgerter Doctoris d' Arzenei alle gehelffen noch von der schweren peyn entledigen mochten: Darumb er sere betrubt vñ sey dig was / auch das er sein tag trüglosig / sich mit rechten gutte vnd böse lyder: biß zu sollicher zeit volnfurt hat / wardt betrachtet sein sünde / in des hiele im inn sein syn zu richter diß noch volgen d' weiß vñ wort: von Maria der reine künschen iungfrawe der mutter gottes / vñ noch volendung sollicher nochgesagter geset ist er als bald gesunde / vnd der schweren krankheit vñ blatern entledigt worden. Also das hinfort kein zeichen: oder

mosen von genannten blatern an allem seinem leib besyhen oder geseht wurden.

## Der Bischof vñ Zeitz

hat allen denen / die diß hier mit andacht vñ rewigem hertzen / zu eren Maria der mutter gottes: singen / lesen / oder hren singen oder lesen: mit innerlicher betrachtung irer hertzen. XL. tag abloß geben.

Wer auch solliche: wie obgeschriben: rit sol (noch meinung vylter) der offigen anten plag versichert / vnd do mit nit beladen werden.



a. v.

Abbildung 3: Maria zart, Oppenheim: [Jacob Köbel], o.J., fol. a i<sup>v</sup>-a ij<sup>r</sup>

Ausgegeben haben muss ihn der Zeitzer Bischof Johannes III. von Schönberg (1492–1517), der nicht zuletzt bekannt dafür war, dass er sich »um die Verbesserung des öffentlichen Gottesdienstes, der Kirchengebäude und gesammten Liturgie viel Mühe« gab<sup>31</sup> und daher die Veröffentlichung verschiedener liturgischer und geistlicher Bücher anregte – darunter vier Breviere (Leipzig: Lotter 1510 und 1512; Leipzig: Kachelofen 1513), ein Psalter (Leipzig: Lotter ca. 1510), ein neu erarbeitetes Missale (Nürnberg: Stuchs 1501) sowie eine Agende (Nürnberg: Stuchs 1502).<sup>32</sup> Leider ließ sich »Maria zart« in diesen und anderen im Domstiftsarchiv erhaltenen Büchern bislang nicht nachweisen.<sup>33</sup> Auch hat sich keine Urkunde für den Ablass von »Maria zart« in der – nur noch bruchstückhaft vorhandenen – Registratur der in Zeitz wohnenden Bischöfe erhalten.<sup>34</sup> Immerhin aber wissen wir aus anderen Quellen, dass Johannes III. »1504 in Zwickau für das Mitsingen des Liedes ›O florens rosa‹ bei bestimmten Anlässen« einen Ablass ausgegeben hatte.<sup>35</sup> Mit »Maria zart« muss es sich wohl ähnlich verhalten haben.

Durch diesen Ablass diente das Lied »Maria zart« dem einzelnen dazu, schon auf Erden Vorsorge für sein Leben nach dem Tod treffen zu können: »Ablaß (indulgentia) ist nach der im röm.-kath. Bereich heute gültigen Definition die von der kirchlichen Autorität aus dem Kirchenschatze, für Lebende durch Losprechung (per modum absolutionis), für Verstorbene durch Fürbitte (per modum suffragii) gewährte Nachlassung (remissio) zeitlicher Strafe vor Gott, die geschuldet ist für Sünden, die der Schuld nach bereits getilgt sind.«<sup>36</sup> Buße

31 Johann Paul Christian Philipp, *Geschichte des Stifts Naumburg und Zeitz*, Zeitz 1800, S. 210; für eine knappe Würdigung Johannes' III. jüngeren Datums siehe Clemens Brodkorb, Art. »Schönberg, Johannes von«, in: *Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches 1448 bis 1648. Ein biographisches Lexikon*, hrsg. von Erwin Gatz, Berlin 1996, S. 644f.

32 Die genauen Nachweise gibt Heinz Wießner, *Das Bistum Naumburg*, 1,1: *Die Diözese*, Berlin 1997 (Germania Sacra, N.F. 35.1: Die Bistümer der Kirchenprovinz Magdeburg), S. 279–286.

33 Naheliegend (doch nicht nachweisbar) wäre etwa eine Verwendung beim marianischen Chordienst im Westchor des Naumburger Doms, für den es ein besonderes Formular, den *Modus orandi horas Beate Marie Virginis iuxta chorum antiquum ecclesie Numburgensis*, gab; vgl. dazu H. Wießner, *Das Bistum Naumburg* (ebda.), S. 352 und 376; ebda. auch weitere Ausführungen zur Marienverehrung in Naumburg.

34 Ich danke Herrn Dr. Heinz Wießner, ehem. Stiftsarchivar, und Frau R. Nagel, Stiftsarchivarin des Domstifts Naumburg, für ihre diesbezüglichen Auskünfte und Recherchen.

35 H. Wießner (wie Anm. 32), S. 400; Wießner nennt als Quelle Emil Herzog, *Chronik der Kreisstadt Zwickau*, Bd. 1–2, Zwickau 1839–1845, S. 164f.

36 Codex Iuris Canonici, can. 911, zit. n. Karl Gerhard Steck, Art. »Ablaß«, in: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen <sup>3</sup>1986, Bd. 1, Sp. 64. – Die grundlegende Arbeit zum Ablass im späten Mittelalter ist nach wie vor Nikolaus Paulus, *Geschichte des Ablasses im Mittelalter*, Bd. 1–2: *Geschichte des Ablasses im Mittelalter vom Ursprunge bis zur Mitte des*

und Beichte müssen also selbstredend vorangegangen sein, möchte man einen Ablass bekommen.

Warum aber war dies für den damaligen Menschen von Bedeutung? Vor dem Hintergrund der bekannten und nicht zuletzt von Martin Luther heftig angeprangerten Missbräuche des Ablasswesens im Spätmittelalter<sup>37</sup> neigen wir heute manchmal dazu, die Beweggründe der Menschen zu übersehen, die überhaupt zu diesem Missbrauch führen konnten: Ablässe waren im Bewusstsein der Menschen dringend nötig, um die Zeit, die sie nach dem Tod im Fegefeuer zu verbringen hätten, zu verkürzen. Die Autoren einer Gemeinschaftsstudie des Forschungsprojekts »Gezählte Frömmigkeit« an der Universität Münster formulieren die Zusammenhänge etwa wie folgt:

Zwar war unbestritten, daß Schuld und Sühne genauestens verrechnet wurden. Allein das Schuldkonto wies eine Trias von Unbekannten aus, die darauf verwies, daß es keine letzte Sicherheit darüber gab, ob man bis zum Ende seines Lebens wirklich alle Bußstrafen gesühnt haben würde. Zum einen – so ein anonymes ›Lehrgespräch über die Seelen im Fegefeuer‹ [aus einer Colmarer Handschrift] – gelangten jene ins Fegefeuer, die vor Abgeltung ihrer Schuld starben; zudem jene, denen eine zu geringe Buße von ihrem Beichtvater auferlegt wurde, und letztlich jene Menschen, die Sünden zu beichten vergessen hatten. Angesichts dieser Unbekannten versteht sich, warum die Frommen »unzählige« Ablässe zu kumulieren versuchten. Nicht also »phantastische Zahlenjägerei« trieb die Frommen bei der Anhäufung von Ablässen, sondern einzig die Sorge um ihr Ergehen im Jenseits. Die Angst vor den unbekanntem Reststrafen, die sie im Jenseits nachzuholen hätten, ließ sie Unmengen an Ablässen anhäufen, damit auch noch die verborgenste Strafe dadurch ausgeglichen wäre.<sup>38</sup>

14. Jahrhunderts; Bd. 3: *Geschichte des Ablasses am Ausgang des Mittelalters*, Paderborn 1922–1923 2. Aufl. Darmstadt 2000; vgl. auch Paulus' frühere Arbeit: *Der Ablass im Mittelalter als Kulturfaktor*, Köln 1920. Nach längerem Dornröschenschlaf hat das Thema in jüngerer Zeit wieder mehr Interesse gefunden, vgl. etwa: Bernd Moeller, »Die letzten Ablasskampagnen. Der Widerspruch Luthers gegen den Ablass in seinem geschichtlichen Zusammenhang«, in: *Lebenslehren und Weltentwürfe im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Politik – Bildung – Naturkunde – Theologie. Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1983–1987*, hrsg. von Hartmut Boockmann, Göttingen 1989 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Phil.-Histor. Klasse, 3. Folge, Nr. 179), S. 539–556; Christiane Neuhausen, *Das Ablasswesen in der Stadt Köln vom 13. bis zum 16. Jahrhundert*, Köln 1994 (Kölner Schriften zu Geschichte und Kultur, 21). In der Frage, welche liturgischen Gesänge bei einer Ablassverkündigung verwendet wurden, siehe Hans Volz, »Die Liturgie bei der Ablassverkündigung«, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 11 (1966), S. 114–125.

37 Ein Gutteil der Ablassgelder ging durch die Hände der Augsburger Fugger; vgl. dazu grundlegend Aloys Schulte, *Die Fugger in Rom 1495–1523 mit Studien zur Geschichte des kirchlichen Finanzwesens jener Zeit*, 2 Bde., Leipzig 1904.

38 Arnold Angenendt, Thomas Braucks, Rolf Busch, Thomas Lentens und Hubertus Lutterbach, »Gezählte Frömmigkeit«, in: *Frühmittelalterliche Studien* 29 (1995), S. 43.

So verwundert es keineswegs, dass sich seit der so genannten »Geburt des Fegefeuers«, die Jacques Le Goff im 12. Jahrhundert ansetzt,<sup>39</sup> die Zahl von Stiftungen von Messen und Salve-Andachten – mit denen man für das eigene Seelenheil vorsorgen wollte – bis zum Spätmittelalter kontinuierlich erhöhte, im gleichen Zug das Ablasswesen immer raffinierter und umfangreicher wurde und auch seine stark pekuniäre Ausrichtung bekam.

Die Tatsache, dass dabei ein Ablass von 40 Tagen neben solchen von mehreren tausend Jahren durchaus ernst genommen wurde, zeigt sich unter anderem daran, dass die kleineren Ablässe zu Beginn des 16. Jahrhunderts durchaus häufig ausgestellt wurden. Auch stehen 40-tägige Ablässe in Ablassverzeichnissen Seite an Seite mit solchen von Tausenden von Jahren – ohne den geringsten Hinweis darauf, dass es sich um etwas Minderwertiges handeln würde.<sup>40</sup> Wichtig scheint es im Bewusstsein der Menschen einfach gewesen zu sein, so viel Ablass wie möglich in welcher Quantität auch immer zu erwerben. So schreibt etwa Bruder Göbel in seinem »indulgentiologium« (einem in den Jahren 1516 bis 1524 für Laienbrüder in der Windesheimer Kongregation verfassten Nekrologium und Ablassbuch): »want de tijt wyll komen, dat wy woll wolden, dat wy veyl afflates verdeynet hedden.«<sup>41</sup> Die Indifferenz gegenüber dem genauen Umfang könnte auch damit zu tun haben, dass sich um 1500 – also wenige Jahre nach der Einführung des Rechnens mit arabischen Zahlen in Zentraleuropa – wohl die wenigsten Menschen die Relation zwischen 40 Tagen und vielen tausend Jahren genau vorstellen konnten.

Zum Erfolg von »Maria zart« mag auch die Tatsache beigetragen haben, dass es eines der ganz wenigen muttersprachlichen Gebete mit einem Ablass war. Zwar hatte die Kirche schon in karolingischer Zeit Gebete mit Ablässen versehen,<sup>42</sup> doch wurde üblicherweise nur lateinischsprachigen Gebeten diese Ehre zuteil, und

39 Jacques Le Goff, *La Naissance du Purgatoire*, Paris 1981; in deutscher Übersetzung: *Die Geburt des Fegefeuers*, Stuttgart 1984; auf die Musik überträgt die Idee auch Barbara Helen Haggh, *Music, Liturgy, and Ceremony in Brussels, 1350–1500*, 2 Bde., Ph.D. d. Univ. of Illinois 1988, S. 525, Fn. 75.

40 Zum Beispiel waren in der Ablassafel von 1513 des Klosters Königsutter gegenüber früheren Verzeichnissen zwei neue Ablässe aufgenommen worden: ein 40-Tage-Ablass des Bischofs von Laibach und ein Gebetsablass Julius' II. über achtzigtausend Jahre (nach K. Naß, *Ablassfälschungen*, wie Anm. 30, S. 423).

41 Nach Heinrich Rütting, »Frömmigkeit, Arbeit, Gehorsam. Zum religiösen Leben von Laienbrüder in der Windesheimer Kongregation«, in: *Laienfrömmigkeit im späten Mittelalter. Formen, Funktionen, politisch-soziale Zusammenhänge*, hrsg. von Klaus Schreiner unter Mitarbeit von Elisabeth Müller-Luckner, München 1992, S. 223.

42 Gerard Achten, *Das christliche Gebetbuch im Mittelalter. Andachts- und Stundenbücher in Handschrift und Frühdruck*, 2., verb. und verm. Aufl. Berlin 1987, S. 40f.

man kann sich gut vorstellen, dass es für einen Menschen – gleichgültig, ob er des Lateinischen mächtig war oder nicht – eine ganz besondere Bedeutung hatte, ein solches Gebet in seiner Muttersprache vortragen zu können.

Der Ablass für das Sprechen eines Gebets war häufig damit verbunden, einen ruhigen Ort oder – noch häufiger – ein bestimmtes Bild aufzusuchen. Berühmt geworden sind etwa die Ablässe für das Beten von »Salve sancta faciens« vor dem Bild der Heiligen Veronika, von »Ave sanctissima Maria« vor dem Bild der »Maria in sole« (also der Madonna im Strahlenkranz) oder von »Adoro te in cruce pendentem« vor dem Bild des Heiligen Gregor (»Gregorsmesse«).<sup>43</sup> In keinem dieser Fälle ist es notwendig, die Originalreliquie aufzusuchen. Stattdessen reicht es, das entsprechende Bild in beliebiger Größe vor sich zu haben. Der Hintergrund ist klar: Der Erwerb eines Ablasses sollte nur möglich sein im entsprechend würdig gesetzten Rahmen; man sollte nicht nur beten – was eventuell auch beiläufig geschehen könnte –, sondern sich gleichzeitig in die Betrachtung eines Bildes versenken. Eine ähnliche Funktion der Bündelung der Konzentration mag die Vertonung im Falle von Ablassgebeten gehabt haben. So wie die oben genannten Gebete fest mit einem Bild verknüpft sind – nicht aber mit einer Melodie: sie musste bei Vertonungen eigens geschaffen werden – ist »Maria zart« zwar nicht mit einem konkreten Bildmotiv,<sup>44</sup> gleichwohl aber mit einer bestimmten Melodie verknüpft. Bei »Maria zart« scheint also die Musik jene Funktion einzunehmen wie bei den erwähnten anderen Ablassgebeten das Bild. Zwar wird in den begleitenden Rubriken – anders als im Falle der Bilder – nicht angegeben, man *müsse* das Gebet singen, um den Ablass zu erwerben. Gleichwohl wird – vielleicht nicht zufällig – fast immer das Singen vor dem Lesen oder Hören erwähnt (vgl. dazu Tabelle 3, S. 114f.), was den Eindruck erweckt, es handle sich dabei um die primär intendierte Form.

Die Parallele zwischen Malerei und Musik sollten wir sogar noch etwas weiter ziehen: Ebenso wie es ausreichend war, »Salve sancta faciens« mit einem kleinen Veronika-Bildchen in der Hand zu beten, gleichwohl Reiche aber aufwändige

43 Vgl. dazu Flora Lewis, »Rewarding Devotion: Indulgences and the Promotion of Images«, in: *The Church and the Arts*, hrsg. von Diana Wood, Oxford 1992, S. 179–194. – Von musikwissenschaftlicher Seite her vgl. zu »Salve sancta facies« Howard Mayer Brown, »On Veronica and Josquin«, in: *New Perspectives on Music. Essays in Honor of Eileen Southern*, hrsg. von Josephine Wright, Michigan 1992, S. 49–61, sowie zu »Ave sanctissima Maria« Bonnie J. Blackburn, »The Virgin in the Sun: Music and Image for a Prayer Attributed to Sixtus IV«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 124 (1999), S. 157–195.

44 »Maria zart« ist zwar in den zeitgenössischen Quellen bisweilen ein Bild beigegeben, doch folgt dies nicht einem festen Topos. Da zudem im Text nie auf die Abbildung konkret Bezug genommen wird, gehört das Bild in diesem Fall anscheinend mehr in den Bereich der freien künstlerischen Ausgestaltung.

Gemälde mit diesem Motiv bei hervorragenden Künstlern in Auftrag gaben, würden letztere wohl bestrebt gewesen sein, »Maria zart« nicht nur selbst zu beten oder zu singen, sondern in einer künstlerisch überhöhten Form darbringen zu lassen. In beiden Fällen ist die Motivation sicher nicht rein ästhetischer Natur, sondern wohl auch Spiegel der allgemein üblichen Praxis, nach der man den Preis für einen vollkommenen Ablass mit dem Ablasskommissar individuell verhandeln und abstimmen musste: Für manche war es ein ganzer Monatslohn, für andere nur ein halber, wieder andere – die Ärmsten – durften sich den gleichen Ablass sogar mit dem Sprechen von Gebeten und anderen Bußübungen kaufen.<sup>45</sup> Tat man aber nicht das angemessene Werk, wurde der Ablass nicht wirksam: »Billigeinkäufe« waren also nicht möglich. Übertragen auf ein Ablassgebet wie »Maria zart« heißt dies, dass es sicher durchaus ausreichte, dieses zu beten. Konnte man es sich aber leisten, sollte man besser eine kunstvollere Fassung – eine mehrstimmige Vertonung oder gar eine Messe – wählen.

#### IV.

In drei der frühen Quellen zu »Maria zart« wird nicht nur der gnadenreiche Ablass des Bischofs von Zeitz angeführt, sondern zudem eine Entstehungslegende des Liedes berichtet, die wohl für die Zeitgenossen ebenfalls von großer Bedeutung war. Im frühen einstimmigen Druck aus Oppenheim (siehe Abbildung 3, S. 117) lautet die Legende sinngemäß wie folgt: Der Sohn eines reichen Mannes, heimgesucht von der schweren Krankheit »Malafrantzsoß«, habe durch die hochgelehrten Doctores weder Hilfe noch Linderung erhalten können. Daher sei er sehr betrübt und ruhelos gewesen und habe nurmehr Lieder, gute und böse, gedichtet, bis er schließlich folgendes weise Wort dichtete: von Maria, der reinen, keuschen Jungfrau und Mutter Gottes (also: »Maria zart«). Als er fertig war, gesundete er bald, und kein Zeichen der schweren Krankheit ward an seinem Körper mehr gesehen. Vergleichbares, nur etwas knapper gefasst, lesen wir im Ebstorfer und im Werdener Liederbuch (siehe Tabelle 3b, S. 115).

»Maria zart« ist das einzige Lied der Zeit, für das eine Verknüpfung zu der erstmals 1493 in Barcelona aufgetretenen Krankheit Malafrantzos – wir würden heute Syphilis sagen – überliefert ist. Man vermutet, dass die Krankheit von der Schiffsbesatzung des Kolumbus 1493 eingeschleppt wurde. Mit der Auflösung des Söldnerheers Karls VIII. von Frankreich, das von spanischen Prostituierten begleitet worden war, verbreitete sie sich ab Oktober 1495 binnen weniger Jahre

<sup>45</sup> Vgl. dazu Simone Rova, »Ablaß«, in: *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter. Ausstellungskatalog*, hrsg. von Peter Jezler, München 1994, S. 235.

in ganz Europa.<sup>46</sup> Gegenüber dieser neuartigen Krankheit, deren Symptome sehr unangenehm, schmerzhaft und ekelerregend waren, zeigten sich die Ärzte zunächst weitgehend hilflos. So heißt es etwa in einer zeitgenössischen Augsburger Quelle: »ain grosse plag in diese Land kommen mit den grossen platteren, die hieß man Frantzosen«; »kain artzet gruntlich darzuo kundt, weder doctores noch ander artzet«;<sup>47</sup> oder beim Berner Chronisten Valerius Anshelm: »dan si ein so fremd, grusam angsicht hat, dass sich ira kein gelerter artz wolt oder durft anemen [...]«<sup>48</sup> So bemühten sich die Stadtverwaltungen darum, möglichst keinen Syphilis-Kranken in die Stadt kommen zu lassen, erkrankte Bürger in Quarantäne zu stecken und infizierte Nichtbürger aus der Stadt zu verweisen.

Dem einzelnen Betroffenen oder demjenigen, der Angst hatte, sich anzustecken, blieb kaum etwas anderes übrig, als zu beten. Immerhin schien dies aber keine schlechte Vorsorge zu sein, denn von einer unmittelbaren Verknüpfung von dieser Krankheit und Gottes Wirken war man zutiefst überzeugt. Deutlich wird dies zum Beispiel am so genannten Gotteslästerer-Mandat Kaiser Maximilians: Das mit 7. August 1495 datierte, in Wirklichkeit aber am 1. Februar 1497 gedruckte Mandat<sup>49</sup> verkündet, jede Gotteslästerung – dazu zählte bereits

46 Darstellung nach Harry Kühnel, »Große Seuchen des Mittelalters und der frühen Neuzeit«, in: *Kunst des Heilens. Aus der Geschichte der Medizin und Pharmazie. Landesausstellung. Kartause Gamsing, 4. Mai – 27. Oktober 1991*, hrsg. von Gottfried Stangler, Wien 1991 (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums, N.F. 276), S. 413. – Diese Entstehungstheorie wurde in jüngerer Zeit in Frage gestellt, was hier aber nicht eigens diskutiert zu werden braucht; vgl. für eine anschauliche Zusammenfassung Stephen Jay Gould, »Syphilis and the Shepherd of Atlantis«, in: *Natural History* 109 (2000), S. 38–82; ich danke Herrn Prof. Dr. Peter Bergquist dafür, mich auf diesen Artikel aufmerksam gemacht zu haben.

47 Zit. n. Rolf Kießling, *Bürgerliche Gesellschaft und Kirche in Augsburg im Spätmittelalter. Ein Beitrag zur Strukturanalyse der oberdeutschen Reichsstadt*, Augsburg 1971 (Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg. Schriftenreihe des Stadtarchivs Augsburg, 19), S. 232. Einer der wenigen Autoren, der die medizinischen Möglichkeiten positiv bewertet, ist Bartholomäus Steber, *A malafranzos, morbo Gallorum praeservatio ac cura*, Wien: Johann Winterburger 1498. – Einen hervorragenden Einblick in die frühen medizinischen Bemühungen vor dem kulturgeschichtlichen Hintergrund geben Roger French und Jon Arrizabalaga, »Coping with the French Disease: University Practitioners' Strategies and Tactics in the Transition from the Fifteenth to the Sixteenth Century«, in: *Medicine from the Black Death to the French Disease*, hrsg. von Roger French u.a., Aldershot 1998, S. 248–287.

48 Nach H. Kühnel, Große Seuchen (wie Anm. 46), S. 412f.

49 Zur Datierung vgl. grundlegend Hans Hausteil, »Die Frühgeschichte der Syphilis 1495–1498. Historisch-kritische Untersuchung auf Grund von Archivalien und Staatsdokumenten«, in: *Archiv für Dermatologie und Syphilis* 161 (1930), S. 361–366; vgl. auch F. Schanze, Der Erstdruck (wie Anm. 6), S. 124. Schanze kann darüber hinaus nachweisen, daß das »Gotteslästerermandat« von dem Oppenheimer Jakob Köbel gedruckt wurde, demjenigen Drucker also, der Anfang des 16. Jahrhunderts mit zum Teilweise den gleichen Typen auch »Maria zart« mit einstimmiger Melodie herausbrachte.

ein unehrenhaftes Aussprechen des Namens Gottes – sei bei der Strafe von einer Mark Gold verboten; die Mittmenschen mögen jeden Verstoß anzeigen. Denn aufgrund der zunehmenden Gotteslästerungen seien die Menschen von Hungersnöten, Erdbeben und gerade in diesen Tagen von einer neuen schweren Krankheit, »genant die pösen plattern die vormals bey menschen gedechtniß nye gewesen noch gehört sein [...]«, heimgesucht worden. Dieses Mandat wurde in allen Orten des Reiches »unter Trommelrühren und Trompetenstoss« ausgerufen.<sup>50</sup> In der »Ordnung zu Augsburg«, die am 2. Juli 1500 anlässlich des Reichstags herausgegeben wurde, kam Kaiser Maximilian noch einmal auf das Gotteslästerer-Mandat zurück, bekräftigte unter dem Titel »Von Gotzlesterern und Schwerern« nachdrücklich die Wormser Weisung und befahl erneut, sie allerorten lautstark zu verkünden.<sup>51</sup> Vielleicht ist es dann mehr als ein bloßer Zufall, dass auch die Entstehung des Liedes »Maria zart« wahrscheinlich im Jahr 1500 in Augsburg anzusetzen ist?

Da die neue Krankheit vor allem als Strafe Gottes interpretiert und im übrigen auch als Hiobskrankheit bezeichnet wurde, ist es verständlich, dass an vielen Orten religiöse Unternehmungen eingeleitet wurden, um der Krankheit beizukommen. Hier nur einige Beispiele: In Freiburg im Breisgau beriet man am 16. September 1496 über eine Syphilisprozession; am 27. August 1500 beschwerte sich die Geistlichkeit in Mainz, dass man eine Messe gegen die Syphilis abgehalten habe und forderte statt dessen einen feierlichen Bittag; in München ordnete der Rat zu Pfingsten 1501 eine große Doppelprozession zur Befreiung der Stadt von Syphilis und Teuerung an.<sup>52</sup>

Zahlreiche Gebete gegen die Syphilis entstanden. Unter eines von ihnen (*Fur die platern Malafrantzosa*, Wien: Johann Winterburg 1497)<sup>53</sup> ist folgende Bemerkung gedruckt:

Dies Gebet ist gut und bewehrt für die Blattern, Malafrantzos genant. Und ist nämlich gefunden worden in einem zerstörten Kloster in Frankreich, Maliers

50 Karl Sudhoff, *Graphische und typographische Erstlinge der Syphilisliteratur aus den Jahren 1495 und 1496*, München 1912 (Alte Meister der Medizin und Naturkunde in Facsimilie-Ausgaben und Neudrucken), S. 2; dazu Fn. 1: 1500 sagte der Kaiser, er habe 1495 das Mandat »allenthalben außgehn und verkünden lassen [...] durch unser und mengklichen Herollten und Barsevarden [...]«. – Dort auch als Tafel I auf S. 3 eine Reproduktion des Mandats.

51 Ebda., S. 3.

52 Nach H. Haustein, Die Frühgeschichte (wie Anm. 49), S. 290; weitere Beispiele aus Italien nennen R. French und J. Arrizabalaga, Coping with the French Disease (wie Anm. 47), S. 248–250; zum religiösen Verständnis der Krankheit und den entsprechenden Reaktionen vgl. auch Paul A. Russell, »Syphilis, God's Scourge or Nature's Vengeance? The German Printed Response to a Public Problem in the Early Sixteenth Century«, in: *Archive for Reformation History* 80 (1989), S. 286–307, bes. S. 293.

53 Abdruck bei K. Sudhoff, *Erstlinge der Syphilisliteratur* (wie Anm. 50), Tafel XXI.

genannt. [...] Da man nannte diese Plage die Blattern Hiobs. Wer dies Gebet bei sich trägt oder betet, der ist sicher vor den Blattern.

Anscheinend war man also der Ansicht, es helfe bereits, nur den Abdruck des entsprechenden Gebetes bei sich zu tragen. Ganz entsprechend heißt es bei der Aufzeichnung von »Maria zart« im Werdener Liederbuch (Originalsprache in Tabelle 3, S. 115): »Dies hat verkündet der Bischof, der einen großen Ablass gegeben hat all jenen, die dieses Lied bei sich tragen [!], lesen oder singen, hören lesen oder singen. Auch sollen sie sicher sein vor der schlimmen Seuche der Pocken.«<sup>54</sup>

Doch, zu wem sollte man beten? Einen wirklich zuständigen Heiligen gab es aufgrund der Neuheit der Krankheit noch nicht. So wendete man sich an verschiedene, darunter den Heiligen Dionysius, dem man, da er Franzose war, eine gewisse Kompetenz in Sachen Franzosenkrankheit zuschrieb. (Vor dem Hintergrund, »Französisches hilft«, ist wohl auch die soeben zitierte Bemerkung zu verstehen, das Gebet sei in einem französischen Kloster gefunden worden.)

Meist aber wurde Maria um Hilfe gegen die Malafrantzos angefleht. Man braucht nur zeitgenössische Mirakelbücher aufzuschlagen und begegnet dort unzähligen Belegen dafür, dass Syphiliskranke in der Hoffnung auf Linderung oder Heilung zu Marien-Wallfahrtsorten pilgerten: so etwa zur so genannten Schönen Maria von Regensburg, nach Mariazell oder nach Altötting.<sup>55</sup> Über einer gelehrten Neudichtung gegen die Syphilis, einem »Carmen Dicolon Tetrastrophon ex sapphico endeca sillabo et adonio dimetro F Conradi R C ad celementissima[m] domina[m] nostram Mariam ut nos a gallico morbo intactos preseruet incolumes«, findet denn auch in dem 1508 in Augsburg (bei Oeglin & Nadler) gedruckten *Mortilogus F. Conradi Reitterii...: Epigrammata ad eruditissimos uaticolas ...*, auf fol. a v<sup>r</sup> ein Holzschnitt mit Maria, wie sie ihren schützenden Mantel über den Papst und einen Geistlichen links, über Kaiser und König (wohl Friedrich und Maximilian) rechts ausbreitet (siehe Abbildung 4, S. 126).

Holzschnitte von Maria als Helferin gegen die Syphilis werden auch auf zeitgenössische wissenschaftliche Abhandlungen gesetzt, wie zum Beispiel auf die Titelseite eines Buches von Joseph Grünpeck (*Tractatus de pestilentiali scorra siue mala de Franzos*, Augsburg 1496, siehe Abbildung 5, S. 128), das in Augsburg in einer deutsch- und einer lateinischsprachigen Fassung im Herbst 1496 veröffentlicht wurde und mindestens viermal in verschiedenen Städten nachgedruckt wurde. In diesem Holzschnitt sitzt Jesus auf dem Schoß seiner Mutter und sendet strafende

54 »Pocken« war einer der zahlreichen zeitgenössischen Namen für die Franzosenkrankheit. Die Bezeichnung »Syphilis« kam erst im 19. Jahrhundert auf, wird hier aber ihrer allgemeinen Verständlichkeit wegen beibehalten.

55 Nach H. Kühnel, Große Seuchen (wie Anm. 46), S. 415; Nachweise jeweils in den Mirakelbüchern.

und krankmachende Pfeile auf die (wohl gotteslästerlichen) Menschen,<sup>56</sup> während Maria in der Wolkenglorie dem zum Italienkrieg aufbrechenden Kaiser Maximilian (zu erkennen am kaiserlichen Adlerschild und am Kreuzbanner des Kreuzfahrers) eine Krone überreicht: Er soll vor der Krankheit geschützt sein. Ein ganz ähnliches Bild wird fast gleichzeitig auch Sebastian Brants *Eulogium* vorangestellt.



**Carmen Dicolon Tetraſtrophon ex ſapphico endeca ſillabo  
et adonio dimetro F Conradi R C ad clementiſſimā domīnā  
noſtram Mariam ut nos a gallico morbo intactos preferret  
incolumes  
Alma ſupremi genitrix tonantis**

Abbildung 4: *Mortilogus F. Conradi Reitterii ...: Epigrammata ad eruditissimos uaticolas ...*, Augsburg: Oeglin & Nadler 1508, fol. a v<sup>o</sup> (Exemplar D–Mu, W 4 P.lat.rec. 1007)

Brant und Grünpeck<sup>57</sup> waren nur zwei von vielen Vertrauten Maximilians, die um 1500 von der Krankheit heimgesucht wurden; und wahrscheinlich litt, um

56 Es mag ungewöhnlich erscheinen, dass das Jesuskind straft, und in der Tat kann nicht mit letzter Sicherheit ausgeschlossen werden, dass es sich um heilende Strahlen handeln könnte (auch Claude Quézel, *Le Mal de Naples. Histoire de la syphilis*, Paris 1986, S. 16, zeigt sich in der Frage unsicher). Vor dem Hintergrund des Bildtopos der mit Pfeilen strafenden Gottheit (vgl. dazu u.a. Peter Dinzelsbacher, »Die tötende Gottheit: Pestbild und Todesikonographie als Ausdruck der Mentalität des Spätmittelalters und der Renaissance«, in: *Analecta Cartusiana* 117, 1986, S. 5–138) scheint mir aber die im Haupttext gegebene Interpretation die überzeugendere.

57 Grünpecks Verbindung sei kurz skizziert: 1497, also ein Jahr nach seinem Syphilis-Traktat, wurde er in die königliche Kanzlei aufgenommen, 1498 durch Maximilian zum Dichter gekrönt. Nachdem er 1501 wegen seiner Erkrankung an der Syphilis den Hof verlassen musste, veröffentlichte er im Jahr 1503 eine weitere Abhandlung zum Thema, *De mentulagra alias morbo gallico Libellus*, Memmingen 1503.

Hermann Wiesflecker zu folgen, sogar Maximilian selbst seit 1497 an der Syphilis.<sup>58</sup> So gehörte zu denjenigen, für die das Lied »Maria zart« eine tiefe Bedeutung hatte – als ablasssträchtiges Gebet, als volkssprachliche Anrufung Mariens und als Heilmittel gegen die gefürchtete »Malafrantzoz« – sicher auch Maximilian und sein Kreis. Und so ist es vielleicht mehr als nur reiner Zufall, dass die meisten der kunstvolleren Vertonungen von »Maria zart« in Handschriften erscheinen, die in engerem oder weiterem Zusammenhang mit Maximilians Hof zu tun haben.

Einer Spur aber sollten wir im Zusammenhang der hilfreichen Wirkung dieses Liedes noch genauer nachgehen: Beim Studium der Quellen zu »Maria zart« fällt nämlich auf, dass die Entstehungslegende niemals alleine erzählt wird, sondern immer gemeinsam mit dem Ablass durch den Bischof von Zeitz (vgl. dazu Tabelle 3, S. 115, Rubrik b): In allen drei Quellen wird zunächst von der wundersamen Heilung berichtet, dann der Hinweis auf den Ablass gegeben und abschließend wieder zur Krankheitsgeschichte zurückgekehrt: »Wer auch solches wie oben beschrieben tut [also »Maria zart« andächtig singt, liest, oder hört], soll nach Meinung vieler vor der oftgenannten Plage sicher sein und damit nicht beladen werden.«<sup>59</sup>

Das grundsätzlich gemeinsame Vorkommen könnte auf eine entstehungsge- schichtliche Verbindung zwischen den beiden Komponenten hindeuten. Und in der Tat gibt es Hinweise darauf, dass der Bischof von Zeitz, Johannes III., der den Ablass ausgegeben hatte, aus persönlicher Betroffenheit eine besondere Affinität zum Lied »Maria zart« verspürt haben könnte: Die Tatsache, dass sein Verstand mit zunehmendem Alter zeitweise in Verwirrung geriet – wohl deswegen verpflichtete man einen Leibarzt, der ihn ohne Aufforderung jährlich mehrmals besuchen sollte und bestellte schon 1511 einen Koadjutor –,<sup>60</sup> könnte

58 Hermann Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit*, Bd. 4: *Gründung des habsburgischen Weltreiches, Lebensabend und Tod*, München 1981, Fn. 18 auf S. 629–632; Bd. 5: *Der Kaiser und seine Umwelt. Hof, Staat, Wirtschaft, Gesellschaft und Kultur*, München 1986, S. 338: »Zum persönlichen Schicksal wurde höchstwahrscheinlich auch dem Kaiser die gallische Krankheit. Noch 1495 hatte er im Gotteslästerer-Mandat diese Krankheit als Strafe für das Lästern, Fluchen und Unterlassen des Kreuzzuges hingestellt. 1497 will Maximilian in Füssen nach dem Genuß von Wein erstmals in seinem Mund die »bösen Blattern« der gallischen Krankheit gemerkt haben. Mit Hilfe Gottes und des heiligen Magnus seien sie wieder verschwunden. [...] Offenbar wurde er diese Krankheit nicht mehr los, wie dies den giftigen Berichten der Venezianer zu entnehmen ist, denen man mißtrauen könnte, aber auch den großen Mengen von »indianischem Holz« (Gujak), das für ihn aus der Neuen Welt eingekauft wurde. Grünpeck und Ulsenius, beide in Kaisers Diensten, waren unter den ersten, welche diese Krankheit beschrieben und höchst fragwürdige Heilmittel anboten.«

59 Nach dem Oppenheimer Druck [Köbel, o.J.], fol. ij; für den entsprechenden Wortlaut im Ebstorfer und im Werdener Liederbuch, siehe Tabelle 3b.

60 Nach H. Wiefner, *Das Bistum Naumburg* (wie Anm. 32), S. 948.

Ein hülscher Tractat von dem vespung  
des Bösen Franzos. das man nennet die  
Wylden wärzen. Auch ein Regiment wie  
man sich regiren soll in diser zeyt.



a j.

Abbildung 5: Joseph Grünpeck, *Tractatus de pestilentiali scorra siue mala de Franzos*, Augsburg 1496, Titelblatt (Quelle: K. Sudhoff, *Erstlinge der Syphilisliteratur*, wie Anm. 50, Tafel VIII)

darauf hindeuten, dass er selbst an der Syphilis litt. In der Zeitzer Chronik, die der Autor Paul Lang Bischof Johannes III. widmete und ihm im Jahr 1517 noch übergeben konnte, liest man:

Er worde in seynem alder vnd besten tagen eyn graußheym vester man vnd sonderlich vmb den halß vnd koppff. ward auch cyn mall eyn zeyt lang onsynnigk vnd stalt sich nerrisch. ward doch dorch daß gemeyn gepette von gottes gnad wider gesundt vnd vornufftig vnd blib alßo byß an seyn ende.<sup>61</sup>

In der lateinischen Fassung der Chronik heißt es noch expliziter:

Porro ab humero & supra adeo monströse crassus erat vt facies ipsa & collum idem & vnum esse pene viderentur licet corpore gracilis esset & ventrosus minime. Incurrit preterea semel frenesim siue amentiam. vt ligari & custodiri opus haberet. ne erumpens hominibus in fenestris destruendo & frangendo inferret damna. quod admodum semel arreptus euadens & extra ciuitatem currens in Diui Stephani platea ante fecerat. Tandem orationibus subditorum suorum quas frequenter diebus festis in ecclesia vnanimiter ad Deum pro eo fecerunt perfecte sanitati restitutus est. Qui & ex post satis diu superuiuens. tandem Anno Dom. M D XVII, VI. Calend. Octobris defunctus est. de quo & infra eodem anno plus.<sup>62</sup>

Wenn auch die beschriebenen Symptome für eine eindeutige Diagnose nicht ausreichen, ist es doch bemerkenswert, dass sie allesamt zu den neurologischen Manifestationen einer Syphilis im Spätstadium gehören: temporäre Verwirrtheit, Lähmungserscheinungen (häufig auch im Gesichts- und Nackenbereich) und mangelnde Bewegungskontrolle (»lustige Beine«).<sup>63</sup> Und auch der zeitliche Verlauf der Krankheit des Johannes III. ist plausibel: Die ersten Symptome der progressiven Paralyse setzen mit einer Latenz von acht bis zehn Jahren und noch später nach der Infektion ein; Männer sind häufiger als Frauen davon betroffen.<sup>64</sup> Schließlich wäre auch die plötzliche, angeblich durch Gebet hervorgerufene Genese gut erklärbar, denn nach Lehrbuch ist »der Verlauf [...] wechselnd. In manchen Fällen kommt die Krankheit spontan zum Stillstand.«<sup>65</sup>

Es wäre nicht zu erwarten, dass sich der Verfasser der Chronik, der mit Johannes III. sicherlich bekannte Konventuale Paul Lang,<sup>66</sup> in dieser Hinsicht expliziter ausdrücken würde. Umso bemerkenswerter sind denn in diesem Zusammenhang die ausnehmend farbenreichen Bemerkungen zur Jugend des Bischofs:

61 Paul Lange, *Chronik des Bistums Naumburg und seiner Bischöfe*, nach seiner im städtischen Archiv befindlichen Handschrift hrsg. von Felix Köster, Naumburg 1891, S. 44.

62 »Chronica Nummburgensia«, in: *Scriptores rerum Germanicarum, praecipue saxonicarum*, hrsg. von Burchard Mencke, Bd. 2, Leipzig 1728, Sp. 54.

63 Klaus Poeck, *Neurologie. Ein Lehrbuch für Studierende und Ärzte*, Berlin 1982, S. 285–292.

64 Ebda., S. 287.

65 Ebda., S. 290.

66 Er lebte im Kloster Bosau bei Zeitz. – Ich danke Herrn Dr. Heinz Wiefner für diese mir am 20.7.2001 brieflich mitgeteilten Informationen zu Paul Lang.

Er waß eyn schone person vnd wol personirt. darvmb in seyner ersten iaren vnn iungen tagen wart er von schonen frawen gelibt vnd bestriekt. Doch schat es ym an seyner eren wenick. den alle seyner vndertheynige gestliche vnd weltliche hatten yn serh lib dieweil er so wol vnd fridßam regirt vnd mit allen leuthen gutter ding waß.<sup>67</sup>

Nach allem, was wir heute noch rekonstruieren können, ist es also durchaus denkbar, dass sich der Bischof von Zeitz aus persönlicher Betroffenheit dazu an-geregt fühlte, einen Ablass für »Maria zart« auszugeben: Das eifrige Singen und Beten dieses Liedes würde nämlich auch ihm selbst zugute kommen. Und es ist gut vorstellbar, dass sich diese Konnotation dann in der Überlieferung niederschlug. Mit Sicherheit aber dürfen wir davon ausgehen, dass die Menschen der Zeit dankbar waren für ein Lied an Maria, von dem angeblich eine solch positive Wirkung gegen die neue schreckliche Krankheit ausging. Die Tatsache, dass diese Konnotation von keinem einzigen anderen Lied überliefert ist, zeigt auch, dass es sich anscheinend um eine recht spezifische Assoziation handelte.

## V.

Das Lied »Maria zart«, das erstmals ca. 1500 im süddeutschen Raum nachweisbar ist, verbreitete sich anscheinend in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts wie ein Lauffeuer und war wohl fast jedem deutschsprachigen Individuum der Zeit bekannt: Bereits während des ersten Jahrzehnts erschienen zahlreiche mehrstimmige Vertonungen, darunter auch zwei Messen. Für die rasche Verbreitung des Liedes war es eine Grundbedingung, dass Text und Melodie sowohl leicht fasslich als auch künstlerisch ansprechend waren. Darüber hinaus aber war es für die Menschen sicher von zentraler Bedeutung, dass das Beten, Singen und Hören des Liedes mit einem Ablass verbunden war und dass das Lied angeblich auch Schutz vor der gefürchteten Malafrauz bot. Sowohl das Bedürfnis nach einer Vorsorge für das Dasein nach dem Tod als auch nach dem Schutz vor der neuen grausamen Krankheit dürfen als zentrale Bedürfnisse der Menschen im Spätmittelalter, unter ihnen nicht zuletzt auch Kaiser Maximilian, gelten.

In der außergewöhnlichen Bedeutung des Liedes liegt wohl nicht nur die Erklärung für die rasche und weite Verbreitung des Textes und der mehrstimmigen Fassung des Pfabenschwanz, sondern auch für die zahlreichen weiteren Vertonungen. Nicht zuletzt tauchen ja viele der kunstvolleren Sätze sowie die Messen bereits zeitgleich mit den reinen Textquellen auf. Nicht selten wird die Anregung für eine solche kunstvolle Version von einem zahlungskräftigen Auf-

67 P. Lange, Chronik (wie Anm. 61), S. 44.

traggeber ausgegangen sein. Unzweifelhaft dabei ist, dass die mehrstimmigen Vertonungen für die Zeitgenossen die gleiche Bedeutung transportierten wie die einstimmige Fassung: Dies machen die Aufzeichnungen der drei- bzw. vierstimmigen Vertonung des Pfabinschwanz (D-WÜst, Kloster Ebrach Bücher 11/II, bzw. D-Eu, Cod.st 345), die explizit auf den Ablass verweisen, unmissverständlich deutlich, und wir dürfen wohl davon ausgehen, dass auch bei der Verwendung in einer Messe – wo freilich nur die Melodie, nicht aber der Text des Liedes erklingt – der geistige Horizont durchaus präsent blieb.

Nur sehr selten haben wir ausreichend zeitgenössisches Material an der Hand, das Aufschluss darüber geben könnte, welche Assoziationen ein bestimmter Text bei einem Menschen im Spätmittelalter möglicherweise erweckt: Meist sind mühsame Rückschlüsse aus dem historischen Umfeld notwendig, und ob sie uns immer auf den richtigen Weg führen, ist fraglich. Im Falle von »Maria zart« sind wir in der glücklichen Situation, dass eine Fülle von zeitgenössischen Belegen auf zwei unterschiedliche, gleichwohl aber sehr konkrete Konnotationen des Textes verweisen. Die Angst vor dem Fegefeuer und die Angst vor einer tödlichen Krankheit: Das waren keine Ängste, die nur die Elite plagten. Das sind die Sorgen der Zeit, und sie finden in den musikalischen Gattungen aller Schichten ihren Niederschlag.