
Title: »amicitia, auxilium, unitas« : Neue Beobachtungen zum Entstehungshintergrund des Chorbuches Wolfenbüttel, Cod. Guelf. A Aug. 2°

Author(s): Stefan Gasch

Source: *Maximilian I. (1459–1519) und Musik : Reale Präsenz vs. virtuelle Kommunikation*, ed. by Nicole Schwindt; Dresden, musiconn.publish 2022, (= troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 18), p. 209–241.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20193959>

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/>

amicitia, auxilium, unitas – Neue Beobachtungen zum Entstehungshintergrund des Chorbuches Wolfenbüttel, Cod. Guelf. A Aug. 2°*

Das Chorbuch Cod. Guelf. A Aug. 2° der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel (im Weiteren: Wolfenbüttel A) ist ein in vielfacher Hinsicht außergewöhnlicher, bislang allerdings unterschätzter Forschungsgegenstand. Wie in kaum einer zweiten Handschrift werden hier musikalischer Inhalt und künstlerische Ausführung in den Dienst einer Inszenierung von (Familien-)Geschichte und Politik gestellt, und Räume und Zeiten mittels Musik und Malerei aufs engste verflochten.

Bislang ging man davon aus, dass es sich bei dieser reichhaltig bebilderten Quelle um eine Handschrift handelt, die im Auftrag Kaiser Maximilians I. für seinen Neffen, Herzog Wilhelm IV. von Bayern, angefertigt worden war. Man sah in Wolfenbüttel A ein seltenes Beispiel für die Anfertigung von Prachtchorbüchern am kaiserlichen Hof und die Quelle schien – durch den Inhalt von genuin in den »niedereren Landen« gepflegtem Repertoire – sowohl ein Dokument des höfischen Kulturtransfers von Seiten der Habsburger an den verwandtschaftlich eng verbundenen Wittelsbacher Hof in München als auch ein Kronzeuge für den aktiven Kulturtransfer zwischen zwei herausragenden Herrscherhöfen zu sein, die die bei Lebensende des Kaisers noch immer intakte Bindung zur Musikkultur der habsburgischen Niederlande dokumentiert.¹

* Ich danke Nicole Schwindt für die Ermutigung zur Abfassung dieses Textes. Für die anregenden Diskussionen, die kritischen Rückmeldungen und die unterschiedlichsten Anregungen, die ich während des Schreibens erhalten habe und die auch in die zukünftige Erforschung dieser Handschrift einfließen werden, sei sämtlichen Tagungsteilnehmer*innen wie auch meinen Wiener Kolleg*innen ein herzlicher Dank ausgesprochen.

1 Für eine digitale Farbproduktion der Handschrift siehe <http://diglib.hab.de/mss/a-aug-2f/start.htm>. Zu diesem Chorbuch siehe außerdem Otto von Heinemann, *Die Handschriften der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel*, 2. Abt.: *Die Augusteischen Handschriften*, Bd. 1, Wolfenbüttel 1890, S. 1–4, sowie die Ausführungen in *Musikalischer Lustgarten – Kostbare Zeugnisse der Musikgeschichte*, hrsg. von Ulrich Konrad, Adalbert Roth und Martin Stachelin, Wolfenbüttel 1985 (Ausstellungskataloge der Herzog-August-Bibliothek, 47), S. 62–64.

Diesen Annahmen soll hier wenigstens in einigen Punkten widersprochen werden. Wenngleich eine längst überfällige, detaillierte Untersuchung der Handschrift nicht geleistet werden kann, so soll doch wenigstens in Grundzügen der Blick für Hinweise geöffnet werden, die zu einem anderen Entstehungshintergrund dieser außerordentlichen Handschrift führen dürften, auch wenn dieser selbst nur grob skizziert werden wird.²

Die Forschungslage war bislang äußerst übersichtlich: Aufgrund der reichen Bebilderung stellten Alheidis von Rohr (1974) und Ursula Becker (2009) zwar von kunstgeschichtlicher Seite Überlegungen über den Bildschmuck an, doch konnte keine der Autorinnen eine befriedigende Lösung zum Präsentationsanlass vorlegen.³ Warum dieses Chorbuch bislang keinen umfangreicheren musikwissenschaftlichen Forschungsdiskurs auslösen konnte, bleibt unverständlich. Obwohl sich Joshua Rifkin 1976 in einem Vortrag näher mit dem Repertoire beschäftigt hatte,⁴ schienen die sieben, auf 192 Pergamentfolios zusammengestellten Messen frankoflämischer Komponisten zu unspezifisch, als dass ihre Zusammenstellung innerhalb von Wolfenbüttel A einer genaueren Untersuchung wert gewesen wäre. Seither wurde das Chorbuch zwar einige wenige Male in der musikwissenschaftlichen Literatur (vor allem von deutschen Kollegen) erwähnt,⁵

2 Der Autor des vorliegenden Beitrages plant in Zusammenarbeit mit der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel eine Monographie zu diesem Chorbuch.

3 Alheidis von Rohr, »Zur Buchmalerei im Chorbuch Herzog Wilhelms IV. von Bayern von 1519/20 in der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel. Cod. Guelf. A. Augusteus 2°«, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 13 (1974), S. 181–198. Für eine Zusammenfassung des damaligen Forschungsstandes und neue Überlegungen hinsichtlich der Ausgestaltung siehe Ursula Becker, »Zum historischen Hintergrund des Wolfenbütteler Chorbuchs Cod. Guelf. A. Aug. 2°. Beobachtungen zum Buchschmuck«, in: *Wolfenbütteler Beiträge* 15 (2009), S. 179–255. Von Rohr hat erstmals auf die Ähnlichkeit zahlreicher Miniaturen mit Werken von Künstlern aus dem Umfeld von Kaiser Maximilian I. hingewiesen, Becker hat als erstmals versucht, einen sinnvollen Entstehungshintergrund für die Prachthandschrift glaubhaft zu machen.

4 Joshua Rifkin, »Ein römisches Messenrepertoire am bayerischen Hof – Bemerkungen zum Wolfenbütteler Chorbuch A Aug. 2° und zu seinem Umkreis«, unveröffentlichter Vortrag im Rahmen der Tagung *Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquins Desprez*, Wolfenbüttel 14.–17. September 1976. Ich danke Joshua Rifkin herzlich für die freundliche Überlassung seines Vortragsmanuskriptes.

5 Martin Bente, *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters*, Wiesbaden 1968, S. 203; Helmut Hell, »Senfls Hand in den Chorbüchern der Bayerischen Staatsbibliothek«, in: *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 4 (1987), S. 65–137; Rainer Birkendorf, *Der Codex Perrner: Quellenkundliche Studien zu einer Musikhandschrift des frühen 16. Jahrhunderts (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Sammlung Proske, Ms. C 120)*, 3 Bde., Augsburg 1994 (Collectanea musicologica 6); Franz Kördle, »Ein musikalisches Geschenk aus dem 16. Jahrhundert«, in: *per assiduum studium scientiae adipisci margaritam – Festgabe für Ursula Nilgen zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Annelies Amberger u. a., St. Ottilien 1997, S. 299–324: S. 318–321; Wolfgang Fuhrmann, »Ave mundi spes

seine Bedeutung (im doppelten Wortsinn) wurde allerdings unterschätzt bzw. nicht erkannt.

Aufgrund der Komplexität der Anlage von Wolfenbüttel A kann im Folgenden nur ein Ausschnitt jener Verflechtungen nachgezeichnet werden, die diese Handschrift auf unterschiedlichsten Ebenen darzustellen versucht. Auf eine umfassende Auseinandersetzung mit der Rezeption des enthaltenen Messenrepertoires, der engen Verbindung zu den Chorbüchern München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 65 und Mus.ms. 510, auf Ausführungen zu Aktualität und Exklusivität und eine Einordnung in einen größeren (musik-)geschichtlichen Kontext muss dagegen verzichtet werden; ebenso unterbleibt eine eingehende Diskussion des Stils und der Bedeutung des biblischen Miniaturenprogrammes bzw. der Randleisten wie auch anderer ästhetischer Aspekte (wie etwa der von flämischen und humanistischen Gestaltungsideen geprägten Stilmischung der Buchstabeninitialen). Wichtiger scheint es an dieser Stelle, die neu gewonnenen Erkenntnisse zu den Wappen- und Porträt-Miniaturen zu präsentieren, also jenen Malereien, die aufgrund der Personalisierung eine genauere Abgrenzung des historischen Entstehungshintergrundes der Handschrift ermöglichen. Das (in der Forschung bisher noch kaum versuchte) Zusammenlesen von Bild und Musik, das im letzten Abschnitt des Beitrages anhand einer Messe von Matthaeus Pipelare unternommen werden soll, wird die engen intra- und intertextuellen Beziehungen zwischen den Miniaturen und den Messen vorstellen. Deren enge Verschränkung macht einerseits auf den Mikrokosmos der Handschrift aufmerksam, andererseits lassen sich anhand von Pipelares Messe gleichsam als Musterbeispiel konkrete Deutungstraditionen aufzeigen, die auch in Zusammenhängen von Relevanz sind, die vom ursprünglichen Kontext losgelöst waren. Erst das Begreifen der interagierenden Bestandteile »Musik« – »Bild« bildet den Schlüssel für das Verstehen der Handschrift und ermöglicht das Erkennen des übergeordneten Programmes, das in seiner Ausführung die am Habsburg-burgundischen Hof in Mecheln gepflegte und nun offenbar in den süddeutschen Raum translozierte Tradition der reich gestalteten musikalischen Prachthandschriften aufgreift.⁶

Damit aber rückt der Beitrag davon ab, das Narrativ der habsburgischen Intention für die Anfertigung des Chorbuches weiterführen zu wollen. Wie sich

Maria – Symbolismus, Konstruktion und Ausdruck in einer Dedikationsmotette des frühen 16. Jahrhunderts«, in: *Die Habsburger und die Niederlande. Musik und Politik um 1500*, hrsg. von Jürgen Heidrich, Kassel 2010 (Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik, 8.2008/2009), S. 89–127.

6 Siehe hierzu auch Herbert Kellman, »Production, Distribution, and Symbolism of the Manuscripts – A Synopsis«, in: *The Treasury of Petrus Alamire. Music and Art in Flemish Court Manuscripts, 1500–1535*, hrsg. von dems., Ghent 1999, S. 10–14.

zeigen wird, lassen sich derzeit mit Blick auf die Auftragserteilung keinerlei Anhaltspunkte für die Beteiligung Maximilians I. oder Karls V. geltend machen, was letztendlich die Annahme eines gezielt eingesetzten imperialen Kulturtransfers relativiert.

Relativierung des Forschungsstandes

Das Chorbuch wurde – dies darf als gesichert gelten – um 1519/1520 für Herzog Wilhelm IV. von Bayern angefertigt. Es enthält sieben Messen franko-flämischer Komponisten für vier bis sechs Stimmen,⁷ und die Zusammenstellung weist im Kern Parodiemessen über französische Chansons auf, die von einer Marienmesse (am Beginn) und einer Totenmesse (am Ende) gerahmt werden (siehe Tabelle 1).

Unabhängig von dieser (hier nicht näher zu diskutierenden) Repertoirezusammenstellung sind es vor allem die Miniaturen auf allen Öffnungsseiten der Messen, die das Auge des Betrachters auf den ersten Blick fesseln und die Funktion der Quelle unmittelbar sichtbar machen: Sie lassen den Widmungsempfänger in einem präsentablen Licht erscheinen und weisen womöglich darauf hin, dass die Handschrift vielleicht weniger für die private Andacht, als vor allem für eine öffentliche Zurschaustellung angefertigt worden ist.⁸ Dabei sind es die zahlreichen, nicht-biblischen Miniaturen, die den Empfänger unmittelbar hervorheben und auch die Hinweise auf einen möglichen Entstehungshintergrund liefern; denn wie in zahlreichen anderen Prachtchorbüchern,⁹ sind auch in Wolfenbüttel A die Miniaturen mit dem Inhalt jener Kompositionen verbunden, denen sie scheinbar nur als dekorativer Schmuck beigegeben sind. Sie sind daher der Schlüssel für die Zusammenstellung der Messen, die sich erst auf einen zweiten Blick erschließt, die aber nicht weniger von Bedeutung ist.

7 Mit einer Größe von 61 × 42 cm handelt es sich um das größte Chorbuch der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel. Es entspricht somit ziemlich genau der Größe der um ca. 1515 entstandenen Alamire-Handschrift Ms. 7 der Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena und ist um nur wenige Zentimeter kleiner als das signaturlose Chorbuch im Stadsarchief van Mechelen, auf das weiter unten noch einzugehen ist. Für einen Größenvergleich derartiger Chorbücher siehe die Homepage des von Thomas Schmidt geleiteten (abgeschlossenen) Projektes *The Production and Reading of Music Sources. Mise en-page in manuscripts and printed books containing polyphonic music, 1480–1530*, <http://www.proms.ac.uk> (10.11.2021).

8 Die erheblichen Gebrauchsspuren an den unteren Seitenrändern, die die Miniaturen in weiten Teilen fast unkenntlich machen, zeigen, dass das Chorbuch verwendet wurde.

9 Zu erwähnen sind jene aus der Werkstatt des Petrus Alamire, siehe H. Kellman (Hrsg.), *The Treasury* (wie *Anm.* 6).

Zum Entstehungshintergrund des Chorbuches Wolfenbüttel A

Nr.	Komponist, Titel der Messe	Stimmen	Verwendung von Kanon	Vorlage
1	Josquin Desprez <i>Missa de beata Virgine</i> ¹⁰	4–5	ja	Choral
2	Pierre de la Rue <i>Missa Incessament</i> ¹¹	5	ja	eigene Chanson ¹²
3	Matthaeus Pipelare <i>Missa Fors seulement</i> ¹³	5	nein	eigene Chanson 5v ¹⁴
4	Costanzo Festa <i>Missa Se congié prendz</i>	5	ja	Chanson von Agricola ¹⁵
5	Noël Bauldeweyn <i>Missa sine nomine</i>	6	ja	?
6	Noël Bauldeweyn <i>Missa En douleur</i>	5	ja	eigene Chanson
7	Pierre de la Rue <i>Missa pro fidelibus defunctis</i>	4–5	nein	Choral

Tabelle 1: Inhalt von Chorbuch Wolfenbüttel A

Es ist also nicht verwunderlich, dass das Wolfenbütteler Chorbuch nahezu ausschließlich im Zusammenhang mit den für die Kunstgeschichte relevanten Illuminierungen besprochen worden ist. Hatte die Forschung lange Zeit ange-

10 Ohne Agnus II.

11 Ohne Agnus I.

12 Die Chanson ist im engen Umfeld von Maximilians Tochter Margarete entstanden und findet sich in deren erstem »album poétique« (Brüssel, Bibliothèque royale de Belgique, Ms. 10572), dem Alamire-Manuskript Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs. 18746, sowie 13 weiteren Quellen.

13 Ohne Agnus II.

14 Auch diese Chanson ist in einer Quelle aus Margaretens persönlicher Umgebung überliefert: ihrem großen Chansonalbum Brüssel, Bibliothèque royale de Belgique, Ms. 228; zudem aber auch in Quellen aus dem Umfeld Kaiser Maximilians wie dem *Codex Perinner* (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Slg. Proske, Ms. C 120) oder dem Liederbuchdruck des Arnt von Aich (RISM [1519]⁵).

15 Der Text dieser Chanson findet sich im französischen Chansonnier Paris, Bibliothèque nationale, f.fr. 12744, dessen Entstehung im Umfeld von Margaretens Kindheit am französischen Hof anzusiedeln ist. Zu diesem Chansonnier siehe umfassend Isabel Kraft, *Einstimmigkeit um 1500. Der Chansonnier Paris, BnF f. fr. 12744*, Stuttgart 2009 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 64).



Abbildung 1: Miniatur mit Widmungsempfänger Wilhelm IV. von Bayern und Datierung »1519«. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. A Aug. 2°, fol. 2r (Detail); © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, <http://diglib.hab.de/mss/a-aug-2f/start.htm?image=00011>, CC BY-NC-SA 4.0

nommen, dass sie von dem Augsburger Miniaturmaler Narziss Renner (1501/1502–1536) stammen,¹⁶ versuchte erst Ulrich Merkl 1999 diese Annahme zu entkräften. Er argumentierte für einen unbekanntem Meister des süddeutschen/österreichischen Raumes und mutmaßte, dass es sich um denselben Maler handelte, der auch die Handschrift Cod. s.n. 3310 der Österreichischen Nationalbibliothek Wien illuminiert hatte, ein Gebetbuch, das möglicherweise Herzog Ludwig X. gehört hatte, einem jüngeren Bruder des Münchner Herzogs Wilhelm IV.¹⁷ Merkl selbst aber musste eingestehen, dass es nicht möglich war, diesen »süddeutsche[n] Raum« näher einzuzugrenzen. Ebenfalls schwer einzuschätzen war seines Erachtens, ob von einer Produktion in direkter Nähe zum Auftraggeber oder doch von einer »größere[n] Distanz zwischen Besteller und Ausführendem« auszugehen sei – ein Aspekt, der in der Schlussdiskussion nochmals zu berücksichtigen sein wird. »Der Sitz des Auftraggebers kann also nur als vages Indiz für die Lokalisierung der Illuministenwerkstatt dienen.«¹⁸

16 A. von Rohr, Zur Buchmalerei (wie Anm. 3), S. 193–196.

17 Ulrich Merkl, *Buchmalerei in Bayern in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Spätblüte und Endzeit einer Gattung*, Regensburg 1999.

18 Ebd., S. 20.



Abbildung 2: Rahmensäule der oberen Randleiste mit Datierung »1519«. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. A Aug. 2°, fol. 2^r (Detail); © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, <http://diglib.hab.de/mss/a-aug-2f/start.htm?image=00011>, CC BY-NC-SA 4.0

Die Grenzen zwischen dem heutigen Bayern und Österreich sind in jener Zeit bekanntlich fließend; und mehrere von Merkl genannte Handschriften unterliegen dieser Lokalisierungsproblematik.

Hinweise auf die Entstehungszeit und den Empfänger finden sich an mehreren Stellen der Handschrift. Bereits auf der Recto-Öffnungsseite von Josquins *Missa de beata Virgine* findet sich zweimal die Jahresangabe »1519« (fol. 2^r): auf dem Kapitell der Rahmensäule (siehe Abbildung 2) und im unteren Viertel jener Miniatur, die Herzog Wilhelm IV. als Widmungsempfänger in Anbetung mit Rosenkranz vor der auf fol. 1^v gemalten Verkündigungsszene zeigt (siehe Abbildung 2). Eine weitere Jahresangabe, »1520«, ist in der Anna Selbdritt-Miniatur der Verso-Öffnungsseite von Matthaeus Pipelares *Missa Fors seulement* (fol. 55^v) zu lesen (siehe Abbildung 3).

Ungleich schwieriger gestaltet sich die Suche nach einem möglichen Auftraggeber. Zwar finden sich in den Miniaturen der Öffnungsseite von Bauldeweyns *Missa En douleur en tristesse* die Portraits von vier Männern (fols. 149^v–150^r; siehe unten Abbildung 11) – Maximilian I., Karl V. in den beiden oberen Miniaturen (Discantus, Contratenor), Herzog Albrecht IV. und Herzog Wilhelm IV. in den beiden unteren (Bassus, Tenor) –, doch sind die bisher vorgebrachten Überlegungen, die in dieser Darstellung ein Indiz für die Auftragserteilung durch das Haus Habsburg erkennen wollen, meines Erachtens zu verwerfen. Die vier Herrscherpersönlichkeiten sind ohne Zweifel für die Politik des süddeutschen Raumes zentral, doch greifen die bisherigen Forschungshypo-



Abbildung 3: Anna Selbdritt-Gruppe mit Datierung »1520«. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. A Aug. 2°, fol. 55^v (Detail); © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, <http://diglib.hab.de/mss/a-aug-2f/start.htm?image=00118>, CC BY-NC-SA 4.0

thesen zu kurz, da sie entweder die zeitlichen Abläufe oder aber das Bild-Musik-Programm der Handschrift außer Acht lassen: Die These Helmut Hells,¹⁹ dass es Kaiser Maximilian I. gewesen sein, der dieses Buch für seinen Neffen anlässlich von dessen Hochzeit mit Jacobäa von Baden in Auftrag gegeben habe, scheint kaum gut begründbar. Die Hochzeit fand erst 1522 statt, und obwohl Maximilian tatsächlich mehrere Heiratspläne für Wilhelm zu verwirklichen suchte,²⁰ konnte keiner dieser Pläne realisiert werden. Abgesehen von der Tatsache, dass Maximilian 1519 (also kurz vor seinem Tod) noch kaum wissen konnte, wann Wilhelm einmal heiraten würde, hatte der Kaiser für Wilhelm eine Verbindung in den internationalen Hochadel beabsichtigt. Der Tod des Kaisers verhinderte nicht nur eine solche Eheschließung, auch wurde der Münchner Herzog auf seine eigenen Kenntnisse und Kontakte zu heiratsfähigen Frauen zurückgeworfen, was schließlich in die – aus Sicht des bayerischen Herzogshauses – standesgemäße Hochzeit mit Jakobäa von Baden mündete. Von einer Anfertigung des Wolfenbütteler Chorbuches im Auftrag Maximilians für die Hochzeit seines Neffen auszugehen, würde also bedeuten, dass der Kaiser ein aufwendig gestaltetes und kostspieliges Chorbuch »auf Vorrat« hätte

19 H. Hell, *Senfls Hand* (wie *Anm. 5*), S. 131–134; F. Körndle, *Ein musikalisches Geschenk* (wie *Anm. 5*), folgt dieser Annahme. Fuhrmann, *Ave mundi* (wie *Anm. 5*), S. 113f., missversteht Becker und nimmt fälschlicherweise an, dass das Buch für Albrecht IV. angefertigt worden sei.

20 Zur Heiratspolitik der Habsburger und Wittelsbacher siehe umfassend Katrin Nina Marth, *Die dynastische Politik des Hauses Bayern an der Wende vom Spätmittelalter zur Neuzeit*, München 2011 (Forum Deutsche Geschichte, 25).

vorbereiten lassen. Die Unwahrscheinlichkeit dieser Annahme wird zudem durch die Tatsache unterstrichen, dass jegliches Allianzwapfen fehlt.

Deutlich plausibler argumentiert die Kunsthistorikerin Ursula Becker. Sie plädiert dafür, dass das Chorbuch in der Folge des Augsburger Reichstages 1518 angefertigt worden sei.²¹ Neben zahlreichen zu verhandelnden politisch-diplomatischen Angelegenheiten hatte Maximilian I. auf diesem Reichstag ein letztes Mal versucht, für einen dringend notwendigen Türkenfeldzug zu werben. Laut der Chronik des Juristen und herzoglichen Hofrates Andreas Pernerer (1500–1543) hatte der Kaiser offenbar als letzte Hoffnung seinen Neffen Wilhelm gebeten, ihn in dieser Angelegenheit als Reichshauptmann zu unterstützen.²² Der bayerische Herzog sollte das Zugpferd für das kaiserliche Vorhaben sein, und Maximilian dürfte auf Geld, Truppen und Unterstützung durch verschiedene weitere Fürsten gehofft haben. Den Beistand des Papstes hatte er bereits, denn Leo X. war gewillt, einen solchen Kreuzzug zu unterstützen.²³ Wilhelm willigte in der Tat ein und Maximilian beteuerte begeistert – in Analogie zum greisen Simeon, der den Messias gesehen hatte²⁴ –, dass er nun glücklich sterben könne.

Beckers These scheint zunächst gut begründet. Ihr wichtigstes Argument ist die Darstellung des Hl. Georg zu Beginn von Pierre de La Rues *Missa Incessament*. Dieser Miniatur wird auf der gegenüberliegenden Recto-Seite der in Rüstung gekleidete Herzog Wilhelm IV. in Anbetung gegenübergestellt (siehe Abbildung 4).²⁵ Wie Becker ausführt,²⁶ wurde der Hl. Georg als Patron der Kreuzritter verehrt

21 U. Becker, Zum historischen Hintergrund (wie [Anm. 3](#)), S. 223.

22 *Andreas Pernerer's bayrische Chronik 1506–1529 (und anderes)*, München, Bayerische Staatsbibliothek, Ms. Cgm 1594, fol. 11^v.

23 Nach der Verleihung der Kardinalswürde an Albrecht von Brandenburg im Dom von Augsburg wurden dem Kaiser durch die beiden päpstlichen Legaten Thomas de Vio (Cajetan) und Matthäus Lang in Gegenwart sämtlicher Herrscher des Reiches und im Auftrag Leos X. der Hut und das Schwert eines Kreuzritters überreicht, eine symbolische Geste des Papstes an den Kaiser und die Reichsstände, mit der er zur Bekämpfung der Türken aufforderte. Berichte über die Verleihung dieser Symbole an den Kaiser auf Lateinisch und Deutsch finden sich bei Jakob Mennel, *De inclito atque apud Germanos rarissimo actu ecclesiastico*, Augsburg: Grimm & Wirsung 1518, Bg. B [i]v–B iij, bzw. Jakob Mennel und Johann Speiser, *Von dem Eerlichen und in teutschen Landen seltzamesten gäistliche geschicht*, [Augsburg: Grimm & Wirsung] 1518, Bg. [B iv]r–C [i]r. U. Becker, Zum historischen Hintergrund (wie [Anm. 3](#)), S. 225; Moritz Kelber, *Die Musik bei den Augsburger Reichstagen im 16. Jahrhundert*, München 2018 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 79), S. 155f.

24 Lukas 2:29–32. Zur Aussage Kaiser Maximilians siehe die Darstellung von A. Pernerer (wie [Anm. 22](#)).

25 U. Becker, Zum historischen Hintergrund (wie [Anm. 3](#)), S. 212 und 228, interpretiert die Miniatur dahingehend, dass sich Wilhelm IV. sogar als der Heilige selbst identifiziert. Dem kann ich nicht folgen.

26 Ebda., S. 211.



Abbildung 4: Wolfenbüttel, Cod. Guelf. A Aug. 2°, fol. 28^v–29^r; © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, <http://diglib.hab.de/mss/a-aug-2f/start.htm?image=00064>, CC BY-NC-SA 4.0

und zählte zu den wichtigsten und beliebtesten Heiligen. Es überrascht daher nicht, dass er bei den Habsburgern den Rang eines Hausheiligen hatte. Bereits Maximilians Vater, Friedrich III., hatte 1469 einen Georgsritterorden gegründet, und als ihm Maximilian auf dem Thron nachfolgte, führte er den Orden fort und gründete – aus Mangel an Mitgliedern – noch eine Georgsritterbruderschaft (1493) und eine Georgsgesellschaft (1503).²⁷ Maximilians Ziel scheint es freilich gewesen zu sein, aus den Ordensmitgliedern so etwas wie eine Hausarmee

²⁷ Walter Franz Winkelbauer, *Der St. Georgs-Ritterorden Kaiser Friedrichs III.*, Diss. Universität Wien 1949; ders., »Kaiser Maximilian I. und St. Georg«, in: *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs* 7, Wien 1954, S. 523–550. Für den Orden ließ Maximilian auch ein Gebetbuch drucken, das bei Johann Schönsperger in Augsburg mit einer eigens dafür angefertigten Type publiziert wurde. Heidrun Lange (-Krach), »Das Neue Gebetbuch Kaiser Maximilians I. und der St. Georgs-Ritterorden – neue Erkenntnisse der Forschung«, in: *Symposium zur Geschichte von Millstatt und Kärnten 2013*, hrsg. von Franz Nikolasch, [St. Leonhard] 2014, S. 35–44; dies., »Zeichen für Kaiser Maximilians I. Memoria – Das Gebetbuch Kaiser Maximilians I.«, in: *Symposium zur Geschichte von Millstatt und Kärnten 2015*, hrsg. von Franz Nikolasch, [St. Leonhard] 2016, S. 17–33; dies., *Das Gebetbuch Kaiser Maximilians I.*, Diss. Universität Augsburg 2017; sowie



Abbildung 5: Daniel Hopfer (ca. 1470–1536): *Kaiser Maximilian I. als Hl. Georg*. München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod.Icon. 308, fol. 28^v; © Bayerische Staatsbibliothek München, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00001364-8, CC BY-NC-SA 4.0

zu mobilisieren, die schließlich seinen nie verwirklichten Kampf gegen die Türken realisieren sollte. Tatsächlich traf Maximilian Vorkehrungen für den Orden nach seinem eigenen Ableben²⁸ bzw. inszenierte sich gerne selbst als der Heilige oder als Georgsritter (siehe Abbildungen 5 und 6).²⁹

Becker verweist in ihren Ausführungen zudem auf die in Miniaturen dargestellten Heiligenfiguren in Wolfenbüttel A, bei denen sie für die Illustrationen des Hl. Georg, des Hl. Sebastian, der Hl. Barbara und des Hl. Andreas künstlerische Parallelen zu den Darstellungen derselben Heiligenfiguren in Maximilians gedrucktem Gebetbuch für den Georgsritterorden zieht.³⁰ Darüber hinaus möchte

dies., *Das Gebetbuch Kaiser Maximilians I. Meisterhafte Zeichnungen der deutschen Renaissance*, 2 Bde., Luzern 2017.

28 Siehe im Memorialbuch von 1512 (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2835, fol. 26^v) die bildliche Darstellung, wie Maximilian Marx Treitzsaurwein Angaben zu Grabstift und Sankt-Georgs-Ritterorden diktiert.

29 Beispielsweise wird Maximilian in der *Ehrenpforte* als Georgsritter, umgeben von den Ordensmitgliedern, dargestellt (oberste Abbildungen im Turm links außen).

30 U. Becker, *Zum historischen Hintergrund* (wie [Anm. 3](#)), S. 210.

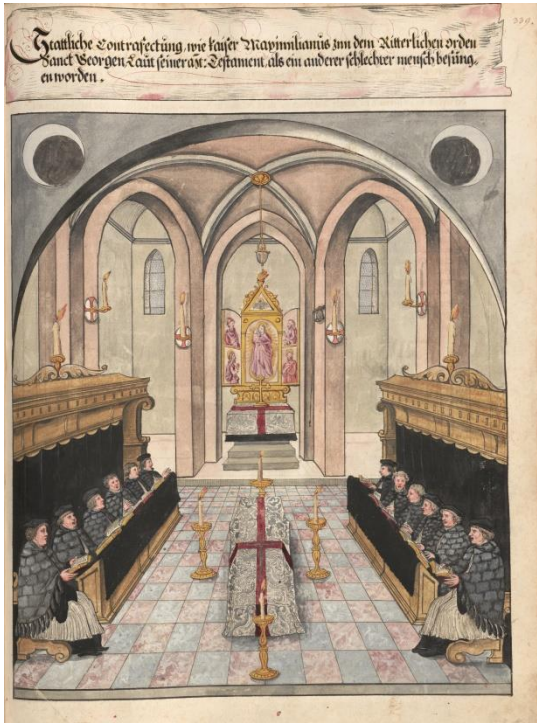


Abbildung 6: Totenoffizium des Georgsritterordens in der Georgskirche in Wiener Neustadt (Österreich). München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 896 (Ehrenspiegel des Hauses Österreich, Bd. VII, Augsburg, 1559), fol. 339r; © Bayerische Staatsbibliothek München, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00103106-2, CC BY-NC-SA 4.0

Becker die in Wolfenbüttel A zu sehenden Heiligen aufgrund ihrer christlichen Verehrung mit der Kreuzzugs-idee verknüpfen und vermerkt, dass einige von ihnen als ideale Helfer in Kriegszeiten oder im Angesicht des Todes verehrt wurden.

So gut Beckers Argumente sind, es bleiben bei einer längeren Auseinandersetzung damit doch Zweifel. Folgt man ihnen, so würde es sich (stark vereinfacht gesprochen) um ein prachtvoll dekoriertes Chorbuch handeln, das als Dankesbezeugung für eine bloße Zusage des Münchner Herzogs zu einem Krieg angefertigt wurde, der möglicherweise niemals stattfinden und den Maximilian nur im unwahrscheinlichsten Fall erleben würde. So übersieht Becker in Perneders Bericht, dass die Anfrage Maximilians nach einer Beteiligung Wilhelms als Reichshauptmann »wenig tag nach/ solchem abschied an unsern gnedigen herrn herzog/ Wilhelmen von Bayern« stattfand.³¹ Der Reichstagsabschied 1518 wird mit 14. Oktober notiert, was hieße, dass in der zweiten Oktoberhälfte die Anfrage an den bayerischen Herzog ergangen wäre. Somit wären also nur etwa zwei Monate

31 Andreas Perneder's bayrische Chronik (wie Anm. 22).

für den Auftrag und den Beginn der Arbeiten am Chorbuch geblieben, bevor der Kaiser am 12. Januar 1519 in Wels verstarb. Das Chorbuch selbst, oder wenigstens die Miniaturen sind jedoch, wie erwähnt, mit 1519 und 1520 datiert. Dies lässt zwar immerhin die Möglichkeit offen, dass die Niederschrift der Musik in den verbleibenden Monaten des Jahres 1518 erfolgt ist, bevor eine Bebilderung in den Jahren 1519/1520 stattfinden konnte, doch scheint eine solch rasche Planung und Zusammenstellung des Repertoires und des Bildprogrammes, wie es in der abgeschlossenen Handschrift vorliegt, aus heutiger Sicht nicht sehr wahrscheinlich.

Auch Beckers Interpretation der in das Chorbuch aufgenommenen Heiligenfiguren ist nicht frei von Zweifeln. Die Anrufung von Heiligen in Kriegszeiten mag für die vorgenannten Heiligen seine Berechtigung haben, ebenso wie für den Hl. Christophorus und die Hl. Katharina als Nothelferin, doch identifiziert Becker die Hl. Magdalena fälschlicherweise mit der Hl. Margaretha.³² Die tatsächlich dargestellte Hl. (Maria) Magdalena als Patronin der Bleigießer hätte ebenso in die Argumentation ihrer These einbezogen werden können, wie der Hl. Thaddäus (fol. 111v), der als Fürsprecher in ausweglosen Situationen angerufen wird. Die Darstellung des Hl. Simon (Patron der Holzhauer, Gerber, Lederarbeiter, Weber und Färber) lässt sich mit Beckers Hypothese allerdings nicht erklären – und wird daher nicht erwähnt.

Schließlich scheint auch Beckers Argumentation zum Hl. Georg als Kreuzritterheiligen im Kampf der Habsburger gegen die Türken nicht schlagend genug. Wie erwähnt, war die Verehrung des Hl. Georg generell weit verbreitet, und genau aus diesem Grund pflegte auch die Familie der Wittelsbacher eine enge Beziehung zu diesem Heiligen: Die neue Kapelle der herzoglichen Residenz (»Neuveste«), erbaut unter Wilhelm IV.,³³ war dem Hl. Georg geweiht, und ebenso war der Festsaal der Residenz nach diesem Heiligen benannt. Wilhelm steht hier ganz in der Tradition seines Vaters, Albrecht IV., der 1496

32 U. Becker, Zum historischen Hintergrund (wie *Anm. 3*), S. 214, behauptet, auf fol. 112^r sei aufgrund ihrer Gruppierung mit Barbara und Katharina die Hl. Margaretha dargestellt. Auch wenn dies Beckers Argumentation einer Darstellung von drei Nothelferinnen stützen würde und die Kombination mit der Hl. Barbara und der Hl. Katharina für den süddeutschen Raum ungewöhnlich scheint, ist die dargestellte Heilige aufgrund des von ihr in der linken Hand getragenen Salbgefäßes eindeutig als Hl. (Maria) Magdalena zu identifizieren. So auch beschrieben bei A. von Rohr, Zur Buchmalerei (wie *Anm. 3*), S. 188.

33 Die Georgskapelle wurde 1540 eingeweiht. Otto Meitinger, *Die baugeschichtliche Entwicklung der Neuveste. Ein Beitrag zur Geschichte der Münchner Residenz*, München 1970 (Oberbayerisches Archiv, 92), S. 32f. Auch die Kapelle der Burg Trausnitz in Landshut, Sitz der Herzöge von Bayern-Landshut und ab 1516 vom Münchner Herzog Ludwig X. zum Renaissancepalast umgebaut, war dem Hl. Georg geweiht.

in betracht der ungewiß stund vnd zeit, darinn ain yeglich mensch der Fordrung des Allmächtigen gewartend ist, auch der zergenglichkiet dieser weltl ... Darumb zuevor Got dem Allmechtigen, auch der hochgelobten Junckfrawen Maria seiner gepererin vnd allen himmlischen here zum lob vnd darnach allen verwonten diser stüftung geistlich vnd weltlich standts, vergangen, gegenwärtigen vnd zuekünfftigen, auch dartzue ingemain allen gelaubigen selen zur hilff und trost

und in Nachahmung seines Schwiegervaters, Friedrich III., eine »sannd Jörgen Bruederschaft« gegründet hatte.³⁴ Wie die Erneuerung dieser Bruderschafts-stiftung im Jahre 1508 und die detaillierten Statuten bestätigen, lag die Pflege dieser ab diesem Zeitpunkt für alle Bevölkerungsschichten offenen Bruderschaft dem Münchner Herzog durchaus am Herzen. Denn war die Stiftung ursprünglich nur für das Hofpersonal des Münchner Herzogs errichtet worden, wurde sie 1508 auch auf nichtadelige Personen ausgeweitet. Die Verwaltung der Bruderschaft hatte darauf zu sehen, dass

in Vnser lieben Frawenpfarrkirchen zu Muenchen in der fürstlichen Capelle sand Anna=Altars unter dem sagrer³⁵ der linken seiten gelegen zu jeder Quatomper am Pfintztag [Donnerstag] nach Completzeit ain kurtze Vigili mit sambt dem venit vnd am Freitag darnach morgens ain gesungen Selambt für all vergangen bruedern vnd schwestern vnd all christgelaubigen seln mit ausparung vnd dabei prinnenden stockhörzen gehalten werde wie dann die beruert Bruederschaft soliche Quatomperbegennknuße bisher zu vollbringen gepflogen hat.

Weiterhin wurde bestimmt,

item es sol auch, als oft ein brueder oder schwester auß dieser Bruederschaft tods verget, dasselb gestorben aus beruerter Bruederschaft getragen, zu der erden bestatet vnd im als fürderlich ist vnd es ungeferlich sein mag, ain gesungen Selambt gehalten vnd vollbracht ... werden ... Vnd zu ainem jeden gesungen Ambt, das vorgemelter maß gehalten wirdet, sollen ein epistler vnd evangelier dinen vnd alles beleuchten von gemainer Bruederschaft beschechen, ain jeden pfarr vnd der kirchen onschaden. Es sol auch ain ieglich mensch in vorgemelter Bruederschaft

34 Dieses wie auch die nachfolgenden Zitate aus J. M. Forster, *Jubiläumsbüchlein der St. Georgi-Erzbruderschaft an der St. Cajetanshofkirche in München* (26.–28. April 1896), München 1896, S. 4–7. Die im Selbstverlag des Verfassers erschienene Publikation befindet sich im Bayerischen Hauptstaatsarchiv München, Abt. III (Geheimes Hausarchiv), Obersthofmeisterstab Hofkultusstiftungen, Fach. 67 Fasz. I No. 1 unter weiteren Dokumenten aus dem 19. Jahrhundert zur Feier des 400. Bestehens der Georgsbruderschaft. Die Dokumente zu der Stiftung sind ansonsten spärlich, der originale Stiftungsbrief ist verloren und Details sind nur abschriftlich im »Receptionsbrief« von 1508 (München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Kolleg. St.U.L.F. Kl. Lit. No 65, I. Konvolut, 9. Faszikel) erhalten.

35 Es dürfte sich um das nicht mehr erhaltene Sakramentshäuschen zur Aufbewahrung des Allerheiligsten handeln.

ains jeden abgestorben brueder oder schwester seln auf die Zeit seiner begennknuß zehn *Pater noster*, sovil *Ave Maria* vnd an glauben sprechen vnd Got den Allmechtigen piten, desselben vnd aller gelaubigen seln genedig vnd parmhetzig ze sein.

Tatsächlich wurde in Wolfenbüttel A die Aufschlagsseite mit der Georgsminiatur, dem in Rüstung dargestellten Wilhelm IV. und den im Rahmen zu sehenden Städtewappen sehr bewusst gewählt, doch muss sie – so viel sei vorweggenommen – aus Sicht der Wittelsbacher gelesen werden. Das ähnliche Auftreten der beiden Häuser Habsburg und Wittelsbach, das sich in der Verehrung des Hl. Georg bereits andeutet und indirekt auch auf die zahlreichen Verflechtungen der Familien hinweist, wird durch die Portraits der vier (ehemals) regierenden Herrscherpersönlichkeiten auf den fols. 149^v–150^r nochmals unterstrichen. Allerdings bleibt festzuhalten, dass diese Zusammenstellung nur einen Teil eines übergeordneten Programmes in der Bebilderung der gesamten Handschrift darstellt – eines Programmes, auf das gleichsam als Metaebene in diesem Chorbuch kontinuierlich angespielt wird: nämlich auf die seit Jahrhunderten auf dynastischer wie politischer Ebene aufs Engste miteinander verquickten Schicksale der Häuser Habsburg und Wittelsbach. Vor diesem Hintergrund zeichnet sich ein Paradigmenwechsel ab: Wie in kaum einer anderen Musikhandschrift der Zeit wird der Ausführung der Handschrift eine zeitübergreifende Vorstellung von Politik und Kunst zugrunde gelegt. Diese wiederum äußert sich in der Intention einer überfamiliären Beziehungsdarstellung, deren multiple Perspektiven mittels Malerei und Musik in die Handschrift werküberspannend eingeschrieben sind.

amicitia, auxilium, unitas

Die Hinweise auf die soeben skizzierte Metaebene hält das gezielt gesetzte Miniaturenprogramm bereit, das einerseits in Verbindung mit dem musikalischen Repertoire steht, das aber auch über die einzelnen Messen hinweg in Beziehung zueinander gesetzt wird, sodass ein breites intertextuelles Panorama zum Ausdruck kommt. Bereits in der ersten Messe, Josquins *Missa de beata Virgine*, finden sich die gegenüber- bzw. nebeneinandergestellten Hauswappen der beiden Familien. Die Wappen werden von den (Erz-)Herzogshüten als Rangkronen bekrönt und von Schildhaltern eingefasst.³⁶ Dies ist insofern äußerst ungewöhnlich, als im Fall des Hauses Habsburg *nicht* auf das Kaisertum hingedeutet wird,

36 Im Fall des bayerischen Wappens sind es zwei bekrönte Löwen (sie sind noch heute im Wappen des Freistaates Bayern enthalten), im Fall des Habsburger Wappens sind es zwei flügellose Greifen. Obgleich die Darstellung ohne Flügel bemerkenswert ist, gehören Greifen zu den typischen Figuren als Schildhalter und finden sich in mehreren Wappendarstellungen Maximilians.

sondern auf ihren Rang als »Erzherzöge« von Österreich. Darüber hinaus ist der Hintergrund der Recto-Seite entsprechend der jeweiligen Familie in der oberen Hälfte mit blau-silbernen Rauten, in der unteren Hälfte aber mit rot-silbernen Streifen (Wappenfarben des Bindenschildes) gestaltet. Aufgrund der typisierten Gestaltungstradition derartiger Handschriften, die den Widmungsempfänger in der oberen Miniatur der Eröffnungsseite darstellt, bleiben – die Intention einer Darstellung des überfamiliären Beziehungsstatus der beiden Herrschergeschlechter vorausgesetzt – kaum andere Gestaltungsmöglichkeiten. Damit aber wird nicht nur die Beziehung in sowohl vertikaler als auch horizontaler Ansicht ausgedrückt, sondern auch die Gleichrangigkeit der beiden Häuser evoziert (siehe Abbildungen 7 und 8a/b).

Eine weitere Wappendarstellung findet sich auf der Öffnungsseite von *Pipelares Missa Fors seulement* (fols. 55^v–56^r; siehe Abbildung 9). Die Gestaltung der Initialen für die Bassus-Stimmen in den beiden unteren Miniaturfeldern lässt an deren Rang keinerlei Zweifel: Während auf fol. 56^r das Wappen des Herzogs in Bayern mit Helm, Helmdecke und einfacher Helmzier das Herzogtum Bayern und dessen Regenten symbolisiert, ist auf der gegenüberliegenden Seite (fol. 55^v) der kaiserliche Doppeladler als Hauptschild dargestellt. Dieser kaiserliche Wappenschild selbst wird von der Kaiserkrone (einer typischen Mitrenkrone) bekrönt, die Adlerköpfe des Doppeladlers von Bügelkronen. Auf der Brust dieses Hauptschildes aber, und damit im Zentrum des Doppeladlers, sitzt als »Herzschild« nicht das Habsburgerwappen, sondern das seit 1242 geführte Stammwappen der Wittelsbacher mit den blau-silbernen Rauten.³⁷

Beide Wappenschilde werden zudem von stehenden, sich anblickenden Schildhaltern in gegensätzlichen Farben eingefasst: Der kaiserliche Doppeladler wird von zwei Männern in den bayerischen Farben gehalten (weiß-blau), das bayerische Wappen wird von zwei Männern in den Farben des österreichischen Bindenschildes (rot-weiß) gestützt. Schildhalter gehörten zu den Prachtstücken einer Wappendarstellung, dienten aber lediglich der Dekoration. Hier allerdings betonen vor allem die habsburgischen Schildhalter die Unterstützung der Wittelsbacher durch die Habsburger (siehe Abbildung 10a/b).³⁸

Da der Herzschild des kaiserlichen Doppeladlers eindeutig auf die Familie Wittelsbach verweist, ist nur eine Periode im Verlauf der wittelsbachischen Geschichte

37 Es handelt sich um das Wappen der Grafen von Bogen, das nach dem Erlöschen von deren Herrscherlinie zusammen mit der Grafschaft an die Wittelsbacher überging.

38 Dass die Schildhalter in diesen beiden Miniaturen tatsächlich von Bedeutung sind, wird im Vergleich mit der Wappenminiatur auf fol. 28^v ersichtlich. Die hier in Gold ausgeführten Schildhalter verschmelzen gleichsam mit dem Rahmen und stellen tatsächlich Schmuckelemente dar.



Abbildung 7: Wolfenbüttel, Cod. Guelf. A Aug. 2°, fol. 1^v-2^r; © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, <http://diglib.hab.de/mss/a-aug-2f/start.htm?image=00010>, CC BY-NC-SA 4.0

denkbar, auf die in dieser Miniatur angespielt wird: das Kaisertum des Wittelsbachers Ludwig IV. (1282/86–1347), der ab 1314 als römisch-deutscher König und seit 1328 als Kaiser des Heiligen Römischen Reiches regierte. Dieses König- und Kaisertum stellt insofern eine außergewöhnliche Zeitspanne in der Geschichte des Heiligen Römischen Reiches dar, als sich das Ringen um die alleinige Königswürde zwischen Ludwig aus dem Haus Wittelsbach und Friedrich aus dem Haus Habsburg von 1314 bis 1325 hinzog.³⁹ Letztendlich verpflichteten sich beide Parteien auf gegenseitige Unterstützung,⁴⁰ Friedrich verzichtete offiziell auf die

³⁹ Die Kurfürsten waren 1314 in zwei Lager gespalten, sodass schließlich mit den Anhängern der beiden Kandidaten zwei Könige gewählt wurden. Alois Schütz, »Ludwig der Bayer«, in: *Neue Deutsche Biographie* (NDB), Bd. 15, Berlin 1987, S. 334–347.

⁴⁰ Hierbei wurden etwa das gemeinsame Abendmahl am Gründonnerstag, wie auch der gemeinsame Freundeschwur samt Friedenskuss als Zeichen der Freundschaft und Vergebung in die rituellen Gesten aufgenommen. Zur symbolhaften Inszenierung dieser Freilassung sowie den Hintergründen der ungewöhnlichen Herrschaftsform allgemein siehe Claudia Garnier, »Der doppelte König. Zur Visualisierung einer neuen Herrschaftskonzeption im 14. Jahrhundert«, in: *Frühmittelalterliche Studien* 44 (2010), S. 265–290: S. 270f.; Esther Wipfler, »Amicitia in der Kunst des Mittelalters. Die Personifikation und ihre Rezeption«, in: *Freundschaft. Motive und*



Abbildung 8a/b: Wolfenbüttel Cod. Guelf. A Aug. 2°, fol. 1^v und fol. 2^r (Details); © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, <http://diglib.hab.de/mss/a-aug-2f/start.htm?image=00010>, CC BY-NC-SA 4.0

Krone und die habsburgischen Reichslehen und erkannte Ludwig als König an. Dieser wagte im »Münchner Vertrag«⁴¹ (September 1325) den Entwurf einer im Reich nie dagewesenen – und letztendlich auch nicht wirklich realisierten – Regierungsform der gleichberechtigten Doppelmonarchie, bei der sich die beiden Könige als gleichgestellte Partner verstehen und sich gegenseitig unterstützen sollten.⁴² Friedrich spielte zu jener Zeit im Reich allerdings keine Rolle mehr, sodass sich Ludwig nach 1327 letztlich als alleiniger Herrscher durchsetzen konnte.⁴³

Bedeutungen, hrsg. von Sybille Appuhn-Radtke und ders., München 2006 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, 19), S. 155–179, insbes. S. 158f.

41 *Monumenta Germaniae Historica. Leges 5: Constitutiones et Acta Publica Imperatorum et Regum*, Bd. 6.1: *Inde ab a. MCCCXXV usque ad a. MCCCXXX* (1325–1330), hrsg. von Jacob Schwalm, Hannover 1914–1927, Reprint Berlin 1982, Nr. 105: »Unio inter reges habita«, S. 72–74.

42 C. Garnier, Der doppelte König (wie *Anm.* 40), S. 280; Marie-Luise Heckmann, »Das Doppelkönigtum Friedrichs des Schönen und Ludwigs des Bayern (1325–1327). Vertrag, Vollzug und Deutung im 14. Jahrhundert«, in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 109 (2001), S. 53–81.

43 Kaiser Ludwig IV. – vom Papst zum Zeichen der Demütigung nur als »bavarus« (»der Bayer«) bezeichnet – war für das Haus Wittelsbach eine bedeutende Persönlichkeit. Trotz seiner Exkommunikation und dem bis zu seinem Lebensende (1347) andauernden Kirchenbann wurde er als erster Wittelsbacher im Vorgängerbau der heutigen Frauenkirche in München beigesetzt, wodurch die Grablegung der Herzöge von Bayern in dieser Kirche initiiert wurde. Auch wurden die unter Ludwig etablierten guten Beziehungen zum nahegelegenen Franziskanerkloster und dessen Protektionspolitik weitergeführt. Herzog Albrecht IV. errichtete im Zuge des Neubaus der Frauenkirche eine Salve-Stiftung, die sowohl das Gedenken an den bis dahin

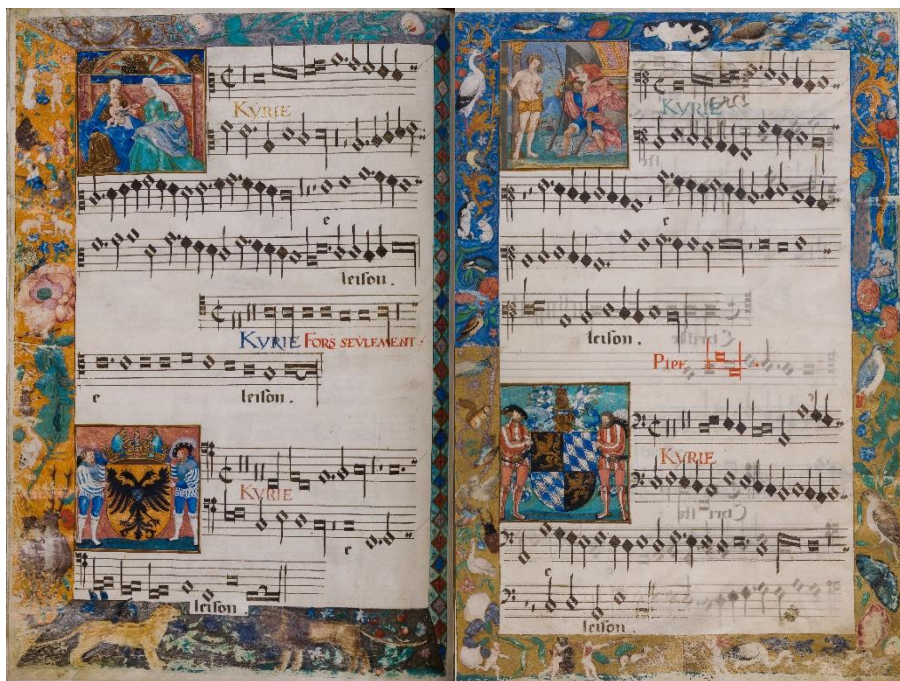


Abbildung 9: Wolfenbüttel Cod. Guelf. A Aug. 2°, fol. 55^v–56^r; © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, <http://diglib.hab.de/mss/a-aug-2f/start.htm?image=00118>, CC BY-NC-SA 4.0

Doch zurück zur Miniatur: Womöglich sollen also die Schildhalter an diese Zeit des Kaisertums des Hauses Wittelsbach erinnern und die rot-weiß gewandeten Männer inszenieren jene gegenseitige Hilfe, auf die sich die beiden Häuser 1325 verpflichtet hatten, denn erst durch den »freiwilligen« Thronverzicht Friedrichs wurde die Herrschaft Ludwig des Bayern möglich, und die Herrschaft der Wittelsbacher konnte gesichert werden.

Vor diesem Hintergrund wird unmissverständlich deutlich, dass in Wolfenbüttel A hinter den Darstellungen der vier Regenten (Maximilian I., Albrecht IV., Karl V., Wilhelm IV.) auf der Öffnungsseite von Bauldeweyns *Missa En douleur en tristesse* ebenfalls die Intention steht, die enge solidarische Verbindung der beiden Familien hervorzuheben, eine Verbindung, die weit über das nahe Verwandtschaftsverhältnis der vier Männer hinausgeht und vielmehr in der – im Sinne

einigen Kaiser des Hauses Wittelsbach wie auch an alle verstorbenen und lebenden Mitglieder des Herrschergeschlechts zum Ziel hatte. *Monumenta Boica* 20, München 1811, Nr. 378, S. 696–698: S. 696; vgl. auch Leo Söhner, *Die Musik im Münchener Dom Unserer Lieben Frau in Vergangenheit und Gegenwart*, München 1934, S. 7f.



Abbildung 10a/b: Wolfenbüttel Cod. Guelf. A Aug. 2°, fol. 55^v und fol. 56^r (Details); © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, <http://diglib.hab.de/mss/a-aug-2f/start.htm?image=00118>, CC BY-NC-SA 4.0

Kaiser Ludwigs IV. – eng verflochtenen Politik der beiden Häuser bestand. Diese politische Dimension liegt bei Maximilian I. und Albrecht IV. auf der Hand: Der Kaiser stand im Landshuter Erbfolgekrieg (1504/1505) auf der Seite des Münchner Herzogs. Obwohl Albrecht IV. durch den Kölner Schiedsspruch den empfindlichen Verlust zahlreicher wertvoller Besitzungen hinnehmen musste (darunter in Kufstein und im Mondseerland), gelang es ihm, durch diesen Verzicht die Einheit der vier bayerischen, seit 1392 zersplitterten Teilherzogtümer (Landshut, Ingolstadt, Straubing, München) wiederherzustellen und seine Macht als alleiniger Regent eines geeinten Herzogtums Bayern deutlich auszubauen.

Die Portraits der gegenüberliegenden Seite stellen hierzu das politische Pendant der jüngeren Generation dar: Der noch junge Karl wird bereits als »REX ROMANORUM etc.« titulierte, ein Indiz darauf, dass die Wahl zum König zum Zeitpunkt der Fertigstellung des Chorbuches offenbar schon stattgefunden hatte; und obwohl Maximilian noch den Titel (gewesener) »CESAR« trägt,⁴⁴ halten drei Putti einen Feston über Karls Kopf, an dem bereits der kaiserliche Doppeladler auf goldenem Schild (mit dem Habsburger Bindenschild als Herzschild) hängt.⁴⁵

44 Die Proklamation zum »Erwählten Römischen Kaiser« erfolgte bekanntlich mit Zustimmung Papst Julius' II. am 4. Februar 1508 im Dom von Trient.

45 Es ist dies also eine andere Darstellung des Wappens als im berühmten Mechelner Alamire-Chorbuch (siehe [Anm. 7](#)), das vermutlich von Maximilian oder Margarete von Österreich zur



Abbildung 11: Wolfenbüttel Cod. Guelf. A Aug. 2°, fol. 149^v–150^r; © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, <http://diglib.hab.de/mss/a-aug-2f/start.htm?image=00306>, CC BY-NC-SA 4.0

Über Wilhelm IV. (»DVX BAVOARIE etc.«) hängt an einem Feston seinerseits das Wappen der Wittelsbacher Herzöge (siehe Abbildung 11).

Dass sowohl Maximilian I. als auch Albrecht IV. in schwarz-gold kariertem Kleidungsstück dargestellt sind und der Kaiser sogar vor einem schwarz-gold durchwirkten Vorhang zu stehen scheint, verstärkt den Eindruck einer sich abhebenden Präsentation der beiden jungen Männer als die lebenden Regenten ihrer Herrscher-geschlechter, die ihrerseits vor einem roten (Karl V.) bzw. grünen (Wilhelm IV.) Vorhang abgebildet sind. Tatsächlich wird auch in diesen letzten beiden Miniaturen die gegenseitige Solidarität der beiden Häuser ausgedrückt, und es kann zur Entstehungszeit des Chorbuches 1519/1520 wiederum nur ein Ereignis geben,

Inthronisation Karls als Herzog von Burgund in Auftrag gegeben worden war: Da Karl noch nicht regierender Herrscher des Heiligen Römischen Reiches war, ist auf fol. 1^v der Doppelkopf-adler in die Szene integriert und noch nicht als Teil eines Wappens geführt. Stattdessen ist beim tatsächlichen Regenten, Maximilian I., das Wappen mit dem Reichsadler in ähnlicher Weise dargestellt wie in Wolfenbüttel A: über dem Kopf hängend (fol. 17^r).



Abbildung 12: Wappenschild des Schwäbischen Bundes, Werkstatt Hans Burgkmair, 1522. München, Bayerische Staatsbibliothek, ESJg/2 J.publg. 66#Beibd.2; © Bayerische Staatsbibliothek München, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00109020-2, CC BY-NC-SA 4.0

das die Unterstützung des Bayernherzogs für seinen Habsburger Cousin meint: Wilhelms Hilfe, die er Karl im Vorfeld von dessen Wahl zum römischen König zukommen ließ.⁴⁶ Zwar griff Wilhelm nicht unmittelbar in den Wahlkampf zwischen dem französischen König Franz I. und Karl ein, doch hatte der aus reichspolitischer Sicht renitente und bereits seit 1516 unter Reichsacht stehende Ulrich von Württemberg am 21. Januar 1519 (also unmittelbar nach Maximilians Tod) die freie Reichsstadt Reutlingen überfallen und so versucht, Gebietsgewinne zu erzielen.⁴⁷ Mit Bayern und den anderen Mitgliedern des von Maximilians Vater, Friedrich III., gegründeten Schwäbischen Bundes rüstete sich Wilhelm IV. als oberster Feldhauptmann zum Krieg, was die Vertreibung Ulrichs und das Erscheinen des siegreichen Heeres vor den Toren Frankfurts zur Folge hatte. Dies

46 *Handbuch der Bayerischen Geschichte*, hrsg. von Max Spindler, Bd. 2: *Das alte Bayern. Der Territorialstaat vom Ausgang des 12. Jahrhunderts bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, 2. verb. Nachdr., München 1977, S. 306–309; Heinrich Lutz, »Karl V. und Bayern. Umriss einer Entscheidung«, in: *Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte* 22 (1959), S. 13–41: S. 19f.

47 Am 28. Januar ergab sich Reutlingen und gewährte Ulrich den Einmarsch in die Stadt.



Abbildung 13a/b: Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. A Aug. 2°, fol. 28^v und fol. 29^r (Details); © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, <http://diglib.hab.de/mss/a-aug-2f/start.htm?image=00064>, CC BY-NC-SA 4.0

wiederum ermöglichte den Kurfürsten, ungehindert nach Frankfurt zu ziehen, um Karl am 28. Juni 1519 (in absentia) zum römisch-deutschen König zu wählen.⁴⁸

Der Schwäbische Bund hatte sich den Heiligen Georg als Schutzpatron gewählt (siehe Abbildung 12) wodurch verständlich wird, warum Wilhelm in der zweiten Messe in Rüstung dargestellt ist:⁴⁹ Die Miniatur des Hl. Georg deutet auf dessen Funktionen als Hausheiliger der Familie Wittelsbach und als Patron des Schwäbischen Bundes, die Miniatur des den Heiligen anbetenden Münchner Herzogs drückt dessen enge Verbindung zu diesem Heiligen aus und erinnert gleichzeitig an den Sieg des Hauses Wittelsbach für das Haus Habsburg (siehe Abbildung 13a/b).

Vor diesem neuen Verständnis der Porträt-Interpretation wird nun auch der mit Wappenschilden überhäufte Rahmen der Aufschlagsseite fol. 28^v/29^r (siehe oben Abbildung 4) verständlich: Es sind nicht die – wie Becker darlegen zu können glaubt⁵⁰ – den Türkenfeldzug finanzierenden Landstände. Vielmehr handelt es sich um die Wappen der Residenzstädte der ehemaligen vier bayerischen

48 Württemberg wurde nach erneuter Vertreibung Ulrichs von Württemberg unter die Herrschaft Karls gestellt. M. Spindler (Hrsg.), Handbuch (wie Anm. 46), S. 307f.

49 Wilhelm ist interessanterweise nicht mit Helm, sondern mit einem schwarzen Hut mit Straußenfedern abgebildet. Auch Maximilian ist auf einem Kalksteinrelief von Hans Daucher (Augsburg um 1522) als Hl. Georg mit Straußenfedernhut dargestellt (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. Kunstkammer 7236), siehe www.khm.at/de/object/75a74d2aba/.

50 U. Becker, Zum historischen Hintergrund (wie Anm. 3), S. 188 und 227.



Abbildung 14a/b: Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. A Aug. 2°, fol. 169^v und fol. 170^r (Details); © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel <http://diglib.hab.de/mss/a-aug-2f/start.htm?image=00346>, CC BY-NC-SA 4.0

Teilherzogtümer, den vier Rentämtern (Landshut, Straubing, Burghausen, München), sowie einer Auswahl der jeweiligen Gerichtsorte.⁵¹ Geordnet in die Herzogtümer Landshut und Straubing (fol. 28^v)⁵² bzw. München und Ingolstadt (fol. 29^r)⁵³ setzen sie die Macht des Münchener Herzogs als Herrscher über die wiedervereinten Teilherzogtümer wie auch die bayerische Verwaltung eindrucksvoll in Szene.⁵⁴

51 Alle Städte standen in einem direkten Abhängigkeitsverhältnis zum Münchener Herzog.

52 Es sind die Wappen der Städte Landshut, Straubing, Burghausen, Kelheim, Braunau, Deggen-dorf, Schärding, Neuötting (Otting), Vilshofen, Erding (Arding), Dingolfing, Landau, Stadtam-hof (Am Hove), Furth im Wald, Abensberg, Osterhofen, Grafenau (von oben nach unten, gegen den Uhrzeigersinn). Klemens Stadler, *Deutsche Wappen Bundesrepublik Deutschland*, Bd. 4: *Die Gemeindewappen des Freistaates Bayern. I. Teil, A–L*, Bremen 1965; Bd. 6: *Die Gemeindewappen des Freistaates Bayern, II. Teil, M–Z*, Bremen 1968, sowie die Online-Datenbank des Hauses der Bayerischen Geschichte München, <https://www.hdbg.eu/gemeinden/index.php/inhalte> (30.12.2021).

53 Es handelt sich um die Wappen der Städte München, Ingolstadt, Wasserburg, Landsberg/Lech, (Bad) Reichenhall, Schongau, Rain, Weilheim in Oberbayern, Wemding (Bennding), Friedberg (Reitburg), Aichach, Pfaffenhofen, Neustadt, Moosburg, Traunstein, Dietfurt, Schrobenhausen (von oben nach unten, gegen den Uhrzeigersinn).

54 Hinweise darauf, dass die beiden Residenzstädte Landshut und Straubing seit dem Einigungs-vertrag von 1516 unter der Verwaltung von Wilhelms Bruder Ludwig X. standen, fehlen bezeichnenderweise; A. von Rohr, Zur Buchmalerei (wie *Anm. 3*), S. 183. Interessant ist auch die Aufteilung der Wappen, die die Gerichte der vier Rentämter auf beiden Seiten dahingehend mit-einander verflucht, dass auf fol. 28^v (Rentämter Landshut, Straubing, Burghausen) die Wappen der Stadt Abensberg als Pfliegergericht des Rentamtes München, auf fol. 29^r (Rentamt München) die Wappen der Städte Moosburg und Dietfurt als Gerichtsstädte der Rentämter Landshut bzw. Straubing in die jeweils obere rechte Rahmenleiste eingearbeitet sind.

Schließlich ist auch auf der Öffnungsseite der letzten Messe von Wolfenbüttel A, La Rues *Missa pro fidelibus defunctis*, eine Darstellung der Hauswappen der beiden Familien zu sehen. Hier lassen sie sich in den Miniaturen der unteren Bildhälften auf dem Schrein (fol. 169^v) wie auch auf dem Katafalk (fol. 170^r) erkennen (siehe Abbildung 14a/b), bei letzterem ergänzt durch die Wappen der vier ehemaligen Teilherzogtümer München, Landshut, Ingolstadt und Straubing sowie der Städte Wasserburg, Burghausen, Reichenhall, Braunau und Schongau. Diese Reihenfolge entspricht damit abwechselnd den Miniaturen der linken Randleisten in La Rues *Missa Incessament* (fols. 28^v–29^r), und es darf angenommen werden, dass die Reihe der Wappenschilder auf den nicht zu sehenden Seiten fortgeführt zu denken ist.

Bedenkt man die Entstehungszeit des Chorbuches, darf tatsächlich angenommen werden,⁵⁵ dass diese beiden Miniaturmalereien auf den Tod Kunigundes von Österreich anspielen, der Mutter der Münchner Herzöge und Schwester Kaiser Maximilians, die am 6. August 1520 verstarb.⁵⁶ Die beiden Hauswappen auf dem von Kerzen umstandenen und mit drei weißen Kreuzen geschmückten stilisierten Trauerkatafalk (fol. 170^r) symbolisieren somit die Zugehörigkeit der verstorbenen Herzoginmutter zu beiden Familien. Dementsprechend muss auch die Wappendarstellung auf dem gegenüberliegend abgebildeten Schrein gelesen werden, bei dem unklar bleibt, ob es sich um den Sarkophag der Herzogin handelt oder ob die Miniatur ein Reliquiar darstellen soll (fol. 169^v): Das in Gold gefasste Gehäuse wird wie der Katafalk von vier Kerzen umstanden und ist mit Heiligenfiguren vor blauem Hintergrund geschmückt. Denkbar wäre etwa die Darstellung eines Zwölf-Apostel-Schreins, von dem neun Figuren an Stirn- und Längsseite erkennbar sind.⁵⁷ Das Gehäuse wird von einem mit verschiedenfarbigen Edelsteinen verzierten und mit Halbfiguren geschmückten Deckel geschlossen, an dessen Stirnseiten wiederum die Hauswappen der beiden Familien angebracht sind, ein weiterer Hinweis auf Kunigunde als Symbolfigur der beiden Herrschergeschlechter.⁵⁸

Die Annahme, dass es sich bei dem dargestellten Gehäuse um ein Reliquiar handeln könnte, liegt vor allem deshalb nahe, weil die Herzoginmutter nach dem

55 U. Becker, Zum historischen Hintergrund (wie *Anm.* 3), S. 193, Fn. 50, sowie S. 200. Inwieweit die Messe tatsächlich auf Wunsch des Herzogs hinzugefügt wurde, muss vorerst offen bleiben.

56 Eine weitere Beziehung zwischen den beiden Messen wird unten diskutiert.

57 Die fünfte Figur von links ließe sich aufgrund der Pilgerkappe und Muschel womöglich als Hl. Jakobus d. Ä. identifizieren, dessen Darstellung aber häufig jener des Hl. Rochus ähnelt, sodass keine eindeutige Aussage gemacht werden kann.

58 Eine ähnliche Darstellung findet sich im Vorderdeckel eines *Missale Augustanum*, [Dillingen oder Bamberg]: Johann Sensenschmidt, 10.1.1489 (Gesamtkatalog der Wiegendrucke M24229; Exemplar München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 201) aus dem Besitz von Herzog Albrecht IV. und Kunigunde.

Tod ihres Mannes ins Püttrich-Regelhaus der Franziskanertertiärinnen eintrat und diesem kontinuierlich Geld- und Sachspenden stiftete.⁵⁹ So verfügte sie, dass jene Reliquien, die Kaiser Maximilian bei seinem Besuch der Schwester im Juli 1510 dem Kloster geschenkt hatte, auch nach ihrem Tod und gegen den Willen Wilhelms IV. im Kloster verbleiben sollten.⁶⁰

Mit den auf dem Trauerkatafalk gezeigten Wappen wird also erneut auf die von Wappen gerahmte *Missae Incessament* von Pierre de la Rue verwiesen. Der Bogen wird allerdings nicht nur zu den Rahmenleisten der Messe geschlagen, sondern – ausgehend von der Annahme, dass mit diesen Miniaturen tatsächlich das Andenken Kunigundes geehrt werden sollte – auch in einem ungewöhnlich Rückbezug zu den beiden unterhalb der Georgs- bzw. Wilhelmsminiatur gemalten Wappenschilden. Dabei ist es nicht so sehr der Wappenschild auf fol. 29^r, der Aufmerksamkeit erregt – er steht für die männlichen Familienmitglieder als Herzöge in Bayern und Pfalzgrafen bei Rhein.⁶¹ Aussagekräftiger ist vor allem der gegenüberüberliegende Wappenschild auf fol. 28^v, der (heraldisch korrekt platziert) eindrucksvoll die weibliche Linie von Wilhelms Vorfahren inszeniert (siehe Abbildung 15a/b): Die Wappenkomposition, die mehrere zu einem Schild vereinigte Wappen zeigt, verweist in Feld 1 auf Eleonore von Portugal (Wilhelms Großmutter mütterlicherseits), in Feld 2 auf Kunigunde von Österreich (Mutter), in Feld 3 auf Anna von Braunschweig-Grubenhagen (Großmutter väterlicherseits), und in Feld 4 auf Elisabeth Visconti (Urgroßmutter väterlicherseits).⁶² Ein weiterer Konnex zur Totenmesse könnte schließlich in der zugrundeliegenden Trauerchanson Pierre de la Rues hergestellt werden, die womöglich die Ingrossierung

59 Zu diesem Lebensabschnitt Kunigundes von Österreich siehe umfassend Karina Graf, *Kunigunde, Erzherzogin von Österreich und Herzogin von Bayern-München (1465–1520) – Eine Biographie*, Diss. Universität Mannheim, Mannheim 2000, S. 170–202. Nach ihrem Tod ging auch Kunigundes Bücherbesitz in die Bibliothek des Klosters über, doch können bislang nur wenige Bücher – allesamt Erbauungsliteratur – eindeutig der Bibliothek Kunigundes zugeordnet werden. Ob zu den hinterlassenen Büchern auch das in Anm. 58 genannte *Missale* gehört, bleibt vorerst fraglich. Zum Buchbestand des Püttrichklosters siehe auch Ferdinand Gelder, »Vom Bücherbesitz der Herzogin Kunigunde von Baiern († 6.8.1520)«, in: *Bibliotheksforum Bayern* 3 (1975), S. 117–125.

60 K. Graf, Kunigunde, ebda., S. 192–198.

61 Das Wappen zeigt in den Feldern 1 und 3 den pfälzischen Löwen (einen goldenen, rot bewehrten Löwen auf schwarzem Grund), in den Feldern 2 und 4 die blau-silbernen Wecken des Herzogs in Bayern. Der Schild ist zudem mit Helmdecke und zwei Helmzierern dargestellt (Helm 1: Zwischen einem mit blau-silbernen schrägen Wecken tingierten Adlerflug sitzt ein goldener, rotbewehrter, gekrönter Pfälzer Löwe auf gekröntem Helm; Helm 2: Zwischen einem blau-silbernen gerauteten Paar Büffelhörnern, die an den Seiten mit blauen Lindenzweiglein besteckt sind, sitzt ein goldener, gekrönter und rot bewehrter Löwe).

62 A. von Rohr, Zur Buchmalerei (wie Anm. 3), S. 182f.; U. Becker, Zum historischen Hintergrund (wie Anm. 3), S. 187.



Abbildung 15a/b: Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. A Aug. 2°, fol. 28^v und fol. 29^r (Details); © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, <http://diglib.hab.de/mss/a-aug-2f/start.htm?image=00064>, CC BY-NC-SA 4.0

ausgerechnet dieser Messe in das Chorbuch motivierte. Der Chansontext beklagt (aus neutraler Sicht) den Verlust eines Menschen und ist ebenso im ersten Album Margaretes von Österreich zu finden,⁶³ wie die Vorlagen zu den Messen *En douleur en tristesse*, *Fors seulement* und *Se congié prendz*.

Repertoiretransfer als Bedeutungswandel: Matthaëus Pipelares *Missa Fors seulement*

Der Rückgriff auf Messen, die im unmittelbaren Umfeld Margaretes von Österreich entstanden sind, kann keinesfalls zufällig geschehen sein. Die zentrale Position, die La Rue einnahm, ist hinlänglich bekannt; über Matthaëus Pipelare sind zwar kaum Details bekannt, doch die Tatsache, dass mehrere seiner Kompositionen in Handschriften des »Alamire-Komplexes« enthalten sind,⁶⁴ deutet darauf hin, dass auch er Verbindungen zum Hof in Mecheln hatte bzw. dass seine Werke am Hof geschätzt wurden, ebenso wie jene Noël Bauldeweyns, der die angesehene Position des *magister cantorum* an St. Rombouts in Mecheln innehatte, jener Kirche also, die häufig von der burgundischen Hofkapelle für Gottesdienste

63 Siehe oben *Anm. 10*, fol. 19^r.

64 Sie finden sich in den Alamire-Handschriften Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs. 11883; Brüssel, Bibliothèque royale de Belgique, Ms. 215–216 und Ms. 228; Mecheln, Stadsarchief, Ms. s.s.; Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Ms. 2, Ms. 4, Ms. 20, Ms. 21 und Ms. 22; München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 34; Biblioteca de Montserrat, Ms. 766; Florenz, Biblioteca del Conservatorio di musica Luigi Cherubini, Ms. Basevi 2439 (»Basevi Codex«); Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Capp. Sist. 34.

und Feierlichkeiten benützt wurde.⁶⁵ Das Aufgreifen dieser Messen im Kontext von Wolfenbüttel A geschah allerdings vor dem Hintergrund, die Werke mit einer konkreten Bedeutung aufzuladen bzw. sie in den konkreten Kontext einer habsburg-wittelsbachischen Familiengeschichte einzubetten.

Versuchten die bisherigen Ausführungen zum Buchschmuck jene geschichtlichen Dimensionen zu erläutern, die als Gesamtplan bei der Anfertigung der Handschrift und für den Zuschnitt auf Wilhelm IV. im Hintergrund gestanden haben dürften, soll abschließend an einem Beispiel daher auch der inhaltlichen Bedeutung des Messenrepertoires Aufmerksamkeit geschenkt werden, die eng mit den Bildminiaturen verknüpft wurde.

Pipelares *Missa Fors seurement* – also jene Messe, die mit Miniaturen zur Erinnerung an das Kaisertum des Hauses Wittelsbach dekoriert ist – bietet ein weiteres Detail, das die Hypothese stützt, dass das Chorbuch die Ebenbürtigkeit der beiden Häuser zeigen sollte und als Hommage an das Haus Wittelsbach im Allgemeinen und Herzog Wilhelm IV. im Besonderen zu lesen ist. Der frühesten Überlieferung von Pipelares Messe in dem nur wenige Jahre vor Wolfenbüttel A entstandenen Mechelner Chorbuch aus der Alamire-Werkstatt, kommt für das Verständnis der Messe in einem süddeutschen Kontext besondere Bedeutung zu. Wenngleich sie nicht notwendigerweise ein Zeugnis für einen bewussten Transfer von Musikkultur ist, so ist diese mehrstimmige Messvertonung doch Hinweis auf die äußerst genaue Kenntnis der geschichtlichen Hintergründe dieses Repertoires. Es führt erneut unmittelbar in das Umfeld des habsburgisch-burgundischen Hofes, denn bereits die Grundlage zu dieser Messe, Pipelares eigene zweite Vertonung dieser Chanson für fünf Stimmen, findet sich im großen Chansonnier Margaretes von Österreich, Ms. 228 (fols. 17^v–18^r).⁶⁶

Mit Blick auf Wolfenbüttel A sei nochmals daran erinnert, dass der Discantus der Messe jene Anna-Selbdritt-Miniatur zeigt, in die die Jahreszahl »1520« eingeschrieben ist (siehe oben Abbildung 3), also jenes Jahr, in dem Karl am 23. Oktober in Aachen zum König gekrönt wurde.⁶⁷ Wie Vincenzo Borghetti zeigen

65 So fand etwa das Ordensstreffen des Ordens vom Goldenen Vlies am 24. Mai 1491 dort statt. München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod.Icon. 285 (»Livre du toison d'or«), fol. 31^v.

66 Die Chanson war sehr beliebt und ist beispielsweise auch im *Codex Pernmer* (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musikabteilung, C 120) enthalten (S. 336f.). Dort ist sie am Ende des zweiten Abschnittes Teil einer größeren Gruppe mit Sätzen von Jacob Obrecht, Antoine Brumel, Pierre de la Rue, Antoine de Longueval (?) und Johannes Ghiselin; siehe auch oben Anm. 14.

67 Wilhelm IV. war bei der Krönung nicht anwesend und traf Karl V. erst im darauffolgenden Jahr beim Reichstag in Worms. M. Spindler (Hrsg.), *Handbuch* (wie *Ann.* 46), S. 336.

konnte,⁶⁸ war es gerade diese Messe, die vermutlich im Auftrag des Hofes mit Blick auf Karls zukünftigen Regierungsstatus komponiert wurde. Im Mechelner Chorbuch, das um 1515/1516 im Auftrag von Margarete oder (wahrscheinlicher) Maximilian für Karl angefertigt worden war, ist sie nicht nur die einzige Messe des Chorbuches, die nicht von Pierre de la Rue stammt, sondern auch die Eröffnungsmesse der Handschrift, die von einer außergewöhnlichen Miniatur geschmückt ist (fol. 1^v).⁶⁹ Karl wurde 1515 von Maximilian für volljährig erklärt und regierte nun als Herzog von Burgund. Borghetti zeigt nun, dass sämtliche allegorischen Details dieser Prunkminiatur jene Hoffnung der Habsburger vermittelt, die Karl als Nachfolger seines Großvaters Maximilian auf dem Thron sehen wollte.

Darüber hinaus führt aber auch die kompositorische Faktur der Messe selbst die komplexen Andeutungen der Miniatur fort, etwa durch die strenge Cantus-firmus-Behandlung, die mit ihren lang gedehnten Notenwerten Stabilität und Kontinuität ausdrücken soll. Der Tenor der Chanson wird dabei um eine Oktave nach unten transponiert, augmentiert und als Tenor 1 der Messe durchgeführt. Bezeichnenderweise ist im Mechelner Chorbuch gerade dieser Tenor-Stimme der österreichische Bindenschild vorangestellt. Diese Stimme ist zudem eine Variante des

first verse of the chanson. ... The rubric reads ›Fors seullement l'attente que je meure‹. ›Demeure‹, the last word of the second verse of the refrain (›en mon cuer nel espoire ne demeure‹), replaces the last word of the refrain's first verse. With this variant the verse acquires a meaning opposite to that of the chanson: the hope of death (›perhaps only the expectation that I die‹) becomes that of permanence (›perhaps only the expectation that I remain‹). Thus the rubric

68 Vincenzo Borghetti, *Da Ockeghem a Pipelare: i percorsi del rondeau »Fors seullement«*, Phil. Diss., Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, Università di Pavia-Cremona, 1999/2000; ders., »Petrus Alamire und die *Missa Fors Seullement* von Matthaues Pipelare«, in: *The Burgundian-Habsburg Court Complex of Music Manuscripts (1500–1535) and the Workshop of Petrus Alamire*, hrsg. von Bruno Bouckaert und Eugene Schreurs, Leuven 2003 (Yearbook of the Alamire Foundation, 5), S. 309–324; ders., »*Fors Seullement l'attente que je meure*: Ockeghem's Rondeau and the Gendered Rhetoric of Grief«, in: *Early Music History* 31 (2012), S. 37–85; ders., »Matthaues Pipelare, »*Missa Fors seullement*«, in: *The Mechelen Choirbook. Study / Het Mechels Koorboek. Studie*, hrsg. von David J. Burn und Honey Meconi, Antwerpen 2019 (Leuven Library of Music in Facsimile, 3), S. 65–76, 162, 186, 197–202. Ich danke Vincenzo Borghetti herzlich für die Übersendung des letztgenannten Buchbeitrages vor Erscheinen der Publikation.

69 In der Miniatur wird Karl auf einem Thron sitzend, umgeben von seinen Geschwistern, mit Vertretern des Klerus und der Stände als Herrscher von Burgund inszeniert. Allerdings fehlen sowohl das kaiserliche Wappen, als auch die Elemente seines späteren Wappens (Säulen des Herakles, Devise »Plus oultre/Plus ultra«), das erst nach 1517 entworfen wurde. Nicole Schwindt, »Habsburgische Kulturpolitik im Spiegel des Liedrepertoires: französisch – flämisch – deutsch«, in: *Die Habsburger und die Niederlande. Musik und Politik um 1500*, hrsg. von Jürgen Heidrich, Kassel 2010 (troja. Jahrbuch für Renaissancemusik, 8.2008/2009), S. 27–67.

functions as a sort of caption for the historiated miniature; by playing on the text it makes explicit a series of possible messages contained in the scene: the home that Charles *remains* on the imperial throne, and thus that the imperial title *remains* with the Habsburgs.⁷⁰

Die Aufnahme dieser Messe in das Chorbuch Wolfenbüttel A zeigt also, dass diese exklusive und mit einer konkreten Bedeutung (Thronbesteigung bzw. Kaisertum) verknüpfte Messe einerseits rasch greifbar war und der für die Repertoirezusammenstellung Verantwortliche um die Entstehungsumstände dieser Messe, ihre Exklusivität und die verschiedenen ihr eingeschriebenen Bedeutungsebenen wusste.⁷¹ Dieses Wissen, dass sich auch im Detail der Jahreszahl 1520 ausdrückt, erlaubte es ihm, die Messe nicht nur im Hinblick auf die Inthronisation Karls, sondern auch als Anspielung auf den ehemaligen Kaiserstatus der Wittelsbacher fruchtbar zu machen, der direkt unterhalb der Anna Selbdritt-Miniatur im wittelsbachischen Kaiserwappen abgebildet wird.

* * *

Das Chorbuch Wolfenbüttel A ist also ein eindrucksvolles Dokument für die *amicitia*, *auxilium* und *unitas* der Herrschergeschlechter Wittelsbach und Habsburg, die schon Kaiser Ludwig der Bayern im 14. Jahrhundert beschworen hatte. Es ist ein beredtes musikalisch-künstlerisches Zeugnis der »Loyalitätspraxis«⁷² dieser beiden Häuser, deren Geschichte politisch wie familiär über Jahrhunderte aufs Engste mit einander verflochten waren.

Die Handschrift wurde auf Herzog Wilhelm IV. zugeschnitten, der um 1520 als Regent eines wiedervereinten Herzogtums Bayern wie kaum ein anderer Wittelsbacher im Vordergrund stand. Gleichzeitig erinnert sie an die zentralen Frauen und Männer dieses Geschlechtes und wird so zu einem aus Miniaturmalerei und Musik geformten multimedialen Kunstwerk, das als klangbildlicher

70 V. Borghetti, Mattheus Pipelare (wie Anm. 68), S. 67f. (Kursivierungen original).

71 Es fällt auf, dass die Messe neben den bereits genannten Handschriften nur noch in drei weiteren Quellen (davon zwei Alamire-Chorbücher) überliefert ist (Jena Ms. 2, München Mus.ms. 510, Montserrat Ms. 766, siehe Anm. 65), was den Exklusivitätsstatus zusätzlich unterstreicht: Jena Ms. 2 wurde zwischen 1512 und 1518 für Friedrich den Weisen angefertigt, siehe H. Kellman (Hrsg.), *The Treasury* (wie Anm. 6), S. 84f., der eine wichtige Vermittlerrolle im Kurfürstensenkollegium während des Wahlprozesses spielte (Pipelares Name ist in dieser Handschrift mit einem »†« versehen, um darauf hinzuweisen, dass der Komponist bereits verstorben ist); München Mus.ms. 510 war für Kardinal Matthäus Lang vorgesehen, den Leiter der Wahlkommission für Karl; und Montserrat Ms. 766 wurde wahrscheinlich für Karl V. angefertigt, siehe H. Kellman (Hrsg.), *The Treasury* (wie Anm. 6), S. 114.

72 N. Schwindt, Habsburgische Kulturpolitik (wie Anm. 69), S. 48.

Panegyrikus die Herrscherinszenierung aufgreift und die jahrhundertelange ruhmreiche Geschichte und Politik dieses Hauses inszeniert und überhöht.

Die interpolitischen und -familiären Verflechtungen finden ihren Ausdruck im reichen Bildschmuck wie auch der vorgenommenen Repertoireauswahl, wobei Miniaturmalerei und Musik nicht nur dekorativ nebeneinandergestellt werden, sondern mittels vielfacher Bezugnahmen detailgenau miteinander korrespondieren und in einen mehrdimensionalen Raum-Zeit-Dialog eintreten. Für die Anlage der Handschrift hinsichtlich Repertoire und Ausgestaltung muss daher ein umfassender Gesamtplan vorgelegen haben.⁷³

Dabei lässt sich festhalten, dass die Anlage des Chorbuches als Prachthandschrift und die enthaltenen Messen von La Rue und Bauldeweyn und die Aufnahme von Pipelares *Missa Fors seusement* auf eine gute Kenntnis des Repertoires und der Handschriftenproduktion am Hof Margaretes von Österreich verweist.

Mit Blick auf die eingangs referierte Frage Ulrich Merkl's nach Illuministenwerkstatt und Auftraggeber bleibt der Präsentationshintergrund vorerst allerdings weiterhin im Dunkeln. Mit Blick auf den repertoriellen und bildlichen Zuschnitt der Handschrift auf den Münchner Herzog wird höchstwahrscheinlich von einem Dedikationswerk und nicht einem Auftragswerk durch das Haus Wittelsbach auszugehen sein. Nimmt man die Jahreszahlen 1519 und 1520 als Anhaltspunkte für den Entstehungszeitraum ernst, kann Maximilian kaum mehr als Auftraggeber angenommen werden. Ebenso wenig werden Margarete von Österreich oder Karl V. als solche in Frage kommen, denn beide dürften weder den Bayernherzog gekannt haben noch über die Situation im Reich informiert gewesen sein. Der noch zu eruiende Dedikator dürfte allerdings enge Verbindungen zum Kaiserhof gehabt haben und konnte aus nächster Nähe die Vorgänge im Reich und das Handeln des bayerischen Herzogs beobachten. Er wusste um die politisch-familiäre Geschichte der beiden Häuser und war sich bewusst, dass es sich beim Messenrepertoire um exklusive Kompositionen handelte, sei es durch eine singuläre Überlieferung (wie bei den Messen Festas und Bauldeweyns *Missa sine nomine*), durch einen konkreten Bezug zur Inthronisation Karls V. als Herzog von Burgund (in Pipelares *Missa Fors seusement*) oder durch eine spezifisch »deutsche« Lesartentradition,⁷⁴ wie sie sich in Josquins *Missa de beata Virgine* nachweisen lässt. Diese Exklusivität könnte schließlich auch

73 Die Handschrift selbst scheint in enger Zusammenarbeit von Künstler und Kopist angelegt worden zu sein. Zahlreiche Notenhäse ragen in die Miniaturen hinein, doch finden sich auch an mehreren Stellen Übermalungen von Custoden oder anderer musikalischer Grafik. Dieser Frage wird – wie vielen anderen – an anderer Stelle nachzugehen sein.

74 Siehe die Quellenevaluierung in *New Josquin Edition*, Bd. 3: *Masses based on Gregorian chants*, I. *Critical Commentary*, hrsg. von Willem Elders, Utrecht 2003, S. 86–106, insbes. S. 100f.

ein Hinweis darauf sein, ob das in Wolfenbüttel A zusammengestellte Messenrepertoire tatsächlich einmal Bestandteil der kaiserlichen Hofkapelle gewesen ist. Wenn ja, müssen für den Auftraggeber nicht nur enge Kontakte zum Kaiserhof, sondern auch zur ehemaligen Hofkapelle und damit zu deren Singrepertoire angenommen werden. Die Erstellung der Handschrift hätte dann in Kooperation mit dem inoffiziellen Leiter der Kapelle, Ludwig Senfl, vorbereitet werden können.⁷⁵

Auch wenn Narziss Renner wahrscheinlich nicht als Miniaturmaler zu identifizieren ist, sprechen – entgegen Ulrich Merkl's Einschätzung – zahlreiche Argumente für die freie Reichsstadt Augsburg als Entstehungsort. Die Tatsache, dass das Chorbuch um 1520 von einem nicht bekannten Buchbinder dieser Stadt gebunden wurde, kann dabei als ein erstes Verortungsindiz gesehen werden;⁷⁶ ebenso der Umstand, dass einige Sänger aus Maximilians Hofkapelle (darunter auch Senfl) nach dem Tod des Kaisers in dieser Stadt aufhielten.⁷⁷ Augsburg kommt wohl als zentraler Umschlags- und Produktionsort von Kunst und Handwerk im süddeutschen Reich auch deshalb in Frage, weil hier mutmaßlich jene Vorlagen kursierten, nach denen die Miniaturen des Chorbuches gearbeitet sind – oder um es vorsichtiger zu formulieren: Der Miniaturmaler war mit zahlreichen Werken von Künstlern vertraut, die im engen Umfeld Maximilians wirkten. Druckgrafiken von Albrecht Dürer, Sebald Beham, Albrecht Altdorfer oder Wolf Huber können eindeutig als Vorlagen identifiziert werden,⁷⁸ und ebenso dienten die Randzeichnungen aus Maximilians jüngerem Gebetbuch, das Ende 1513 von Johann Schönsperger in der Stadt gedruckt worden war und bei dessen

75 Die Revidierung von Maximilian als Auftraggeber von Wolfenbüttel A wirft somit erneut die Frage nach Entstehungszeit und -ort der beiden Schwesterhandschriften Mus.ms. 65 und Mus.ms. 510 der Bayerischen Staatsbibliothek München auf. Beide Chorbücher sind hinsichtlich Repertoire und Schreiber, der sich nach der Auflösung der Hofkapelle als Kopist in den Diensten des Bayernherzogs wiederfindet, mit dem Wolfenbütteler Chorbuch eng verwandt. Wurde Wolfenbüttel A erst nach dem Tod Maximilians angefertigt, könnte dies bedeuten, dass auch die beiden anderen Chorbücher erst nach dem Ableben des Kaisers entstanden.

76 U. Becker, Zum historischen Hintergrund (wie [Anm. 3](#)), S. 184, nennt Hirschrolle IV auf dem Einband der Handschrift, ein Rollenstempel, der nur in dieser Werkstatt unbekanntem Namens in der Zeit zwischen 1482 und 1532 nachgewiesen werden kann. Diese Bemerkung Beckers konnte anhand des online zur Verfügung stehenden Digitalisats nicht nachgeprüft werden. Siehe hierzu die relevanten Einträge zur Werkstatt w002121 in der Einbanddatenbank der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz: <https://www.hist-einband.de/de/werkstattdetails.html?entityID=500959w> (20.12.2021).

77 M. Bente, Neue Wege (wie [Anm. 5](#)), S. 293.

78 A. von Rohr, Zur Buchmalerei (wie [Anm. 3](#)), insbes. S. 186–189; U. Becker, Zum historischen Hintergrund (wie [Anm. 3](#)), S. 189–193. Zur Produktion siehe die Publikationen von Heidrun Lange-Krach (wie [Anm. 27](#)).

Ausgestaltung auch Conrad Peutinger eine Rolle spielte,⁷⁹ als Vorlagen für den Miniaturmaler.

Im Frühsommer 1519 wurde in Augsburg auch die Wahl Karls vorangetrieben:⁸⁰ Matthäus Lang war als Leiter der Wahlkommission von Frühjahr bis Anfang Juni 1519 vor Ort; Petrus Alamire hielt sich im Auftrag von Margarete in der Stadt auf und sollte im Zusammenhang mit dem Wahlkampf bei Friedrich dem Weisen⁸¹ wie auch bei den Fuggern um Unterstützung werben. Er könnte durchaus als Experte für die Ausstattung der Handschrift herangezogen worden sein⁸² und dürfte jedenfalls um die Bedeutung von Pipelares *Missa Fors seulement* gewusst haben.

Der Geschichte der beiden Häuser wurde in dieser Zeit bereits das nächste Kapitel hinzugefügt: Standen Wilhelm wie auch sein (wenigstens offiziell mitregierender) Bruder Ludwig X. dem jungen Kaiser zunächst noch positiv gegenüber, schlug die Politik der Bayernherzöge schon bald nach der Krönung in Distanz, ja sogar antihabsburgische Politik um.⁸³ Die Hoffnung auf eine »Juniorpartnerschaft« mit Karl, auf die Maximilian gepocht hatte und die den Bayernherzögen Schlüsselpositionen im Reich sichern sollte, wurde vom neuen Kaiser enttäuscht. Die so eindringlich emotional beschworene Loyalität der beiden Häuser bekam massive Risse und gerade mit Blick auf den Kampf um die Wahl zum römisch-deutschen König sollten *amicitia*, *auxilium* und *unitas* vor allem ab der Mitte der 1520er Jahre eine politisch untergeordnete Rolle spielen. In der musikalischen Praxis freilich erfuhren diese Tugenden am Münchner Hof weiterhin eine besondere Pflege: Mit Hilfe der seit vielen Jahren in Freundschaft verbundenen ehemaligen Sänger Maximilians avancierte Wilhelms Hofkapelle in dieser Zeit nicht nur zu einem Ensemble, das weit über die Grenzen Münchens hinaus einen exzellenten Ruf genoss, sondern das in seiner täglichen Repertoirepflege dazu in der Lage war, Tradiertes mit Neuem zu vereinen.

79 Siehe etwa Helmuth Zäh, »Konrad Peutingers Exemplar des Gebetbuchs Kaiser Maximilians (Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottob. lat. 577)«, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 126 (2004), S. 293–316.

80 N. Schwandt, Habsburgische Kulturpolitik (wie *Anm.* 69), S. 47f.

81 Siehe *Anm.* 71.

82 Eugene Schreurs, »Petrus Alamire: Music Calligrapher, Musician, Composer, Spy«, in: H. Kellman (Hrsg.), *The Treasury* (wie *Anm.* 6), S. 15–27: S. 20.

83 Alfred Kohler, *Antihabsburgische Politik in der Epoche Karls V. Die reichsständische Opposition gegen die Wahl Ferdinands I. zum römischen König und gegen die Anerkennung seines Königstums (1524–1534)*, Göttingen 1982 (Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 19).

