
Title: »Velis quod potes« – Franz Schilling und die Mainzer Figuralmusik in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts

Author(s): Stefan Menzel

Source: *Josquin-Bilder im langen 20. Jahrhundert*, ed. by Klaus Pietschmann in collaboration with Michael Custodis; Dresden, musiconn.publish 2024, (= troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 19), p. 243–272.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20213871>

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/>

»Velis quod potes« – Franz Schilling und die Mainzer Figuralmusik in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts¹

Prolog: Die Schweden vor Mainz

Als die Universitätsbibliothek Uppsala 1622 als erste öffentliche Bibliothek Schwedens gegründet wurde, war man selbstverständlich am Aufbau eines möglichst umfassenden Bestandes interessiert. Zwar war es nicht in erster Linie dieses Desiderat, welches Schwedens König 1630 dazu bewegte, die Ostsee zu überqueren und in Deutschland Krieg zu führen, aber Gustav II. Adolf verfügte, wie jeder erfolgreiche Politiker der Geschichte, über ein gesundes Maß an Opportunismus. Nachdem er am 14. Oktober 1631 Würzburg erobert hatte, zog der Schwedenkönig den Main hinab und auch die Mainzer stellten sich auf die Ankunft des feindlichen Heeres ein. Als aber der Reihe nach Aschaffenburg, Frankfurt und Hanau eingenommen wurden, brach Panik in der Domstadt aus.

Am 26. November wurden Klerus, Universitätsangehörige und Klosterinsassen beurlaubt und wer dazu imstande war, verließ die Stadt.² Noch am Tag der Kapitulation von Mainz, am 13. Dezember 1631, bevollmächtigte Gustav Adolf zwei buchkundige Gefolgsleute, den Arzt Jakob Roberthonius und seinen Hofkaplan Johannes Matthiæ (Gothus) »alle die Bibliothecen undt privat Büchern, so im Schlosse undt in den verlauffenen [d. h. verlassenen] Collegiis, Schulen, Clöstern oder sonsten in den verlauffenen Häusern zu Mäintz gefunden werden Unsert wegen und zu der Chron Schweden besten [...] [zu] arrestieren.«³ Eine erste Schiffsladung mit Büchern ging bereits im Frühjahr 1632 nach Uppsala ab. Darunter befand sich aller Wahrscheinlichkeit nach auch ein umfangreicher Bestand an Musikdrucken, welcher das Interesse der Forschung seither immer wieder auf sich gezogen hat.

- 1 Vorliegender Aufsatz entstand 2017 als Beitrag für das in Zusammenhang mit der troja-Tagung »Die Musik im Kommunikationsprozess der Reformation« geplante Jahrbuch und erscheint hier in unveränderter Form. Etliche der im Folgenden behandelten Fragen stehen im Kontext der genannten Tagung und des Reformationsjubiläums.
- 2 Franz Joseph Bodmann, *Die Schweden zu Mainz. Ein Beitrag zur Geschichte dieser Stadt aus gedruckten und ungedruckten Quellen*, Mainz 1813, S. 9–11.
- 3 Zitiert nach: Otto Walde, *Storhetstidens litterära krigsbyten. En kulturhistorisk-bibliografisk studie*, Bd. 1, Uppsala und Stockholm 1916, S. 140.

Bisher war es jedoch alles andere als einfach, die Uppsalaer Bestände nach Mainzer Provenienzen zu durchsuchen. Die frühneuzeitlichen Drucke wurden von Rafael Mitjana und Åke Davidson erschlossen.⁴ Allerdings haben die Kataloge ihre Tücken. Nicht nur nahm ihre Fertigstellung ein halbes Jahrhundert in Anspruch, ihre Systematik rollt einem bestandsgeschichtlich orientierten Zugriff auch etliche Steine in den Weg. Die Drucke wurden in die Kategorien geistliche, weltliche, dramatische und Instrumentalmusik sowie Sammeldrucke eingeteilt. Die Individualdrucke wurden dann alphabetisch nach den Autorennamen, die Sammeldrucke chronologisch verzeichnet. Die alten Bestandsgrenzen wurden auf diesem Wege unkenntlich gemacht. Auch das kodikologische Bild der Drucke wurde verzerrt: Mitjana und Davidson machten zwar Angaben zur physischen Gestalt und zur Provenienz der Musikalien, unterließen es aber, diese Informationen zu bündeln.

Das Mainzer Beutegut wurde auf diesem Wege mehr oder weniger verschleiert, was u. a. dazu führte, dass in bisherigen Darstellungen stets nur sehr vage auf diesen Bestand Bezug genommen werden konnte.⁵ In Vorbereitung einer Untersuchung der Drucke vor Ort wurden die Kataloge durchgearbeitet, um größere Provenienzgruppen zu isolieren. Der größere Teil der Uppsalaer Musikdrucke des 16. Jahrhunderts stammt in der Tat aus Mainz. Aber auch die Musikalien des bereits 1626 geplünderten Braunsberger Jesuitenkollegs bilden eine umfangreiche Bestandsgruppe.⁶ Daneben verwahrt die Bibliothek noch einige kleinere Sammlungen oder Sammlungsreste aus dem deutschen Sprachraum, z. B. jene Wilhelm Knopfeus und Nicolaus Dapperichs, möglicherweise eine Koblenzer Provenienz.⁷

Über den Umfang der Mainzer Musikalien kursierten bisher etwas missverständliche Angaben. Davidson spricht von ca. 130 Bänden mit etwa 165 darin

4 Rafael Mitjana, *Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XVIe et XVIIe siècles conservés à la Bibliothèque de l'Université Royale d'Upsala*, Bd. 1, Uppsala 1911; Åke Davidson, *Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XVIe et XVIIe siècles conservés à la Bibliothèque de l'Université Royale d'Upsala*, Bd. 2–3, Uppsala 1951.

5 Zumeist nur in numerischer Gestalt oder mit überblicksartigen Auflistungen prominenter Komponisten, u. a. bei: Tobias Norlind, »Vor 1700 gedruckte Musikalien in schwedischen Bibliotheken«, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 9/2 (1908), S. 196–231: S. 199; Adam Gottron, *Mainzer Musikgeschichte von 1500 bis 1800* (Beiträge zur Geschichte der Stadt Mainz, 18), Mainz 1959, S. 37f.

6 Vgl. Stefan Menzel, »Die Musiksammlung des Jesuitenkollegs zu Braunsberg (Braniewo) und ihre Bedeutung für die baltische Figuralmusikkultur ca. 1560–1630«, in: *Der Ostseeraum aus wissenschafts- und kulturhistorischer Sicht* (Europäische Wissenschaftsbeziehungen, 15), hrsg. von Jürgen Kiefer (†), Ingrid Kästner und Klaus Manger, Aachen 2018, S. 79–98.

7 Es handelt sich um ein Konvolut mit Drucken aus der Antwerpener Offizin Pierre Phalèses und Giovanni Belleros. Davidson, *Catalogue critique*, Bd. 2 (wie Anm. 4), S. 79f. Derselbe, *Catalogue critique*, Bd. 3 (wie Anm. 4) S. 88, 90, 95, 97, 98f.

enthaltenen Drucken.⁸ De facto sind es 31 Signaturen bzw. Signaturgruppen, hinter denen sich 160 Sätze von Simmbuch-Konvoluten und sieben Drucke im Chorbuchformat verbergen.⁹ Davidson zufolge wurde der Bestand zwischen 1562 und 1611 im Umfeld des Mainzer Domkapitels aufgebaut. Die Besitzfolge umfasste in erster Linie die Vikare Franz Schilling, Sebastian Stoltz und Thomas Schmidt. 1611, nach dem Tod Schmidts, sollen die Drucke dann in die Sammlung des 1604 bis 1626 regierenden Mainzer Erzbischofs Johann Schweikhard von Kronberg gelangt sein,¹⁰ aus dessen Bibliothek er dann in die Hände der Schweden fiel.

Dieses Bild der Bestandsgeschichte ist nach jüngsten Erkenntnissen zu korrigieren und zu konkretisieren. Zunächst scheint es ratsam, die Sammlung des Erzbischofs und jene der Domvikare voneinander zu trennen. Die Fusion der Sammlungen stellte Isak Collijn 1911 als vorsichtige Hypothese auf,¹¹ die von Davidson dann ohne jeden Nachweis auf das Jahr 1611 terminiert wurde.¹² Auf Nachfrage im Mainzer Domarchiv starb Schmidt jedoch erst 1623.¹³ Viel eher scheint die Sammlung erst um 1611 in seinen Besitz übergegangen zu sein, denn in diesem Jahr datierte Schmidt einen Besitzvermerk in Gardanos *Novi thesauri musici* (siehe Anhang, Konvolut Nr. 12). Unmittelbarer Anlass des Besitzerwechsels war der Tod Sebastian Stoltz' im Vorjahr.¹⁴ Dieser wiederum hatte die Drucke um 1590 »ex legato« Franz Schillings übernommen (siehe Anhang, Konvolut Nr. 5 und 6). Es ist daher anzunehmen, dass die Sammlung der drei Vikare sich 1631 entweder im Besitz einer Privatperson bzw. einer Mainzer Bibliothek befand – wie oben erwähnt, ließ der Schwedenkönig systematisch »Bibliothecen undt privat Bücher« beschlagnahmen. Als letzter Aufbewahrungsort käme einer der neun

8 Åke Davidson, »The Collections of Early Music in Swedish Libraries«, in: *Fontes artis musicae* 33 (1986), S. 135–145: S. 136.

9 So steht die Signatur S-Uu Vok.-mus. i tr 129–133 für die 1570 erschienenen *Meslanges* von Pierre Certon (A/I C 1718). Die Einzelsignaturen 129–132 bezeichnen Superius, Contratenor, Bassus und Tenor. Nr. 133 steht für sechste Stimme, die fünfte fehlt.

10 Davidson, »Early Music in Swedish Libraries« (wie Anm. 7), S. 136.

11 Mitjana, *Catalogue critique*, Bd. 1 (wie Anm. 4), S. iii.

12 Davidson, »Early Music in Swedish Libraries« (wie Anm. 8), S. 136.

13 Ein 1777 angelegtes *Verzeichnis der Mainzer Domprälaten, Domherren und Stiftsvikare* aus dem Besitz Mainzer Domkapitulars Franz Reichsgraf von Kesselstatt nennt ihn in einer Liste der »Vicarij Fundatores« mit dem nämlichen Sterbejahr. Dom- und Diözesanarchiv Mainz, Bestand 3/034, S. 127.

14 Sebastian Stoltz, kam, wie auch Schmidt, aus Erfurt, war Mainzer Domvikar und Kanoniker am Mainzer Stephansstift. Eine Altarinschrift desselben Stiftes datiert sein Ableben auf den 11. August 1610, das *Liber vitae S. Stephani* gibt als Todestag den 12. Juli 1610 an. Vgl. Fritz Arens, *Die Inschriften der Stadt Mainz von frühmittelalterlicher Zeit bis 1650* (Die deutschen Inschriften, 2), Stuttgart 1958, Nr. 1426, S. 647. Ich danke Frau Gisela Manstein M. A. vom Mainzer Domarchiv herzlich für die Auskunft.

Vikareien in Frage, die während der Schleifung der Stadt niedergerissen wurden.¹⁵ Zumindest im Falle Stoltz' lässt sich nachweisen, dass er im Jahr 1594 ein »vicareihaus [...], ins hohe Dombstift gehorig«¹⁶ bewohnte. Schmidt und potentielle Nacheigner der Drucke werden ähnlich logiert haben.¹⁷

Die Sammlung war demnach für mindestens 30 Jahre im Besitz Franz Schillings, ca. 1590–1610 Eigentum Sebastian Stoltz' und ging dann für weitere 13 Jahre an Thomas Schmidt. Die letzte Erweiterung der Sammlung verantwortete Stoltz um 1596 (siehe Anhang Nr. 19); Eintragungen, Ex Libris oder Einbandprägungen geben keinerlei Hinweise auf die Besitzfolge zwischen 1623 und 1631.

Die 20 Konvolute gewähren folglich Einblicke in die Mainzer Figuralmusikpflege der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Als klerikaler Buchbesitz vermögen sie sowohl über die private Musikpflege katholischer Geistlicher, als auch über den öffentlich-liturgischen Einsatz polyphoner Musik zu informieren. Zunächst soll die Genese der Sammlung kodikologisch nachvollzogen, der mit ihr assoziierte Personenkreis abgesteckt und der primäre Nutzungskontext erörtert werden. Anschließend sind das Repertoireprofil und etwaige Sammlungsschwerpunkte zu bestimmen. Da der Aufbau der Sammlung mit dem Ende des Konzils von Trient begann, lohnt es sich abschließend, die in ihr sich spiegelnde Musikpflege aus der Perspektive katholischen Reformdiskurse in den Blick zu nehmen und auf diesem Wege in den Kommunikationsprozessen der Reformation zu verorten.

Sammlungsgeschichte und Kontext

Die Musikalien sind untrennbar mit dem Namen Franz Schilling verbunden. 15 der 20 Konvolute, 68 von 111 Stimmbuchsätzen, vier Chorbücher und damit

15 Bodmann, *Die Schweden zu Mainz* (wie Anm. 2), S. 52.

16 *Die Mainzer Stadtaufnahmen des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Bd. 1: *Mainzer Stadtaufnahmen von 1568 und 1594* (Beiträge zur Geschichte der Stadt Mainz, 6.1), hrsg. von Heinrich Schrohe, Mainz 1930, Nr. 748, S. 75.

17 In Uppsala wird ferner eine Nürnberg Ausgabe der *Responsoria, quae annuatim in veteri Ecclesia cantari solent* von 1604 verwahrt (wahrscheinlich ein Nachdruck der seit Mitte des 16. Jahrhunderts in zahlreichen Auflagen kursierenden Sammlung). Sie gehörte einem »Fridericus á Sickingen Canonicus Moguntinus.« Von Sickingen (gest. 1634), seit 1608 Mainzer Domdechant, dürfte wie die meisten Kleriker vor den Schweden nach Köln geflohen sein. Auch seine Privatwohnung oder Amtsstube scheinen diese nach Büchern durchsucht zu haben. Davidson, *Catalogue critique*, Bd. 2 (wie Anm. 3), S. 39; Bodmann, *Die Schweden zu Mainz* (wie Anm. 2), S. 20; Hermann-Dieter Müller, *Der schwedische Staat in Mainz 1631–1636. Einnahme, Verwaltung, Absichten, Restitution* (Beiträge zur Geschichte der Stadt Mainz, 24), Mainz 1979, S. 177.

über 80 Prozent der Sammlung wurden durch ihn angeschafft und gebunden. Seiner Sammeltätigkeit gebührt das hauptsächliche Interesse. Aufgrund des Fehlens biographischer Rahmendaten lässt sich Schillings Musikumgang nur schwer kontextualisieren. Als Vikar dürfte er ein Universitätsstudium absolviert haben, von Stoltz' lediglich als »dominus« bezeichnet, verfügte er anscheinend nicht über den Magistergrad (siehe Anhang Nr. 5). Dass es sich bei dem 1506 an der Erfurter Universität immatrikulierten »Franciscus Schilling Erfordensis«¹⁸ um dieselbe Person handelt, ist angesichts des um 1590 anzusetzenden Sterbedatums mehr als unwahrscheinlich. Das erste Indiz zu Schillings (musikalischem) Werdegang liefert Konvolut Nr. 1, dass ihm 1562 vom Mainzer Vikar Antonius Rodt geschenkt wurde. Der Einband trägt die Initialien Rodts und die Jahreszahl 1559, eine Präsentationsform, die auch einige von Schillings Bänden aufweisen. Mit Rodt betritt ein weiterer Mainzer Vikar den Horizont der Sammlung. Da sein Konvolut einen der ältesten Drucke der Sammlung, Josquin *Chansons tres musicales* (RISM A/I J 681, 1549) aufweist, scheinen Musikalien spätestens seit Beginn der 1550er Jahre Eingang in den Buchbesitz der Mainzer Geistlichkeit gefunden zu haben. Der komplette Satz der *Cantionum sacrarum* Pierre Phalès deutet dabei bereits auf ein systematisches Sammelinteresse hin. Es wäre möglich, dass Rodt Schilling für das Sammeln von Musikdrucken sensibilisierte. Dem Einband von Konvolut Nr. 3, das Schilling 1564 mit einem Besitzeintrag versah, ist allerdings die Jahreszahl 1560 eingepreßt. Dass Schilling schon vor der Schenkung Rodts Musikalien sammelte, ist auch deshalb anzunehmen, da der jüngste Druck dieses Konvoluts aus dem Jahr 1554 stammt. Auch Konvolut Nr. 7, dem Einband nach 1570 gebunden, deutet auf eine weiter zurückreichende Sammeltätigkeit hin, denn es enthält 1543–1545 erschienene Chanson-Drucke Tielmann Susatos. Entweder wurden diese Schilling erst später zugeeignet oder er sah sich im Laufe der Jahre veranlasst, Systematik oder Präsentationsform der Drucke zu ändern.

Konvolut Nr. 6 wurde ebenfalls nicht von Schilling angelegt. Der Einband trägt die Jahreszahl 1565, sämtliche enthaltenen Drucke erschienen im Vorjahr und der erste Besitzeintrag lautet »S. K. 1569.« Die auch bei Rodt und Schilling zu beobachtende Präsentationsform des Einbandes und das offenkundig systematische Sammelinteresse – enthalten sind sämtliche fünf Bände des Nürnberger *Thesaurus musicus* (B/I 1564¹⁻⁵) – sprechen für einen sozialen Zusammenhang. Womöglich war auch S. K. ein Angehöriger des Mainzer Klerus. Einen weiteren Zufluss aus der Mainzer Geistlichkeit erhielt die Sammlung 1571. Konvolut Nr. 8 schenkte Schilling Johannes Nunhemius, Subprior des Mainzer Dominika-

18 Hermann Weissenborn, *Acten der Universität Erfurt*, Bd. 2 (Geschichtsquellen der Provinz Sachsen und angrenzender Gebiete, 8), Halle 1884, S. 245.

nerkonvents. Das darin enthaltene *Postremum verpertini officii opus* Georg Rhaws (B/I 1544⁴) kann wiederum als Indiz eines weiter zurückreichenden Figuralmusikinteresses der klerikalen Mittelschicht verstanden werden.

In diesem Zusammenhang sind auch die Sammlungsbeiträge Sebastian Stoltz' und Thomas Schmidts von Interesse. Unter jenen Musikalien, die Ersterer nicht aus Schillings Nachlass übernahm, befand sich u. a. Homer Herpols *Novum et insigne opus musicum* (RISM A/I H 5187, 1565). Schmidts Besitzeintrag bestätigt die Vorbesitzerschaft Stoltzens, außerdem trägt der Einband die Jahreszahl 1565. Herpols Evangelienmotetten wurden also im Jahr ihres Erscheinens gebunden – höchstwahrscheinlich von Stoltz selbst. Bei einer durchschnittlichen Lebenserwartung von 55–60 Jahren¹⁹ müsste sich der 1610 verstorbene Stoltz zu diesem Zeitpunkt noch in Ausbildung befunden haben. Da der gebürtige Erfurter in den Matrikeln der dortigen Universität nicht nachweisbar ist,²⁰ wäre es möglich, dass er diese in Mainz genoss. Die hierfür wahrscheinlichste Institution wäre das 1561 gegründete Jesuitenkolleg, das 1568 mit der Übertragung der Algesheimer Bursa in die Strukturen der Universität eingerückt wurde – eine wichtige Voraussetzung für die Ausbildung des Mainzer Domklerus.²¹ Doch nicht nur dieser, sondern auch die Mainzer Dominikaner ließen ihren Nachwuchs von den Padres ausbilden.²² Zwischen 1563 und 1566 stiegen die Schülerzahlen von 300 auf 600, in den 1580er Jahren weiter auf 800.²³

Schilling war jedoch nicht die einzige Mainzer Persönlichkeit, zu der Stoltz über die Musik in Beziehung stand. Konvolut Nr. 17 gelangte über den Mainzer Kanoniker Johann Wonhoff²⁴ und einen gewissen Gerhard Schirlus in seinen

19 Zur relativen Lebenserwartung in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vgl. Kai Lehmann, *Leben und Sterben vor, während und nach dem Dreißigjährigen Krieg in der Gemeinde Fambach (1559–1703). Eine Kulturgeschichte anhand des ältesten Kirchenbuches der Evangelischen Kirche von Kurhessen-Waldeck*, Floh-Seligenthal 2008.

20 Weissenborn, *Acten der Universität Erfurt*, Bd. 2 (wie Anm. 18).

21 Bernhard Duhr, *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge im 16. Jahrhundert*, Freiburg i. Br. 1907, S. 106. Die Jesuiten kamen 1588 nach Erfurt, eine Knabenschule wurde jedoch erst 1607 eingerichtet. Vgl. Karl Hengst, *Jesuiten an Universitäten und Jesuitenuniversitäten. Zur Geschichte der Universität in der Oberdeutschen und Rheinischen Provinz der Gesellschaft Jesu im Zeitalter der konfessionellen Auseinandersetzung* (Quellen und Forschungen aus dem Gebiete der Geschichte, N. F. 2), Paderborn 1981, S. 152.

22 Klaus-Bernward Springer, *Die deutschen Dominikaner in Widerstand und Anpassung während der Reformationszeit* (Quellen und Forschungen zur Geschichte des Dominikanerordens, 8), Berlin 1999, S. 186f.

23 Duhr, *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge* (wie Anm. 21), S. 105f.

24 Wonhoff (gest. 1587) stammte aus Weißenau, war 1548 Vikar an St. Viktor, ging 1549 für zwei Jahre nach Rom und wurde später Kanoniker des Kreuz- und Johannesstiftes und Assessor der Philosophischen Fakultät. Vgl. Simon Widman, *Franz Behem. Ein Beitrag zur Geschichte des Buchhandels und der*

Besitz. Die beiden Rhaw-Drucke (RISM B/I 1538¹ und 1544⁴) stellen die älteste Schichte des Sammlungskomplexes dar. Da Schirlius den Erhalt des Konvoluts 1548 datierte, stellt es ohne jeden Zweifel ein Relikt der Mainzer Musikpflege der 1540er Jahre dar.²⁵

Obschon Thomas Schmidt erst 1611 in den Besitz der Drucke kam und aufgrund des späteren Sterbedatums ohne Zweifel der jüngste der drei Vikare war, scheint auch seine Sammeltätigkeit bis in die 1570er Jahre zurückzureichen. Konvolut Nr. 20 enthält zehn 1569–1579 erschienene Drucke. Zwar scheinen zumindest Johann Eccards *Neu deutsche Lieder* (RISM A/I E 170, 1578) einen anderen Vorbesitzer gehabt zu haben,²⁶ doch Alexander Utendals *Tres missæ* (RISM A/I U 122, 1573) trägt ausschließlich Schmidts Besitzvermerk – Einträge von Schillings oder Stoltzens Hand finden sich nirgends im Konvolut. Schmidts Eintrag weist ihn ferner noch nicht als Mainzer Vikar, sondern lediglich als »Erphordensis« aus. Und da auch er nicht an der Universität seiner Heimatstadt nachzuweisen ist, wäre auch in seinem Fall ein Besuch der Algesheimer Burse anzunehmen – 1623 verstorben, wäre dies noch während der 1570er Jahre möglich gewesen.

Stoltz' fügte der Sammlung lediglich vier, Schmidt nur ein Konvolut hinzu. Ob Antonius Rodt, S. K., Johannes Nunhemius, Johann Wonhoff oder Gerhard Schirlius der Schilling'schen vergleichbare Sammlungen unterhielten, lässt sich in Anbetracht der bewegten Überlieferungsgeschichte nicht beantworten. Allem Anschein nach repräsentierte Schilling jedoch keineswegs den Normalfall des Mainzer Figuralmusikgangs. Der Frankfurter Drucker Georg Rab²⁷ widmete ihm 1575 seinen Nachdruck von Jakob Meilands *Neuwen außserlesenen Teutschen Gesängen* (RISM A/I M 2180). Das Vorwort informiert auch über Schillings Stellung in der Mainzer Musikkultur:

Ich hab aber Ehrwürdiger wolgelehrter gütiger Herr vnter E. E. Namen und Tittel (doch mit deß Herrn Meilandi wissen und willen) solche [gemeint sind die Gesänge] wöllen lassen drucken vnd außgehn fürnemlich

Litteratur des sechszehnten Jahrhunderts auf Grund von bisher unbekanntem Briefen, Paderborn 1889, S. 66

25 Über einen Zusammenhang zur nachweislichen Professionalisierung des Kirchengesangs ab 1547 ließe sich spekulieren. Vgl. Gottron, *Mainzer Musikgeschichte* (wie Anm. 5), S. 16f.

26 Einem Dedikationsvermerk auf dem Deckblatt des Discantus zufolge war dies möglicherweise Eccards Bruder (»frater autoris«). Er erhielt den Druck am 28. Oktober 1578, gut zwei Monate nach dessen Erscheinen. Über etwaige Geschwister Eccards ist jedoch nichts bekannt. Vgl. Christine Böcker, *Johannes Eccard. Leben und Werk* (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten, 17), München 1980.

27 Jakob Meiland, *Neuwe außserlesene Teutsche Gesäng* (RISM A/I M 2180), Frankfurt a. M. 1575, fol. A IIv.

darumb dieweil ich weiß daß E. E. nicht allein ein sonderlicher liebhaber der edlen Musica sondern auch derselben hochehrn vnd verwandt ist wie ich denn diesen vergangen Sommer mit etlichen guten Herrn vnd Freunden in E. E. Behausung gewesen alda euwer Musicam angehört da auch etliche derselben Gesäng gesungen worden.²⁸

Im Sommer 1574 wurden in Schillings Haus also auch »teutsche Lieder« gesungen. Dies ist ein Beleg dafür, dass dessen Drucke nicht nur bloße Sammelobjekte waren, sondern auch als Aufführungsmaterialien gebraucht wurden. Dieselben »Gesäng«, von denen Rab spricht, finden sich im Erstdruck der Sammlung Meilands (A/I M 2177, 1569), die Schilling neben Anthologien Lassos, Antonio Scandellos und Ivo de Ventos ebenfalls besaß (siehe Anhang Nr. 9). Hinter den »guten Herrn vnd Freunden« darf man ein *convivium musicum* von Kollegen und Bekannten Schillings vermuten, zu denen womöglich auch Rodt, S. K., Nunhemius, Wonhoff und Schirlius gehörten. Schilling eingerechnet ergäbe dies bereits einen Aufführungsapparat von sechs Personen. Doch holte Schilling sich möglicherweise auch Knabenstimmen, d. h. Schüler ins Haus. Auf diesem Wege hätten Stoltz und Schmidt den Weg in Schillings Kreis finden können.

Von 1560 bis 1580 war Schilling zweifelsohne eine zentrale Persönlichkeit der Mainzer Figuralmusikkultur, doch sicherlich nicht deren Initiator. Insbesondere die über Rodt und Nunhemius in die Sammlung gelangten Drucke der 1540er Jahre können als Indiz einer bis in diese Zeit zurückreichenden Tradition musikalischer Zusammenkünfte verstanden werden. Vom angenommenen Sterbedatum (um 1590) ausgehend, wäre Schilling in dieser Zeit im Schulalter gewesen. Das Szenario einer über mehrere Generationen gewachsenen und mehrere Generationen umfassenden Konvivienkultur erscheint durchaus wahrscheinlich. Was also sang dieses Konvivium neben den erwähnten Teutschen Gesängen noch?

Repertoireprofil

Konvolut Nr. 1, das Rodt Schilling 1562 überantwortete, enthält die vollständige Serie der 1554/55 von Pierre Phalése (d. Ä.) herausgegeben fünf- und sechsstimmigen *Cantiones sacrarum*. Den achten und letzten Band erwarb er sogar ein zweites Mal – Tenor, Contratenor und Bassus in der Ausgabe 1560³, Superius und Quinta et Sexta pars in der Ausgabe 1561^{1a}.²⁹ Der Doppelkauf hatte wahrscheinlich aufführungspraktische Gründe: Die *Cantiones* kamen in fünf Stimmbüchern. Um die darin enthaltenen vier sechsstimmigen Motetten zu singen, benötigte man in jedem Fall ein zweites Ex-

28 Ebda.

29 Davidson, *Catalogue critique*, Bd. 3 (wie Anm. 4) S. 53f.

emplar der Quinta et Sexta pars, da der Sextus hinter dem Quintus abgedruckt worden war. Um Jacobus Clemens non Papas siebenstimmiges *Ego flos campi* und dessen achtstimmiges *Pater peccavi* aufführen zu können, waren auch Bassus und Contratenor in zweifacher Ausfertigung erforderlich. Dieser Befund bescheinigt dem Schilling'schen Konvivium einen ambitionierten Figuralmusikumfang. Auch die kompletten sechs Bände der posthum erschienenen Motettensammlungen Clemens' (Konvolut Nr. 2) und die vom Nachdruck Orlando di Lasso's ›Antwerpener Motettenbuch‹ beschlossenen 15 *Libri ecclesiasticarum cantionum* Tielmann Susatos (Nr. 5) sprechen für Schillings umfassende Wahrnehmung des nordalpinen Motettenschaffens der 1550er Jahre.

Noch vor den Antwerpener und Löwener *cantiones* scheint Schilling sich für deutschsprachige Figuralmusik interessiert zu haben. Konvolut Nr. 3 weist die früheste Einbanddatierung auf (»F. S. 1560«) und enthält sowohl Georg Rhaws *Neue deudsche geistliche gesenge* (RISM B/I 1544²¹) als auch die *Psalmen Davids* Johann Reuschs und David Kölers. Damit betreten das deutsche Kirchenlied und die deutsche Psalmotte den Horizont der Sammlung und der Schilling'schen Hausmusik. Dass dieses Repertoire allem Anschein nach von katholischen Stiftsklerikern, Dominikaner und Jesuitenzöglingen gesungen wurde, sollte nicht als Widerspruch verstanden werden. Das Singen in der Volkssprache hatte seinen festen Platz in der geistlichen Musikkultur des deutschen Sprachraums, sowohl inner- als auch außerhalb der Liturgie, sowohl vor als auch nach der Reformation. Im Mainzer Erzstift hielt man am gottesdienstlichen Singen deutscher Lieder selbst nach Veröffentlichung des *Missale Romanum* (1570) fest,³⁰ denn aufgrund über zweihundert Jahre zurückreichender liturgischer Eigentraditionen war dessen Einführung für nahezu alle deutschen Bistümer fakultativ.

Das 1569 von S. K. gebundene Konvolut Nr. 3 stellte eine substanzielle Erweiterung des Sammlungsspektrums dar. Waren die großbesetzten Motetten Clemens' noch als krönende Extravaganz am Ende ein durchweg fünf- und sechsstimmigen Serie zu verstehen, lieferte der erste Band des Nürnberger *The-saurus musicus* 63 achtstimmige Sätze. Insbesondere die 15 Motetten »per duos choros« erschlossen dem Schilling'schen Konvivium mit Sicherheit neue Dimensionen der Achtstimmigkeit. Auch der durchweg siebenstimmige zweite Band bot klangvolles Repertoire, während die drei letzten Teile sukzessiv zur Vierstimmigkeit abstiegen.

Relativ spät erst scheint Schilling neben dem Motetten- auch das zeitgenössische Chanson-Schaffen wahrgenommen zu haben. 1570 band Schilling die *Vingt*

30 Dokumentiert u. a. im 1605 zu Mainz gedruckten *Catholisch Cantual oder Psalmbuechlein*. Vgl. Franz Karl Prassl, »Das katholische Kirchenlied des im Kontext des Wandels liturgischer Ordnungen«, in: *Luther im Kontext. Reformbestrebungen und Musik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Hildesheim 2016, S. 117–138: S. 134f.

et six chansons musicales und die ersten zehn *Livres de chansons* Tielman Susatos (Nr. 7), 1571 das enorm populäre *Septiesme livre des chansons* Pierre Phalèses (RISM B/I 1560⁶) in fünfter Auflage (RISM B/I 1570⁸).³¹ Ebenfalls in dieser Zeit erfolgte der Aufbau des auch von Rab erwähnten Repertoires »teutscher Liedlein« (Nr. 9 und 11). Nach wie vor aber erweiterte Schilling seinen Motettenbestand. In Konvolut Nr. 10 setzte er zum einen seine Akquise satztechnischer bzw. aufführungspraktischer Kuriosa fort: Clemens Stephanis *Cantiones triginta* enthalten u. a. den 24-stimmigen (Josquin zugeschriebenen) Kanon *Qui habitat in adiutorio altissimi* und das 12-stimmige *Regi seculorum invisibili* Pierre Cadéacs. Zum anderen hielten mit Individualdrucken Jakob Meilands, Jacobus de Kerles, Johann Knöfels Alexander Utendals und Ivo de Ventos erstmals Erträge der zeitgenössischen Motettenproduktion unmittelbar Einzug in die Sammlung.

Unter den Mitte der 1570er Jahre gebunden Drucken finden sich zum ersten Mal Editionen venezianischer Verleger. Francesco Rampezettos Nachdruck des ersten Madrigalbuches Alessandro Striggios stellt das einzige unmittelbare Sediment dieses Repertoires dar. Der Erwerb des pädagogisch zugeschnittenen *Primo libro a due voci* Bernardino Lupacchinos und Gioan Maria Tassos kündet zwar von der Auseinandersetzung mit der virtuoson madrigalischen Gesangsmanier, doch offenkundig blieb Schillings Interesse kursorisch. Kontinuierlicher verfolgte er die deutsche Liedproduktion (Nr. 9 und 11).

Weniger zaghaft bediente Schilling sich an venezianischen Motettenanthologien. Mit Pietro Giovanellis fünfbindigem *Novus (atque catholicus) thesaurus musicus* erwarb er ein Kompendium, welches den sakralen Charakter der Motette wieder stärker in den Vordergrund rückte. Folgten noch die fünf nach Stimmenzahl disponierten Bände des Nürnberger *Thesaurus musicus* einer rein ästhetischen Systematik, so ordnete Giovanelli Bd. 1, 3 und 4 seiner Serie nach Anlässen des Temporale und Sanktorale, widmete den zweiten Band den Sonntagen des Kirchenjahres und füllte den letzten mit Huldigungs- und Memorialmotetten, überwiegend auf Angehörige des Hauses Habsburg. Das Frontispiz der ersten vier Bände verortete das enthaltene Repertoire »in sacra ecclesia catholica«, ein Anspruch, der einer weiteren, dem venezianischen *Thesaurus novus* vergleichbaren Serie zu Eigen war: Orlando di Lassos *Patrocinium musices* (Nr. 13). Schilling scheint die monumentalen Chorbücher kurz nach Giovanellis Anthologie erworben zu haben. Sie zählen neben dem *Choralis Constantinus* (Nr. 4) und den verstreuten Rhaw-Drucken zu den wenigen dezidiert liturgischen Anteilen

31 Bis Mitte des 17. Jahrhunderts erschienen 27 Neuauflagen. Vgl. Henri Vanhulst, »Un succès de l'édition musicale. Le ›Septiesme livre des chansons a quatre parties‹ (1560–1661/3)«, in: *Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 32/33 (1978/79), S. 97–120: S. 102–109.

der Sammlung. *Patrocinium* und *Thesaurus novus* erscheinen als Artefakte einer musikästhetischen Wende, der zufolge kunstvolle geistliche Musik nicht nur zur Ergötzung des Gemüts und Reizung des Gehörs (»ad animi oblectationem, auriumque voluptatem«), sondern verstärkt im Gottesdienst (»ad divini cultus ministeria et officia«) Verwendung finden sollte.³²

1581 datieren die letzten Erwerbungen Schillings. Wiederum erweiterte er seine Motettensammlung. U. a. band er mit der siebten Nürnberger Auflage der *Sacrae cantiones quinque vocum* Lassos, einen der populärsten Individualdrucke der 1560er bis 80er Jahre.³³ Bis zum Erwerb des *Patrociniums*, drei Jahre zuvor, hatte Schilling dem geistlichen Schaffen Lassos nur geringe Beachtung geschenkt. Nun erwarb er neben der nördlich wie südlich der Alpen reüssierenden Motettenanthologie auch ein Messenbuch des Münchener Hofkapellmeisters (Nr. 15). Auch die in Konvolut Nr. 20 dokumentierte Sammeltätigkeit Schmidts fällt in diese Zeit und spiegelt vor allem die Vorliebe des Konviviums für das deutsche Lied. Die noch 15 Jahre andauernden Akquisen Sebastian Stoltz' führten zwar zu keiner quantitativ nennenswerten Erweiterung des Bestandes, die ersten beiden Bände der *Gemma musicalis* Friedrich Lindners erweiterten 1589 jedoch das eher schmalen Repertoire italienischer Madrigale beträchtlich (Konvolut Nr. 18). Mit der *Continuatio cantionum sacrarum* Lindners hielten 1596 mehrhörige Motetten italienischer Autoren wie Andrea Gabrieli und Vincenzo Ruffo in größerer Zahl Einzug in die Sammlung. Mit Individualdrucken Michael Tonsors und Albinus Fabritius stehen jedoch immer noch jüngste Hervorbringungen der nordalpinen Mottentradition im Fokus des Anschaffungsinteresses (Nr. 19).

Neben dem – für den geselligen Charakter musikalischer Konviven unverzichtbaren – »deutschen Liedern«, denen auch die Chansons an die Seite zu stellen wären, liegt der Schwerpunkt der Sammlung eindeutig auf der Sakralmusik. Dabei ist die äußerst geringe Präsenz liturgisch gebundener Musik wie Messordinarien und Proprien, Magnificat, Lamentationen etc. auffällig, die Dominanz der Motette herausragend. Die *sacrae cantiones* stammen überwiegend aus den einschlägigen Offizinen Antwerpens, Löwens und Nürnbergs, was das Übergewicht hier verlegter Komponisten wie Jacobus Clemens non Papa, Pierre de Manchicourt, Thomas Crecquillons oder Orlando di Lassos jedoch nur zum Teil erklärt. Der hauptsächliche Ort der Schilling'schen Musikalienakquise war Frankfurt a. M. Georg Rab, der Schilling in der o. g. Widmung beschwor, er möge seinen

32 Orlando di Lasso, *Patrocinium musices*, Bd. 1 (RISM A/I L 857), München 1573, Widmung, ohne Folierung.

33 Übersicht der 1562–1586 erschienen Nachdrucke bei: James Erb (Hrsg.), *Sacrae Cantiones (Nürnberg, 1562)* (Orlando di Lasso. The complete Motets, 2), Middleton/WI 2002, S. XV.

»geneigten willen spüren vnd erkennen [und] auch forthin [sein] günstiger Herr seyn und bleiben«,³⁴ scheint Schillings Bestellungen bearbeitet zu haben. Da auf der Frankfurter Buchmesse seit 1565 regelmäßig italienische Drucke feilgeboten wurden,³⁵ lässt sich die Repertoiredisposition der Sammlung nicht ausschließliche über Zirkulationsmechanismen des Musikalienmarktes erklären. Auch der im Falle etlicher Konvolute auffallende zeitliche Abstand zwischen Datierungsvermerken und Erscheinungsdatum der Drucke, wäre dadurch zu erklären, dass Schmidt nicht geradeheraus kaufte, was auf den Messen angeboten wurde,³⁶ sondern äußerst gezielt Musik anschaffte. Das Repertoireprofil legt nahe, dass er eine Vorliebe für die kontrapunktische Dichte und Klangfülle der über Clemens und Crecquillon vermittelten Kompositionstradition hegte. Doch wie vertrug sich dieser Musikgeschmack mit dem Reformvorstellungen, die nach dem Tridentinum zu zirkulieren begannen?

Die Schilling'sche Sammlung aus Sicht katholischer Reformdiskurse

Die Diskurse der katholischen Reform kreisten auch um die zeitgenössischer Sakralmusik. Während der dritten Sitzungsphase des tridentinischen Konzils waren auch altbekannte Monita wie die mangelnde Textverständlichkeit polyphoner Kirchenmusik wieder laut geworden, namentlich 1562 in der Zielsetzung der zur Behebung von Missständen bei der Messfeier eingesetzten Kommission.³⁷ Im *Decretum de observandis et vitandis in celebratione missarum* wurde kurz darauf allerdings lediglich festgehalten, dass alles »lascivum aut impurum [Mutwillige und Unreine]«³⁸ aus Kirchengesang und Orgelspiel fernzuhalten sei, eine For-

34 Meiland, *Neuwe außerlesene Teutsche Gesäng* (wie Anm. 27), fol. A IIv.

35 Eine Aufstellung der 1565–1620 in Frankfurt angebotenen Drucke bei: Elisabeth Giselbrecht, *Crossing Boundaries. The Printed Dissemination of Italian Sacred Music in German-speaking Areas (1580–1620)*, Diss. Cambridge University 2012, S. 243–252.

36 Die Messkataloge listen die meisten Musikalien lediglich im Jahr ihres Erscheinens auf. Dafür, dass z. B. Susatos Chansonanthologien der 1540er Jahre noch in den 1570er Jahren in Frankfurt oder Leipzig angeboten wurden, gibt es keine Anhaltspunkte, zumal der Sinn von Messen das Feilbieten von Neuware ist und war. Vgl. Karl Albert Göhler, *Die Messkataloge im Dienste der musikalischen Geschichtsforschung. Eine Anregung zur zeitgenössischen Bücherbeschreibung*, Leipzig 1901, Reprint Hilversum 1965; *Die Messkataloge Georg Willers. Herbstmesse 1564 bis Herbstmesse 1573* (Die Messkataloge des 16. Jahrhunderts, 1), hrsg. von Bernhard Fabian, Hildesheim 1972; *Die Messkataloge Georg Willers. Fastenmesse 1574 bis Herbstmesse 1580* (Die Messkataloge des 16. Jahrhunderts, 2), hrsg. von dems., Hildesheim 1973.

37 Karl Gustav Fellerer, »Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik«, in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Bd. 2: *Vom Tridentinum bis zur Gegenwart*, hrsg. von dems., Kassel 1976, S. 7–10: S. 7.

38 Valentin Loch, *Canones et Decreta Sacrosancti Oecumenici Concilii Tridentini*, Regensburg 1869, S. 114.

mulierung, die, weil sie das Vokabular einer über 200 Jahre zurückreichenden Tradition der Kirchenmusikkritik perpetuierte,³⁹ auf den ersten Blick nicht mit konkreten Merkmalen zeitgenössischer Musik in Verbindung zu stehen scheint, der jedoch die genannten puristischen Vorstellungen als Subtext eingeschrieben blieben.

In der zeitgenössischen geistlichen Musik dominierte in den frühen 1560er Jahren die kontrapunktisch dichte Schreibart. Schon die an Heinrich Finck orientierte Charakterisierung dieser Musik als pausenlos fließend und permanent durchimitierend, wurde von der Forschung ins Negative gewendet, da sie augenscheinlich die »Intensität der Textdarstellung« oder die »ausdrucksvolle Strukturierung des Tonsatzes« Josquins vermissen ließ.⁴⁰ Vor dem Hintergrund der südlich der Alpen um sich greifenden Tendenz zu verständlicher Textvertonung und kontrapunktischer Komplexitätsreduktion, mag die anscheinend gegensätzlichen Prinzipien folgende Musik eines Jacobus Clemens non Papas oder Nicolas Gomberts in der Tat befremden. Der enorme publizistische Erfolg der »vierten« bzw. »namenlosen« Generation⁴¹ beweist jedoch eindrücklich, dass Clemens, Gombert oder Crecquillon keineswegs den stilhistorischen Anschluss verpasst hatten, sondern innerhalb eines durch und durch konsolidierten ästhetischen Erwartungshorizontes agierten.⁴² Und auch südlich der Alpen kann nicht die Rede davon sein, dass der »franko-flämische Kontrapunkt« als veraltet angesehen wurde: Dass Adrian Willaerts letzte Motettenpublikation (A/I W 1126, 1559) nicht nur von syllabischer Textdeklamation und dialogischen Passagen geprägte »zukunftsweisende Sätze« enthielt, sondern auch fünf siebenstimmige, dicht gearbeitete und von komplizierten Kanontechniken getragene Extravaganzen, wirft die Frage auf, welche Schreibart Willaert hier als *Musica nova* apostrophierte.⁴³ Auch in den 1562 in

39 Peter Walter, »Das Konzil von Trient als Reformkonzil unter besonderer Berücksichtigung der Kirchenmusik«, in: *Luther im Kontext. Reformbestrebungen in der Musik des 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Michael Klaper, Hildesheim 2016, S. 171.

40 Annegrit Laubenthal, »Choralbearbeitung und freie Motette«, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, Bd. 2 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 3.2), hrsg. von Ludwig Finscher, Laaber 1990, S. 325–366: S. 351.

41 Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 2000, S. 294. Allan W. Atlas, *Renaissance Music. Music in Western Europe, 1400–1600*, New York und London 1998, S. 395.

42 Zu den hier wirksamen ästhetischen Prinzipien von Textdarstellung und Satzstruktur vgl. Thomas Schmidt-Beste, »Motive Structure and Text Setting in the Motets of Clemens and Crecquillon«, in: S. 255–282, in: *Beyond Contemporary Fame. Reassessing the Art of Clemens non Papa and Thomas Crecquillon*, hrsg. von Eric Jas, Turnout 2007, S. 255–282.

43 Zum Fortleben »archaischer« Satztechniken vgl. Peter Urquhart, »The Persistence of Exact Canon through the Sixteenth Century«, in: *Canons and Canonic Techniques, 14th–16th Centuries. Theory, Practice, and Reception History*, hrsg. von Katelijne Schiltz und Bonnie J. Blackburn, Leuven 2007, S. 171–196, zu Willaert insbes. S. 192–196.

Nürnberg und Venedig veröffentlichten *Sacrae cantiones* des Italienfahrers Lasso stehen textfreundlich-transparenter und kontrapunktisch dichter Satz buchstäblich ›unvermittelt‹ nebeneinander.⁴⁴

Es hat den Anschein, dass während der Sitzungsphasen des Konzils eine stilistische ›Janusköpfigkeit‹ in der Sakralmusik spürbar wurde. Insbesondere in Italien mag dies der Fall gewesen sein, wo dank Madrigal und früher Mehrchörigkeit Gestaltungsalternativen plastischer in Erscheinung traten als nördlich der Alpen. Und da das Konzil überwiegend von Emissären südalpiner Bistümer und Orden frequentiert wurde⁴⁵ – vor allem die Präsenz der Jesuiten war beachtlich⁴⁶ – darf man in dieser Janusköpfigkeit einen neuralgischen Punkt der Debatte vermuten.

Für Franz Schilling und die Mainzer Kirchenmusik war dies zunächst belanglos, denn katholische Bistümer und Orden schickten nur während der zweiten Sitzungsphase einige wenige Vertreter nach Trient, die dritte wurde kaum frequentiert.⁴⁷ Doch mit der Gründung von Jesuitenkollegien nördlich der Alpen wurde auch die hiesige Kirchenmusikpraxis mit tridentinischem Reformdenken konfrontiert. So klagte Georg Bader, 1582–1586 General der rheinischen Ordensprovinz, dass der gottesdienstliche Figuralgesang zu Mainz »propter intolerabilem prolixitatem, praesertim hyberno tempore [wegen seiner unerträglichen Weitschweifigkeit, selbst während des Winters]« »neque suavis [...], neque devotus, neque aedificativus [weder ergötzlich, hingebungsvoll noch erbaulich]« sei.⁴⁸ Insbesondere der Führungskader vertrat in der Gründungsphase des Ordens eine äußerst harte Linie in Fragen der Kirchenmusik. Doch da die Kollegien nicht im luftleeren Raum entstanden, sondern u. a. über Extranee und Sodalitäten auf vielfältige Art und Weise in Kontakt mit lokalen Frömmigkeitskulturen traten, stand dieser Purismus quer zum traditionellen Brauchtum. So ist auch die frühe Korrespondenz nordalpiner Kollegien mit der Ordensleitung durchzogen von Konzessionsgesuchen in Sachen Figuralgesang und Orgelspiel.⁴⁹

In Mainz waren Reformen der Kirchenmusik nach jesuitischen Vorstellungen schon deshalb schwieriger, weil das Kollegium sich in eine über Jahrhunderte ge- und verwachsene Institutionslandschaft eingliedern musste. Dom, Universität und die zahlreichen Stifte nahmen zwar die pädagogischen und akademischen Dienste des Ordens gerne in Anspruch, die damit verbunden Befugnisse (Foundationen, Promo-

44 Man vergleiche hierzu nur *Veni in hortum meum* (Nr. 7) und *Angelus ad pastores ait* (Nr. 8).

45 Walter, Das Konzil von Trient als Reformkonzil (wie Anm. 39), S. 165.

46 Insbesondere Diego Laínez und Alfonso Salmerón zählten zu den prägenden Persönlichkeiten des Konzils. Vgl. Huber Jedin, *Geschichte des Konzils von Trient*, Bd. 4.2, Freiburg i. Br. 1975, S. 221.

47 Walter, Das Konzil von Trient als Reformkonzil (wie Anm. 39), S. 165.

48 ARSI Germ. Sup. 43, fol. 391^r.

49 Max Wittwer, *Die Musikpflege im Jesuitenorden unter besonderer Berücksichtigung der Länder deutscher Zunge*, Greifswald 1934, S. 11–14.

tionsrecht, Fakultätsmitgliedschaften etc.) wurden ihm jedoch nicht ohne Widerwillen übertragen.⁵⁰ Dafür, den Padres auch in Kultusfragen Gestaltungshoheit einzuräumen, bestand jedoch kein Anlass. Mit 6.000 Kommunionen im Jahr 1580 muss die pastorale Präsenz der Mainzer Padres als eher durchschnittlich bezeichnet werden. Zum Vergleich: Die Kölner Jesuiten erfuhren mit über 45.000 Kommunionen einen derart hohen Zulauf, dass sie an Festtagen des Beichtandrangs nicht Herr wurden.⁵¹ Dass Bader selbst in der Kollegkirche – seit 1577 war dies die ehemalige Franziskanerkirche – konventionelle Kirchenmusik hinnehmen musste, während an manchen süd-alpinen Kollegien nicht einmal gregorianischer Gesang geduldet wurde,⁵² vermittelt ein recht akkurates Bild vom tatsächlichen Einfluss der Jesuiten auf die gottesdienstliche Musikkultur in Mainz.

Dennoch verhallten die Klagen Baders nicht ungehört. Unter Erzbischof Wolfgang von Dahlberg wuchs der Druck der päpstlichen Kurie auf Mainz und nach geradezu vernichtenden Visitationsberichten im Jahr 1594, bei denen auch die gottesdienstliche Disziplin getadelt wurde, standen den Mainzer Stiften tiefgreifende Reformen ins Haus.⁵³ Dass ›weitschweifiger Figuralgesang‹ noch bis in diese Zeit die Mainzer Kirchenmusik prägte, wird aus Andreas Pevernages neunstimmigem *Triumphus chori angelici* ersichtlich, die Johann Sadeler dem Domkapitel 1587 in Gestalt einer prachtvollen Bildmotette widmete.⁵⁴ Angesichts der gebündelten Missstände wäre es nach 1594 ein Leichtes gewesen, auch die vom dichten Kontrapunkt geprägte herkömmliche Kirchenmusik aus dem Gottesdienst zu verdrängen. Es mag kein Zufall sein, dass der Ausbau der Sammlung just in dieser Zeit stagnierte.

Wie Schillings Kreis auf diesen wachsenden Druck reagierte, ist in Anbetracht der spärlichen biographischen Informationen nur schwer zu ermitteln. Schillings Devise lautete *Velis quos potes* – strebe [nur] nach dem, was du [auch] verwirklichen kannst. Das Motto verweist auf eine Passage aus Hilarius von Poitiers *De Trinitate*:

Denn wie in der Sonne etwas ist, was du sehen kannst, wenn du nur das zu sehen wünschst, was du zu sehen im Stande bist; und wie du das zu sehen strebst, was du nicht sehen kannst; so hast du auch in den göttlichen

50 Duhr, Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge (wie Anm. 21), S. 106.

51 *Rheinische Akten zur Geschichte des Jesuitenordens 1542–1582* (Publikationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde, 14), hrsg. von Joseph Hansen, Bonn 1896, S. 739–742.

52 Wittwer, Die Musikpflege im Jesuitenorden (wie Anm. 49), S. 12f.

53 Franz Petri, *Rheinische Geschichte in drei Bänden*, Bd. 2: Neuzeit, Düsseldorf 1976, S. 64.

54 Vgl. Klaus Pietschmann, »Hochlöbliche Melodi zu Gottseligen Betrachtungen, Mainzer Kirchenmusik um 1600«, in: *Trier – Mainz – Rom. Stationen, Wirkungsfelder, Netzwerke. Festschrift für Michael Matheus zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Anna Esposito, Regensburg 2013, S. 149–172: S. 153–157.

Dingen etwas, was du verstehen kannst, wenn du nur das erkennen willst, was du zu erkennen im Stande bist; geht aber deine Hoffnung über deine Kraft hinaus, so wirst du auch das, was du vermocht hast, nicht mehr zu vermögen im Stande sein.⁵⁵

Wendet man diese erkenntnistheoretische Miniatur ins Lebenspraktische, so könnte sie ein bodenständig-pragmatisches, tendentiell stoisches Ethos repräsentieren. Dass Schilling sich als jahrelange Kernfigur der Mainzer Figuralmusikultur die radikalen Ansichten der Jesuiten zu Eigen gemacht hätte, darf bezweifelt werden – ebenso, dass er offen und vehement gegen diese opponierte. Die Jesuiten besaßen die Rückendeckung der päpstlichen Kurie, doch dies war nicht die einzige katholische Instanz, die nach dem Tridentinum zur Kirchenmusik Position bezog.

Wie oben erwähnt, erwarb Schilling Ende der 1570er Jahre den *Novus thesaurus musicus* und das *Patrocinium musices*. Bekanntermaßen entstanden die beiden Prachtausgaben unter der Schirmherrschaft Kaiser Maximilians II.⁵⁶ und Herzog Wilhelms V.⁵⁷ Weder machten sie einen Hehl aus ihrem liturgischen Bestimmungsort, noch aus ihrer Affirmation des komplexeren Kontrapunkts. So finden sich im *Thesaurus* mit *Ascendo ad patrem meum*, *Veni sancte spiritus* und *Quicumque manducaverit panem* drei achtstimmige, dicht gearbeiteten Sätze aus der Feder des vormaligen Kapellmeisters Ferdinands I., Jean Guyot de Châtelet (*Liber primus*, B/I 1568²). Noch klangvoller präsentieren sich dessen zwölfstimmige Fassung von Josquins *Benedicta es caelorum regina* und das *Ego flos campi* seines Kapellkollegen Michel Charles Desbuissons (*Liber quartus*, B/I 1568³). Musik dieser Art konnte schwerlich dazu dienen, den Jesuiten die Augen für die Vorzüge großbesetzter Motetten zu öffnen, doch ob diese den Inhalt von *Patrocinium* und *Thesaurus* frei heraus als »neque suavis, neque devotus, neque aedificativus« bezeichnet hätten, darf ebenso bezweifelt werden. Ersteres schmückten nicht nur die Wappen der bayrischen Herzöge, sondern auch jene des Kaiser, der Könige von Frankreich und Spanien, der (beiden) österreichischen Erzherzöge

55 »Sicut enim est in sole quod videas, si hoc velis videre quod possis; amittas autem quod potes videre, dum quod non potes niteris: ita et in rebus Dei habes quod intelligas, si intelligere quod potes velis. Caeterum si ultra quam potes speres; id quoque, quod potuisti, posse non poteris.« *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, Bd. 10, hrsg. von Jacques Paul Migne, Paris 1845, S. 368. Übs. nach: *Sämtliche Schriften des heiligen Hilarius, Bischofs von Poitiers*, Bd. 2, hrsg. von Gregor Thomas Ziegler, Kempten 1833, S. 130.

56 Maximilians entlohnte 1567 einige der vertretenen Musiker für gefertigte Kompositionen. Vgl. Carmelo Peter Comberiat, *Late Renaissance Music at the Hapsburg Court*, New York 2016, S. 99.

57 *Patrocinium musices, prima pars (München, 1573)* (Orlando di Lasso. The complete Motets, 9), hrsg. von Peter Bergquist, Middleton/WI 2000, S. XIII.

und nicht zuletzt Papst Gregors XIII. Letzteres enthielt eine nahezu identische ›Wappensammlung‹, Huldigungsmotetten auf die Kaiser Ferdinand I. und Maximilian II., die österreichischen Erzherzöge Ferdinand II. und Karl II., auf Maximilians Söhne Rudolf und Ernst, Alfonso II. d'Este und Albrecht V. von Bayern (*Liber quintus*, RISM B/I 1568⁶).

Erscheinen schon die beiden Serien eng aufeinander bezogen, so lässt sich vom *Patrocinium* der Bogen zu einem weiteren kulturellen Großprojekt eines katholischen Herrschers schlagen. Entgegen Leuchtmanns Annahme orientierte sich das *Patrocinium* nicht (ausschließlich) an den von Wilhelms Vater protegierten *Historien der lieben Heiligen Gottes*,⁵⁸ sondern – Lassos Widmung zufolge⁵⁹ – an der 1569–1572 unter Patronage Phillips II. herausgegebenen *Biblia Regia* oder Antwerpener Polyglotte. Das Frontispiz des *Patrociniums* und die Motetten des letzten Thesaurus-Bandes präsentieren daher nicht nur eine ›heilige Allianz‹, sondern ebenso eine koordiniert anmutende Kulturpolitik des katholischen Hochadels. Die Musik eines Nicolas Gomberts, Jacobus Vaets oder Orlando di Lasso zirkulierte in ganz Europa und war essentieller Bestandteil des Hofzeremoniells. Dass sie nicht nur dort, sondern ebenso ›in sacra ecclesia catholica‹ erklänge, lag im unmittelbaren Repräsentationsinteresse der Monarchen. *Thesaurus* und *Patrocinium* waren ein mehr als dezenter Fingerzeig, dass die radikaleren katholischen Reformkräfte im Begriff waren, Hand an eine geistliche Kultur zu legen, die seit dem 15. Jahrhundert von fürstlicher Patronage genährt und geformt worden war.

Für Schilling und andere Träger der Mainzer Figuralmusikkultur wäre es mit Sicherheit keine Option gewesen, sich dem jesuitischen Schlichtheitsgebot zu beugen. Die Messen und Motetten der vierten ›franko-flämischen‹ Komponistengeneration stellten für sie eine Rahmenbedingung von Andachtserfahrung dar. Hier ging es um den rechten Rahmen von Gotteserfahrung, von Gotte-serkenntnis. Schillings Erkenntnisvermögen ›in rebus Dei‹ war mit Sicherheit nicht nur durch die höheren Verstandsfakultäten, sondern ebenso ästhetisch determiniert. Hier dürfte er mit seinem Landsmann Luther einer Meinung gewe-

58 Horst Leuchtmann, *Orlando di Lasso*, Bd. 1: *Sein Leben. Versuch einer Bestandsaufnahme der biographischen Einzelheiten*, Wiesbaden 1976, S. 164.

59 ›Ex qua generosae pietatis haereditae praeter alia multa praeclarum hanc fortunam tuam omnis posteritas mirabitur, quod sub Illustrissimi tui nominis auspiciis primum in lucem proderunt, maiora ista sacrarum aliarumque selectiorum Cantionum volumina, iis maxime usibus comparata, quae templis sacrisque officiis servire queant. In quo equidem Serenissimi Hispaniarum Regis Catholici, cognati tui foelicitatem propemodum assequeris, cuius piissima liberalitate Christiano orbi per hos annos quasi caelitus demissi obvenerunt divinorum eloquiorum Libri ex ipsis sacrorum idiomatum fontibus hausti et purgati.‹ Di Lasso, *Patrocinium musices*, Bd. 1 (wie Anm. 32), ohne Folierung.

sen sein, der Figuralmusik Erkenntnis- und Offenbarungspotentiale jenseits des theologisch-philologisch Ergründbaren zugeschrieben hatte.⁶⁰ Bewegte man sich außerhalb des Rahmens gesicherter Erkenntnis, so Hilarius' Warnung, »quod potuisti, posse non poteris« – würde Erkenntnis selbst verunmöglicht. Velis quos potes – oder: Kein Figuralgesang ist auch keine Lösung. So wäre es dem Schilling'schen Kreis ohne Zweifel zupassgekommen, wenn sie mit der Musik der habsburgischen cappellani und Lassos in klangvolle Opposition zum puristischen Reformdenken der Zeit hätten treten können.

Franz Schilling besaß unzählige Motetten von Komponisten, die um die Jahrhundertmitte entweder in den »franko-flämischen« Stammländern oder an den Höfen der Mächtigen Europas tätig waren. Dieses Repertoire war der kirchlichen und kirchennahen Musikpflege nicht unmittelbar zugewachsen, sondern in der quasi-klerikalen Kultur der Laienbewegungen⁶¹ und der fürstlicher Repräsentation unterworfenen Spezialliturgie der Hofkapellen herangezogen worden. Als Modeerscheinung diffundierten die *sacra cantiones* schon bald zurück in die Klangräume der Stiftskirchen und Kathedralen, erst recht nachdem mit Aufkommen des kommerziellen Notendrucks die soziale Exklusivität dieses Repertoires nivelliert wurde: Die milanesische Praxis der *Motetti missales*,⁶² die auch im deutschen Sprachraum dokumentiert ist,⁶³ stellte dabei nur den Anfang einer Auflösung der liturgischen Gesangsordnung dar. Das Übergewicht biblischer Prosa in den Motetten der »vierten Generation«⁶⁴ und die seit den 1550er Jahren massiv zirkulierenden Evangelienmotetten⁶⁵ zeugen von einer Ausdehnung dieses Prozesses auch auf die liturgischen Lesungen.

60 Vgl. Rob C. Wegman, »Luther's Gospel of Music«, in: *Luther im Kontext. Reformbestrebungen und Musik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Michael Klaper, Hildesheim 2016, S. 175–197; Stefan Menzel, »Der Lobgesang Mariens in lutherischem Gewand. Die Magnificat-Antiphonen Georg Forsters«, in: *Maria »inter« confessiones. Das Magnificat in der frühen Neuzeit*, hrsg. von Christiane Wiesenfeldt und Sabine Feinen, Turnhout 2017, S. 159–175, insbes. S. 172–174; derselbe, »Philologische Durchdringung – musikalische Versinnlichung. Martin Luther, Ludwig Senfl und die Antiphon »In pace in idipsum««, in: *Der neue Tod – Zum Wandel von Sterben, Bestattung und Totengedenken durch die Reformation* (Jahrbuch der Reformationsgeschichtlichen Forschungsbibliothek Wittenberg, 1), hrsg. von Matthias Meinhardt (im Druck).

61 So entstand Jacobus Clemens non Papas Motette *Ego flos campi* für die *Illustre lieve Vrouwe Broederschap* zu 's-Hertogenbosch. Wolfgang Boetticher, *Geschichte der Motette*, Darmstadt 2000, S. 69.

62 Vgl. Lynn Halpern Ward, »The »Motetti Missales« Repertory Reconsidered«, in: *Journal of the American Musicological Society* 39/3 (1986), S. 491–523.

63 »An den hohen Festen, wan man Mensur singet, mag der Cantor wol bisweilen vor das Et in terra etc. Item für den Psalm, so man nach der Epistell singet, eine guthe Lateinische Muteten [...] singen.« »Die Naumburger Kirchen- und Schulordnung von D. Nicolaus Medler aus dem Jahre 1537«, hrsg. von Felix Köster, in: *Neue Mitteilungen aus dem Gebiete historisch-antiquarischer Forschungen* 19 (1898), S. 497–596, Anhang S. 637–669: S. 526.

64 Schmidt-Beste, *Motive Structure and Text Setting* (wie Anm. 42), S. 256.

65 Wolfgang Krebs, *Die lateinische Evangelien-Motette des 16. Jahrhunderts. Repertoire, Quellenlage, musikalische Rhetorik und Symbolik* (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, 25), Tutzing 1995, insbes. S. 49–69.

Die Beseitigung solch außerkirchlicher Überformungen des Innerkirchlichen zählte zu den Kernanliegen der katholischen Reform. Deshalb drangen die Jesuiten auf die Indoktrinierung der kanonischen Gebetstexte, die von der überreichen Gebetsbuchliteratur überwuchert schienen. Deshalb drangen sie auf regelmäßige Beichte und Kommunion, um den Gläubigen ins Bewusstsein zu rufen, was die Kirche über die Laienkonvikte erhob: Das Monopol der Sakramente. Deshalb schied das *Missale Romanum* Tropen und Sequenzen aus, loderte die seit Johannes XXII. schwelende Diskussion um Kunstmusik in der Liturgie von neuem auf und ereiferte sich Georg Bader über die »intolerabilem prolixitatem« des gottesdienstlichen Figuralgesangs.

Für die meisten Gläubigen und Kleriker bedeutete dies jedoch, sich gegen die eigenen Traditionen zu wenden, ein Schritt, den die Jesuiten wohl nur deshalb mit solcher Vehemenz fordern konnten, weil er ihnen selbst keine Opfer abverlangte. Fragt man nach der Rolle von Musik im Kommunikationsprozess der katholischen Reform, so verweist die Schilling'sche Sammlung auf die spannungsreiche Zeit nach dem Tridentinum, in dem kirchenmusikalische Tradition und Kirche ihr Verhältnis neu zu bestimmten suchten. Die Sammlung unterstreicht die Dominanz der ›franko-flämischen‹ Schreibart nördlich der Alpen, die lange Abhängigkeit vom höfischen Repertoire, aber auch eine beachtliche ›Widerstandsfähigkeit‹ gegen südalpine Emanzipationsversuche vom kontrapunktisch dichten Motettensatz.⁶⁶ Sie lässt eine abseits der *ordines* sublimierte Kultur figuraler Gottesdienste erahnen, die wohl nicht zuletzt deshalb zum Zankapfel wurde, weil ihr das Tridentinum *in absentia* der deutschen Emissäre den Prozess gemacht hatte. Über Sebastian Stoltz und Thomas Schmidt lässt sich das Fortleben dieser Tradition bis ins 17. Jahrhundert verfolgen, die bis 1596 dokumentierten Repertoireerweiterungen lassen auf eine aktive Pflege dieser Musik wenigstens bis in diese Zeit schließen. Warum die Sammlung nach 1596 nicht

66 Der eigenen Askese überdrüssig, begannen auch die Jesuiten bald mit der Kultivierung eines einschlägigen Figuralrepertoires: Blickt man z. B. auf Tomás Luis de Victorias *Motecta* (RISM A/I V 1421, 1572), der ab 1571 exklusiv für die Gesangsbildung der deutschen Studenten am römischen Collegium Germanicum zuständig war, so scheinen die schlichten, kompakten, von ›luftigem Kontrapunkt‹ und vorbildlicher Textdeklamation geprägten Sätze regelrecht um die Approbation der Ordensleitung zu ›buhlen.‹ Ob es Victoria gelang, den ›Germanen‹ musikalischen Geschmack beizubringen, darf mit Blick auf die nordalpine Überlieferung seiner Motetten bezweifelt werden. Vom Neudruck der *Motecta* durch Johann Mayer (RISM A/I V 1424, 1589) – den ›Hausverleger‹ des Dillinger Jesuitenkollegs – abgesehen, lässt sich über RISM lediglich in der Altöttinger Gnadenkapelle ein nennenswertes zeitgenössisches Sediment lokalisieren: Die 1588–1625 ingrossierte Orgeltabulatur D-AÖhk 716a enthält 20 Motetten Victorias. Auch dies scheint ein ›jesuitische Quelle‹ zu sein: Wilhelm V. schickte im Jahr 1591 die ersten Padres nach Altötting. Vgl. Noel O'Regan, »Tomás Luis de Victoria's Roman Churches Revisited«, in: *Early Music* 28/3 (2000), S. 403–418; S. 406; Duhr, *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge* (wie Anm. 21), S. 396.

weiter aufgestockt wurde, obschon Stoltz bis 1610, Schmidt bis 1623 dazu Gelegenheit gehabt hätte, wird Spekulation bleiben müssen. Belegen lässt sich nur, dass spätestens 1604 mit Amtsantritt Erzbischof Schweikhardts von Kronberg eine neue Art von Kirchenmusik in Mainz Fuß fasste. Mit den Worten: »Illa die Cantores altis vocibus et omnium instrumentis novum carmen iucundum canticum concin[u]erunt«, schilderte der Frankfurter Drucker Nikolaus Stein das denkwürdige Ereignis.⁶⁷ Die wohl bereits unter Schweikhardts Vorgänger Johann Adam von Bicken erfolgte Anstellung des Kapellmeisters Jan Le Febure kündigt von einer neuerlichen Professionalisierung der Dommusik,⁶⁸ aber auch einer Forcierung der erzbischöflichen Kulturhoheit, mit der eine nachhaltige Italianisierung einherging.⁶⁹

In Stoltz' und Schmidts Sammlung ist diese neue Kirchenmusik nicht eingedrungen. Fanden sich die beiden Vikare nach 1604 musikalisch isoliert, abgeschnitten von Kollegen und Schülern, die fähig und willens waren, die Motetten eines Clemens non Papa oder Jean Guyots zu singen? Oder unterhielten die Dom- und Stiftsvikare noch bis 1623 – oder gar bis zur Plünderung der Stadt im Jahr 1631 – eine lebendige, gewissermaßen ›subversive‹ musikalische Parallelkultur? Diese Fragen seien künftiger Forschung anheimgestellt.

67 Agostino Bendinelli, *Sacrarum cantionum quatuor et quinque vocibus* (RISM A/I B 1911), Frankfurt a. M. 1604, RISM A/I B 1911, Widmung, ohne Folierung.

68 Klaus Pietschmann, »Im Spannungsfeld der Konfessionen. Jan Le Febures ›Rosetum Marianum‹ (1609) und der kirchenmusikalische Aufschwung in Mainz um 1600«, in: *Mainz und sein Orchester. Stationen einer 500-jährigen Geschichte* (Schriften zur Musikwissenschaft, 23), hrsg. von Ursula Kramer und Klaus Pietschmann, Mainz 2014, S. 21–39: S. 22f.

69 Die vom Autor ebenfalls rekonstruierte und andernorts zu besprechende Musikaliensammlung Schweikhardts enthält u. a. Francesco Stivoris *Concenti musicali* (RISM A/I S 6453, 1601), Giulio Radinos *Concerti per sonare et cantare* (RISM A/I R 29, 1607), aber auch – Schweikhardt studierte 1574/75 am Collegium Germanicum – einen Neudruck von Victorias *Motecta* (RISM A/I V 1425, 1603).

Anhang: Vorläufiges Inventar der Sammlung

Die Sammlung wurde, ihrer physischen Verfasstheit gemäß, in Konvoluten erfasst. Betitelt wurden diese nach dem Namen des Erstbesitzers und dem nahezu durchweg dokumentierten Datum der Bindung, das zugleich als Ordnungskriterium erster Instanz diente. In zweiter Instanz wurde nach dem Erscheinungszeitraum der enthaltenen Drucke sortiert, abschließend eine laufende Nummer vergeben. Da die exakte Reihenfolge der Drucke innerhalb des jeweiligen Konvoluts aus den Katalogen nicht zu rekonstruieren war, wurden die Drucke überwiegend chronologisch oder nach Reihennummern geordnet. In vielen Fällen steht zu vermuten, dass Drucke mit dem Besitzvermerken, die jeweils ersten des Konvoluts sind, eine genaue kodikologische Untersuchung steht jedoch noch aus. Datums- und Besitzangaben auf den Vorder- und Innenseiten der Einbände wurden dem Konvoluttitel, solche auf den Deckblättern einzelner Drucke dem jeweiligen Einheitstitel als Fußnote angehängt.

 I. (Rodt 1562)⁷⁰

Einheitstitel	RISM-Sigle	lokale Signatur (S-Uu)
<i>Liber primus cantionum sacrarum</i> , Löwen: P. Phalèse 1555	B/I 1555 ²	Vok.-mus. i tr 511–515
<i>Liber secundus cantionum sacrarum</i> , Löwen: P. Phalèse 1555	B/I 1555 ³	
<i>Liber tertius cantionum sacrarum</i> , Löwen: P. Phalèse 1554	B/I 1554 ³	
<i>Liber quartus cantionum sacrarum</i> , Löwen: P. Phalèse 1557	B/I 1557 ⁵	
Pierre de Manchicourt, <i>Liber quintus cantionum sacrarum</i> , Löwen 1554	A/I M 272	
<i>Liber sextus cantionum sacrarum</i> , Löwen: P. Phalèse 1554	B/I 1554 ⁵	
<i>Liber septimus cantionum sacrarum</i> , Löwen: P. Phalèse 1555	B/I 1555 ⁴	
<i>Liber octavus cantionum sacrarum</i> , Löwen: P. Phalèse 1556	B/I 1556 ²	
Josquin des Prez, <i>Chansons tres musicales</i> , Paris 1549	A/I J 681	

70 Einband: »M. A. R 1559.« »Sum Francisci Schillingii ex dono Magistri Antonii Rodt Vicarii Moguntinii 1.5.62. Velis quod potes.«

2. (Schilling 1563)⁷¹

Clemens non Papa, <i>Liber primus cantionum sacrarum</i> , Löwen 1559 ⁷²	A/I C 2686	Vok.-mus. i tr 142–144, 146
Clemens non Papa, <i>Liber secundus cantionum sacrarum</i> , Löwen 1561	A/I C 2691	
Clemens non Papa, <i>Liber tertius cantionum sacrarum</i> , Löwen 1559	A/I C 2694	
Clemens non Papa, <i>Liber quartus cantionum sacrarum</i> , Löwen 1559	A/I C 2698	
Clemens non Papa, <i>Liber quintus cantionum sacrarum</i> , Löwen 1559	A/I C 2702	
Clemens non Papa, <i>Liber sextus cantionum sacrarum</i> , Löwen 1559	A/I C 2705	
<i>Liber octavus cantionum sacrarum</i> , Löwen: P. Phalèse 1560	B/I 1560 ³	
<i>Liber octavus cantionum sacrarum</i> , Löwen: P. Phalèse 1561	B/I 1561 ^{1a}	

3. (Schilling 1564)⁷³

<i>Neue deudsche geistliche gesenge</i> , Wittenberg: G. Rhaw 1544 ⁷⁴	B/I 1544 ²¹	Vok.-mus. i tr 565
David Köler, <i>Zehen Psalmen Davids</i> , Leipzig 1554	A/I K 1227	
Johann Reusch, <i>Zehen deudscher Psalm Davids</i> , Wittenberg 1552	A/I 1208	

4. (Schilling 1564)⁷⁵

Heinrich Isaac, <i>Choralis Constantinus I</i> , Nürnberg 1550 ⁷⁶	A/I I 89	Vok.-mus. i tr 245–248
Heinrich Isaac, <i>Choralis Constantinus II</i> , Nürnberg 1555	A/I I 90	
Heinrich Isaac, <i>Choralis Constantinus III</i> , Nürnberg 1555	A/I I 91	

71 Einband: »Sum Francisci Schillingii Vicarii Moguntini. 1.5.6.3. Velis quod potes.«

72 »Ex libris Musicis Sebastiani Stoltz Vicarii Moguntini.«

73 Einband: »F[ranz] S[chilling] 1560.« »Sum Francisci Schillingii Vicarii Moguntini. 1564 Velis quod potes.«

74 Discantus: »Ex libris Sebastiani Stoltz.«

75 Einband: »Sum Francisci Schillingii Vicarii Moguntini. 1564. Velis quod potes.«

76 In allen Stimmen: »Ex libris Musicis Sebastiani Stoltz, nunc vero Thomae Schmithi Erphordiani.«

5. (Schilling 1564)⁷⁷

<i>Liber primus ecclesiasticarum cantionum,</i> Antwerpen: T. Susato 1553 ⁷⁸	B/I 1553 ⁸	Vok.-mus. i tr 535–537
<i>Liber secundus ecclesiasticarum cantionum,</i> Antwerpen: T. Susato 1553	B/I 1553 ⁹	
<i>Liber tertius ecclesiasticarum cantionum,</i> Antwerpen: T. Susato 1553	B/I 1553 ¹⁰	
<i>Liber quartus ecclesiasticarum cantionum,</i> Antwerpen: T. Susato 1554	B/I 1554 ⁸	
<i>Liber quintus ecclesiasticarum cantionum,</i> Antwerpen: T. Susato 1553	B/I 1553 ¹²	
<i>Liber sextus ecclesiasticarum cantionum,</i> Antwerpen: T. Susato 1553	B/I 1553 ¹³	
<i>Liber septimus ecclesiasticarum cantionum,</i> Antwerpen: T. Susato 1553	B/I 1553 ¹⁴	
<i>Liber octavus ecclesiasticarum cantionum,</i> Antwerpen: T. Susato 1553	B/I 1553 ¹⁵	
<i>Liber nonus ecclesiasticarum cantionum,</i> Antwerpen: T. Susato 1554	B/I 1554 ⁹	
<i>Liber decimus ecclesiasticarum cantionum,</i> Antwerpen: T. Susato 1555	B/I 1555 ⁸	
<i>Liber undecimus ecclesiasticarum cantio-</i> <i>num,</i> Antwerpen: T. Susato 1555	B/I 1555 ⁹	
<i>Liber duodecimus ecclesiasticarum cantio-</i> <i>num,</i> Antwerpen: T. Susato 1557	B/I 1557 ³	
<i>Liber XIII ecclesiasticarum cantionum,</i> Antwerpen: T. Susato 1553	B/I 1553 ¹⁶	
<i>Liber XIII ecclesiasticarum cantionum,</i> Antwerpen: T. Susato 1557	B/I 1557 ⁴	
Orlando di Lasso, <i>Liber decimus quintus ec-</i> <i>clesiasticarum cantionum,</i> Antwerpen 1560	A/I L 763	

77 Einband: »Sum Francisci Schillingii Vicarii Moguntini. 1564. Velis quod potes.«

78 Bassus: »Ex libris Musicis Sebastiani Stoltz Ao / 90«.

6. (S. K. 1569)⁷⁹

<i>Thesaurus musicus</i> , Nürnberg: J. vom Berg und U. Neuber 1564 ⁸⁰	B/I 1564 ¹	Vok.-mus. i tr 597–604
<i>Thesauri musici tomus secundus</i> , Nürnberg: J. vom Berg und U. Neuber 1564	B/I 1564 ²	Vok.-mus. i tr 597–601, 603–604
<i>Thesauri musici tomus tertius</i> , Nürnberg: J. vom Berg und U. Neuber 1564	B/I 1564 ³	Vok.-mus. i tr 597, 599–601, 603–604
<i>Thesauri musici tomus quartus</i> , Nürnberg: J. vom Berg und U. Neuber 1564	B/I 1564 ⁴	Vok.-mus. i tr 597, 599, 601–603
<i>Thesauri musici tomus quintus</i> , Nürnberg: J. vom Berg und U. Neuber 1564	B/I 1564 ⁵	Vok.-mus. i tr 597, 599, 601, 603

7. (Schilling 1570)⁸¹

<i>Premier livre des chancons [sic] a quatre parties</i> , Antwerpen: T. Susato 1543 ⁸²	B/I 1543 ¹⁶	Vok.-mus. i tr 520–523
<i>Vingt et six chansons musicales & nouvelles</i> , Antwerpen: T. Susato 1543	B/I 1543 ¹⁵	
<i>Le second livre des chansons a quatre parties</i> , Antwerpen: T. Susato 1544	B/I 1544 ¹⁰	
<i>Le tiers livre de chansons a quatre parties</i> , Antwerpen: T. Susato 1544	B/I 1544 ¹¹	
<i>Le quatriesme livre de chansons a quatre parties</i> , Antwerpen: T. Susato 1544	B/I 1544 ¹²	
<i>Le cinquiesme livre contenant trente & deux chansons</i> , Antwerpen: T. Susato 1544	B/I 1544 ¹³	
<i>Le sixiesme livre contenant trente & une Chansons</i> , Antwerpen: T. Susato 1545	B/I 1545 ¹⁴	
<i>Le septiesme livre contenant vingt & quatre chansons</i> , Antwerpen: T. Susato 1545	B/I 1545 ¹⁵	
<i>Le huitiesme livre des Chansons a quatre parties</i> , Antwerpen: T. Susato 1545	B/I 1545 ¹⁶	
Pierre de Manchicourt, <i>Le neufiesme livre de chansons à quatre parties</i> , Antwerpen: T. Susato 1545	A/I M 270	

79 Einband: »1565.«

80 Bassus: »S. K. 1569.« In allen Stimmen: »Sum Sebastiani Stoltz ex legato Domini Francisci Schillingii.«

81 Einband: »F[rantz] S[chilling] 1570.«

82 Contratenor: »Sum Francisci Schillingii Vicarii Moguntini.« »Ex legato supra dicti D[omi]ni sum Sebastiani Stoltz.«

*Le dixiesme livre contenant la bataille a quatre
de Clement Jannequin*, Antwerpen: T. Susato
1545 B/I 1545¹⁷

8. (Nunhemius → Schilling 1571)⁸³

Postremum vespertini officii opus,
Wittenberg: G. Rhaw 1544⁸⁴ B/I 1544⁴ Vok.-mus. i tr 524–227

Septiesme livre des chansons a quatre parties,
Löwen: P. Phalèse 1570⁸⁵ B/I 1570⁸

9. (Schilling 1571)

Orlando di Lasso, *Neue teutsche Liedlein
mit fünff stimmen*, München 1569⁸⁶ A/I L 830 Vok.-mus. i tr 265–268

Jakob Meiland, *Neue außserlesene Teutsche
Liedlin, mit fünff und vier Stimmen*,
Nürnberg 1569 A/I M 2177

Ivo de Vento, *Neue Teutsche Liedlein, mit
Fünff stimmen*, München 1569 A/I V 1119

Ivo de Vento, *Neue Teutsche Lieder, mit
viern, fünff und sechs stimmen*, München
1570 A/I V 1122

83 Einband: »Sum Francisci Schillingii Ex liberalitate reverendi pastoris ac domini Johannis Nunhemius sub prioris conventus ordinis predicatorum apud Mog. 1571 Velis quod potes. Deo gratias.«

84 Tenor: »Fr[ater] Io[ann]es Nunhemius 1572.«

85 In allen Stimmen: »Ex libris Musicis Sebastiani Stoltz Vicarii Moguntini.«

86 Tenor: »Sum Francisci Schillingii Vicarii Moguntini: 71.«

10. (Schilling ca. 1571)⁸⁷

Clemens Stephani (Hrsg.), <i>Cantiones triginta selectissimae</i> , Nürnberg: U. Neuber 1568	B/I 1568 ⁷	Vok.-mus. i tr 249–250
Clemens Stephani (Hrsg.), <i>Psalmus CXXVIII [...] sex, quinque et quatuor vocum</i> , Nürnberg: U. Neuber 1569	B/I 1569 ¹	Vok.-mus. i tr 249–250
Jakob Meiland, <i>Cantiones sacrae</i> , Nürnberg 1569	A/I M 2174	Vok.-mus. i tr 249–250, 252
Jacobus de Kerle, <i>Selectae quaedam cantiones</i> , Nürnberg 1571 ⁸⁸	A/I K 447	Vok.-mus. i tr 249–252 ⁸⁹
Johann Knöfel, <i>Dulcissimae quaedam cantiones</i> , Nürnberg 1571	A/I K 989	Vok.-mus. i tr 249–252 ⁹⁰
Alexander Utendal, <i>Sacrarum cantionum [...] liber primus</i> , Nürnberg 1571	A/I U 120	Vok.-mus. i tr 249–250, 252
Ivo de Vento, <i>Liber mottetorum quatuor vocum</i> , München 1571	A/I V 1116	Vok.-mus. i tr 249–250

11. (Schilling 1575)

Alessandro Striggio, <i>Il primo libro de madrigali a sei voci</i> , Venedig 1566	B/I 1566 ²⁰ , A/I S 6953	Vok.-mus. i tr 307–310
Antonio Scandello, <i>Neue Teutsche Liedlein</i> , Nürnberg 1568	A/I S 1149	
Bernardino Lupacchino und Gioan Maria Tasso, <i>Il primo libro a due voci</i> , Venedig 1568	B/I 1568 ¹⁸	
Orlando di Lasso, <i>Der ander Theil teutscher Lieder</i> , mit fünff stimmen, München 1572	A/I L856	
Jakob Meiland, <i>Cantiones sacrae quinque et sex vocum</i> , Frankfurt a. M. 1573	A/I M 2174	
Jakob Meiland, <i>Neuwe außserlesene Teutsche Gesäng</i> , Frankfurt a. M. 1575 ⁹¹	A/I M 2180	
Jakob Meiland, <i>Sacrae aliquot cantiones latinae et germanicae</i> , Frankfurt a. M. 1575	A/I M 2179	

87 Einband: »F[ranz] S[Schilling] 1571«.

88 Tenor: »Ex libris Musicis Sebastiani Stoltz.«

89 Tenor und Bassus im Besitz der Bibliothek der Kngl. Musikhochschule Stockholm.

90 Die übrigen Stimmbücher im Besitz der Bibliothek Västerås.

91 »Sum Francisci Schillingii Vicarii Moguntini. 75.«

12. (Schilling 1577)⁹²

Pietro Giovanelli (Hrsg.), <i>Novi thesauri musici liber primus</i> , Venedig: A. Gardano 1568 ⁹³	B/I 1568 ²	Vok.-mus. i tr 605–609
Pietro Giovanelli (Hrsg.), <i>Novi atque catholici thesauri musici liber secundus</i> , Venedig: A. Gardano 1568	B/I 1568 ³	
Pietro Giovanelli (Hrsg.), <i>Novi atque catholici thesauri musici liber tertius</i> , Venedig: A. Gardano 1568	B/I 1568 ⁴	
Pietro Giovanelli (Hrsg.), <i>Novi atque catholici thesauri musici liber quartus</i> , Venedig: A. Gardano 1568	B/I 1568 ⁵	
Pietro Giovanelli (Hrsg.), <i>Liber quintus & ultimus</i> , Venedig: A. Gardano 1568	B/I 1568 ⁶	

13. (Schilling 1578)

Orlando di Lasso, <i>Patrocinium musices I</i> , Löwen 1574 ⁹⁴	A/I L 872	Vok.-mus. i tr 269–272
Orlando di Lasso, <i>Patrocinium musices II</i> , Löwen 1577	A/I L 901	
Orlando di Lasso, <i>Patrocinium musices III</i> , Löwen 1578	A/I L 907	
Orlando di Lasso, <i>Patrocinium musices IV</i> , Löwen 1578	A/I L 908	
Jakob Meiland, <i>Sacrae aliquot cantiones latinae et germanicae</i> , Frankfurt a. M. 1575	A/I M 2179	
Jakob Meiland, <i>Cantiones aliquot novae</i> , Frankfurt a. M. 1576	A/I M 2181	

92 Einband: »1577.«

93 Bassus: »Sum Francisci Schillingii Vicarii Moguntini. 1.5.77. Nunc Thomae Schmidt ibid. Vicarii Anno 1611.«

94 »Sum Francisci Schillingii Vicarii Moguntini. 78.« »Sebastiani Stoltz.« »Nunc sum Thomae Schmidt.«

14. (Schilling 1580)⁹⁵

- | | | |
|--|------------|--------------------|
| Gallus Dressler, <i>Sacrae cantiones</i> ,
Nürnberg 1574 ⁹⁶ | A/I D 3521 | Vok.-mus. i tr 177 |
| Gallus Dressler, <i>Außerlesene teutsche Lieder</i> ,
Nürnberg 1575 ⁹⁷ | A/I D 3526 | |

15. (Schilling 1581)⁹⁸

- | | | |
|--|------------------------|------------------------|
| <i>Epithalamia in honorem [...] D. Nicolai Leopardi</i> , Nürnberg: Theodor Gerlach 1568 | B/I 1568 ²¹ | Vok.-mus. i tr 282–285 |
| Jaches de Wert, <i>Motectorum [...] liber primus</i> , Nürnberg 1569 | A/I W 850 | |
| Orlando di Lasso, <i>Sacrae cantiones</i> ,
Nürnberg 1575 | A/I L 880 | |
| Leonhard Lechner, <i>Motectae sacrae</i> ,
Nürnberg 1576 ⁹⁹ | A/I L 1287 | |
| Leonhard Lechner, <i>Sacrarum cantionum [...] liber secundus</i> , Nürnberg 1581 | A/I L 1295 | |
| Orlando di Lasso, <i>Liber missarum, quatuor et quinque vocum</i> , Nürnberg 1581 | A/I L 924 | |

16. (Stoltz nach 1548)¹⁰⁰

- | | | |
|---|-----------------------|------------------------|
| <i>Postremum vespertini officii opus</i> ,
Wittenberg: G. Rhaw 1544 ¹⁰¹ | B/I 1544 ⁴ | Vok.-mus. i tr 566–569 |
| <i>Selectae harmoniae quatuor vocum</i> ,
Wittenberg: G. Rhaw 1538 | B/I 1538 ¹ | |

95 Einband: »1576.«

96 Vagans: »Sum Francisci Schillingii Vicarii Moguntini. 80.« »Ex libris Musicis Sebastiani Stoltz.«

97 Altus: handschriftlicher Anhang Introitus in Festis S. Crucis: *Nos autem oportet gloriari*.

98 Einband: »F. S. V. M. 1581.«

99 »Sum Francisci Schillingii Vicarii Moguntini. 81.« »Modo ex legato D[omi]ni Schill[ingii] Sebastiani Stoltz.« »Post modum exemptum a Thomâ Schmidt ib. Vicario.«

100 Einband: »Hae quatuor partes pro resessus monumento datae sunt a venerabili artium liberalium magistro Johanne Wonhoffio Moguntinensi Anno domini 1548. Gerhardus Schirlius.«

101 Altus: »Fui Ex libris M. Sebastiani Stoltz Vicarii Moguntinii. Nunc sum Thomae Schmidts ibidem Vicarii.«

17. (Stoltz 1565)¹⁰²

Homer Herpol, *Novum et insigne opus musicum*, Nürnberg 1565¹⁰³ A/I H 5187 Vok.-mus. i tr 218–222

18. (Stoltz ca. 1589)

Friedrich Lindner (Hrsg.), *Gemma musicalis*, Nürnberg: C. Gerlach 1588¹⁰⁴ B/I 15882¹ Vok.-mus. i tr 558–563

Friedrich Lindner (Hrsg.), *Liber secundus gemmae musicalis*, Nürnberg: C. Gerlach 1589 B/I 1589⁸

19. (Stoltz 1596)

Ferdinando di Lasso, *Cantiones sacrae*, Graz 1587 A/I L 753 Vok.-mus. i tr 516–519

Rinaldo del Mel, *Sacrae cantiones*, Antwerpen 1588 A/I M 2195 Vok.-mus. i tr 516–519

Blasius Amon, *Missae quatuor*, Wien 1588. A/I A 941 Vok.-mus. i tr 516–518

Friedrich Lindner (Hrsg.), *Continuatio Cantionum sacrarum*, Nürnberg: C. Gerlach 1588¹⁰⁵ B/I 1588² Vok.-mus. i tr 516–519

Friedrich Lindner (Hrsg.), *Missae quinque, quinis vocibus*, Nürnberg: C. Gerlach 1590 B/I 1590¹ Vok.-mus. i tr 516–518

Michael Tonsor, *Cantiones ecclesiasticae*, München 1590 A/I T 966 Vok.-mus. i tr 516–518

Albinus Fabritius, *Cantiones sacrae*, Graz 1595 A/I F 40 Vok.-mus. i tr 516–519

102 Einband: »1565.«

103 »Ex libris Musicis Sebastiani Stoltz.«

104 Tenor: »Ex libris Musicis M. Sebastiani Stoltz Vicarii Mog.«

105 Tenor: »Ex libris Musicis Sebastiani Stoltz Anno 96.« »Thomae Schmid.«

20. (Schmidt ca. 1579)

Orlando di Lasso, <i>Neue teutsche Liedlein mit fünff stimmen</i> , München 156	A/I L 830	Vok.-mus. i tr 472–476
Ivo de Vento, <i>Neue Teutsche Liedlein, mit Fünff stimmen</i> , München 1569	A/I V 1119	Vok.-mus. i tr 472–476
Antonio Scandello, <i>Nawe [sic] und lustige Weltliche Deudsche Liedlein</i> , Dresden 1570	A/I S 1151	Vok.-mus. i tr 472–476
Orlando di Lasso, <i>Magnificat octo tonorum</i> , Nürnberg 1573	A/I L 861	Vok.-mus. i tr 472–477
Orlando di Lasso, <i>Der ander Theil teutscher Lieder, mit fünff stimmen</i> , München 1573	A/I L 871	Vok.-mus. i tr 472–476
Alexander Utendal, <i>Tres missae, quinque et sex vocum [...] item Magnificat</i> , Nürnberg 1573 ¹⁰⁶	A/I U 122	Vok.-mus. i tr 472–477
Orlando di Lasso, <i>Der dritte Theil schöner, neuer, teutscher Lieder, mit fünff stimmen</i> , München 1576	A/I L 899	Vok.-mus. i tr 472–476
Johannes Eccard, <i>Neue deutzsche Lieder</i> , Mühlhausen 1578 ¹⁰⁷	A/I E 170	Vok.-mus. i tr 472–476
Orlando di Lasso, <i>Selectissimae cantiones</i> , Nürnberg 1579	A/I L 915	Vok.-mus. i tr 472–477
Orlando di Lasso, <i>Alter pars selectissimarum cantionum</i> , Nürnberg 1579	A/I L 916	Vok.-mus. i tr 472–476

106 »Thomas Schmidt Erphordensis.«

107 Discantus: »Fratri Autoris dono dedi ipso die Simonis et Judae Apostolorum anno 78.«