

V – Repertoirestudien ca. 1550–1600

Nach den institutionshistorischen Erörterungen in Kap. III und der Bestandsbeschreibung in Kap. IV rückt im vorliegenden Teil der Studie die an den Fürstenschulen gepflegte Musik selbst in das Zentrum des Interesses. Angesichts des Umfangs der Überlieferung können hier freilich nicht sämtliche Quellen des Untersuchungszeitraums besprochen werden. Noch größeren Einschränkungen unterliegt die Erörterung einzelner Musikstücke. Daher wurde der Versuch unternommen, eine repräsentative Anzahl repertoirerelevanter Quellen und Stücke aus der Überlieferung herauszulesen.

Grundlegend für die Erörterung spezifischer Quellen und Musikstücke ist eine kategorische Unterscheidung zwischen Überlieferung und Repertoire. Ist mit Überlieferung die Gesamtheit der erhaltenen Quellen gemeint, so bezeichnet Repertoire lediglich jenen Teil der Überlieferung, der nachweislich Gegenstand einer nachhaltigen Musikpflege war. Der Repertoirecharakter ganzer Quellen oder einzelner Musikstücke wird im Folgenden an distinkten Kriterien festgemacht (V.1). Doch auch die folgenden Sachverhalte sind für Auswahl und Darstellung konkreter Beispiele relevant:

Die in Kap. IV unterschiedenen Bestände A (Grimma, ca. 1550–1590), B (Grimma, ca. 1591–1621), C (Grimma, ca. 1621–1700),¹ D (Meißen, ca. 1550–1588) und E (Meißen, ca. 1589–1600) unterliegen in Umfang und Informationsgehalt einem deutlichen Gefälle. Am dichtesten ist die Afraner Musikpflege von ca. 1550 bis 1600 dokumentiert (Bestände D und E), während Quellen des 17. Jahrhunderts nicht erhalten sind. Blickt man nach Grimma, so fällt die

1 Im Zuge der Bestandstrennung wurde auch dieser Teil der Grimmenser Musikalien in das Verzeichnis aufgenommen. Die von diesen Quellen dokumentierte Musikpflege liegt gleichwohl außerhalb des Untersuchungszeitraums und wird daher hier nicht berücksichtigt.

Überlieferung der Jahre 1550 bis 1590 (Bestand A) sehr viel spärlicher aus, umfasst allerdings mit Mus.Gri.14 und 9 (G4 und G1) zwei äußerst aufschlussreiche Konvolute, denen zahlreiche Informationen zum tatsächlichen Gebrauch der enthaltenen Musik entnommen werden können – Informationen, die in den sehr viel zahlreicheren Afraner Quellen nahezu vollständig fehlen.

Höchst problematisch gestalten sich demgegenüber Aussagen über den Grimmenser Bestand B (ca. 1591–1621): So zentral die Person Friedrich Bircks für die Afraner und Grimmenser Bestandsgeschichte ist, so schwierig ist es, der Musikpflege während seines Kantorats an St. Augustin ein konkretes Profil zu geben. Die hauptsächliche Ursache dessen ist die gegenwärtige Unmöglichkeit, die Fusion der Grimmenser und Afraner Bestände genau zu datieren. Darüber hinaus musste im Falle einiger Quellen, für die Steude eine Grimmenser Herkunft erwog (Mus.Gri.2, 4, 11, 20), nach neuerlicher Untersuchung eine Zuordnung zum Afraner Bestand E vorgenommen oder zumindest vorgeschlagen werden (s. Kap. IV). Hierdurch wurde die Quellenbasis derart ausgedünnt, dass eine Erörterung des jüngeren Grimmenser Repertoires – insbesondere im Vergleich mit St. Afra – schwerlich zu repräsentativen Ergebnissen führen könnte. Dies hat zum einen mit dem geringen Anteil von Handschriften zu tun, zum anderen mit dem Mangel von Gebrauchsspuren und Eintragungen in den Drucken des Bestandes B. Die Erörterung dieses Zeitraums der Grimmenser Musikgeschichte muss daher bis auf Weiteres aufgeschoben werden.

Auf die Problematik der lediglich bibliographischen Dokumentation des Pfortaer Bestandes wurde bereits hingewiesen. Ohne Kenntnis der handschriftlichen Überlieferung und ohne die Möglichkeit einer Untersuchung der Drucke und Konvolute auf kodikologische Spezifika kann die Repertoirerelevanz einzelner Quellen oder gar Musikstücke nicht positiv belegt werden. Jedes Herausgreifen einzelner Quellen würde im Vergleich mit den nach festen Kriterien (V.1) ausgewählten Grimmenser und Afraner Beispielen arbiträr erscheinen.

Die spezielle Quellensituation bedingt außerdem, dass eine Erörterung des Repertoires in Form von drei distinkten, chronologisch lückenlosen Schulgeschichten ein nicht zu erfüllendes Desiderat wäre. Ohnehin ist fraglich, ob eine chronologisch-sukzessive Erörterung die Grimmenser, Afraner und Pfortaer Musikpflege in ihrer Spezifik zu fassen vermöchte: Bereits in Kap. IV wurde der kumulative Charakter der Bestandsgenese angesprochen. Jacobus Clemens non Papas Ostermotette *Maria Magdalene et altera Maria* 5 v. war an St. Afra mindestens von den 1550er- bis in die 1580er-Jahre hinein in Übung (V.5.2.1). Die *Johannes-Passion* und die *Auferstehungshistorie* Antonio Scandellos wurden in Grimma vom Ende des 16. bis in das 18. Jahrhundert hinein kontinuierlich aufgeführt (s. Kap. IV.1.3.1). Und das *Florilegium Portense*

belegt, dass die erstmals Mitte des 16. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum publizierten Motetten Dominique Phinots noch am Vorabend des Dreißigjährigen Krieges einen festen Platz in der Pfortaer Musikpflege hatten.

Aus diesen Gründen wurde auf eine nach Schulen getrennte sowie chronologische Darstellung verzichtet. Stattdessen erfolgt die Repertoirebeschreibung entlang dreier Kategorien, die sich im Laufe der Untersuchung als repräsentativ erwiesen: 1) liturgisches Repertoire (V.3), 2) humanistisches Repertoire (V.4) und 3) Motetten (V.5). Auf die Unterscheidung und Spezifik dieser Repertoirekategorien wird zu Beginn jedes Unterkapitels eingegangen.

Aus den o. g. Gründen muss der Pfortaer Bestand weitgehend aus den Überlegungen zum Repertoire (im strengen Sinne) ausgeklammert werden. Um wenigstens einige Vermutungen über das Pfortaer Repertoire anstellen zu können, werden die anhand des Afraner und Grimmenser Repertoires getroffenen Beobachtungen separat mit den im Pfortaer Bibliothekskatalog dokumentierten Musikalien abgeglichen (V.6).

V.1 Auswahlkriterien

V.1.1 Publikationen aus dem Umfeld der Fürstenschulen

Publikationen, die für die Fürstenschulen oder im Umfeld derselben herausgegeben wurden, erscheinen als naheliegende Untersuchungsobjekte. Am bekanntesten ist hier ohne Zweifel Erhard Bodenschatz' *Florilegium Portense* (B/I 1618¹). Es wäre naheliegend, auf Basis des rekonstruierten Pfortaer Notenbestandes eine Untersuchung der Genese des 1618er-*Florilegiums* zu unternehmen, doch würde dessen lediglich bibliographische Dokumentation diesem Unterfangen enge Grenzen setzen. Auch ist es weniger die Genese als die Rezeptionsgeschichte des *Florilegiums* im 17. und 18. Jahrhundert, die als Forschungsdesiderat anzusehen ist, ein Phänomen, das allerdings außerhalb des Untersuchungszeitraums dieser Studie liegt.

Eine günstigere Materialgrundlage bieten Vertonungen von Hymnen und neulateinischen Bibel- und Gebetsparaphrasen. Von Wolfgang Figulus' *Precationes aliquot* (A/I F 719, 1553; M7h) und *Tricinia sacra ad voces pueriles pares* (A/I F 720, 1559) über die postum von Friedrich Birck herausgegebenen *Wolfgangi Figuli Numburgani hymni sacri et scholastici* (A/I F 727, [1592]²) bis hin zu Sethus Calvisius' *Hymni sacri latini et germanici* (A/I C 257, 1594) finden sich sowohl zu Beginn als auch gegen Ende des Untersuchungszeitraums repräsentative Beispiele dieser humanistischen Repertoiretradition.

2 Erhalten ist nur die Zweitaufgabe von 1604.

V.1.2 Mehrfachüberlieferung

Bei der Scheidung von Überlieferung und Repertoire stellt die Überlieferungsdichte einen wichtigen Indikator dar. So enthält der Grimmenser Bestand C (ca. 1621–1700) Spuren von mind. drei Sätzen des 1618er *Florilegiums* (s. Kap. IV.1.3.2), während Jacobus Clemens non Papas Motette *Maria Magdalene et altera Maria / Cito euntes* 5 v. im Afraner Bestand D (ca. 1550–1588) insgesamt fünfmal überliefert wird.

Überlieferungsinstanzen sind dabei qualitativ zu differenzieren. Die Repertoirerelevanz gedruckter Überlieferungen lässt sich i. d. R. nur schwerlich positiv belegen, da grundsätzlich von einer sehr eklektizistischen Nutzung des Inhalts von Anthologien und Individualdrucken ausgegangen werden muss. Handschriftliche Überlieferungen sind demgegenüber aussagekräftiger, denn die Tatsache der Niederschrift ist bereits als Auseinandersetzung mit den jeweiligen Stücken zu werten. Instruktiv sind insbesondere Überlieferungen in gedruckter und handschriftlicher Form, denn die Überführung der oft nur in einem Stimmensatz vorhandenen Stücke in die von über 100 Alumnus getragene schulische Musikpflege setzte Vervielfältigung voraus, die – von ›Hausdrucken‹ wie dem *Florilegium* oder den *Precationes* abgesehen – durch Abschriften gewährleistet werden musste.

Innerhalb der einzelnen Bestände übersteigen Mehrfachüberlieferungen gleichwohl nur in Ausnahmefällen mehr als zwei Überlieferungsinstanzen. Da die Musikpflege der Fürstenschulen sich nicht in einem kulturellen Vakuum entfaltete, bietet es sich an, über die Repertoirerelevanz dieser Stücke im Vergleich mit ihrer Überlieferungsdichte außerhalb der Fürstenschulen zu urteilen. Der Autor hat an anderer Stelle eine Erhebung der am dichtesten überlieferten Motetten des deutschen Sprachraums durchgeführt, im Rahmen derer für den Zeitraum von 1520 bis 1700 ca. 180 Motetten mit mind. zehn Überlieferungsinstanzen ermittelt wurden.³ Diese Erhebung wurde bei der Auswahl einzelner Stücke, aber auch bei der Bewertung der Repertoirerelevanz von Anthologien und Individualdrucken als Korrektiv herangezogen.

V.1.3 Nutzungsspuren

Eintragungen, Abnutzungserscheinungen und andere Nutzungsspuren stellen einen weiteren Indikator des tatsächlichen Gebrauchs von Drucken und Handschriften dar. Das *Novum et insigne opus musicum* Homer Herpols (A/I

3 Stefan Menzel: »Jenseits von Gattungs- und Kulturhistoriographie. Prologomena zu einer Repertoiregeschichte der Motette im deutschen Sprachraum ca. 1520–1620«, in: *Die Tonkunst* 15/3 (2021), S. 330–341.

H 5187, M7a) aus dem Afraner Bestand D (ca. 1550–1588), z. B., präsentiert sich noch heute in nahezu unberührter Form. Da keine Abschriften aus dem Druck in Afraner Handschriften vorliegen, ließen sich für die Repertoirerelevanz der Motetten Herpols aktuell keine positiven Argumente vorbringen. Dem im gleichen Bestand enthaltenen *Evangelia dominicorum et festorum* (1554¹⁰, 1555¹⁰⁻¹², 1556⁸⁻⁹, M3) Johann vom Bergs wäre demgegenüber aufgrund von handschriftlichen Eintragungen und Anhängen sowie Übernahmen in Afraner Handschriften besondere Aufmerksamkeit zu schenken.

Als Sonderfall solch kodikologischer Indizien ist die bereits angesprochene Zusammenfassung von Drucken und Handschriften zu Konvoluten anzusehen. Während das Zusammenbinden von Drucken allein aus bibliothekarischen Erwägungen – wie z. B. dem Format der Bände – geschehen konnte, verweist die Vereinigung von Drucken und Handschriften in stärkerem Maße auf inhaltlich-praktische Beweggründe. Insofern das Konvolut nachweislich für einen bestimmten Zweck zusammengestellt wurde, kann seinem Inhalt nicht nur Repertoirerelevanz bescheinigt werden, es gestattet überdies Überlegungen zum Ort der Nutzung.

V.2 Quellen- und Werkauswahl

Innerhalb der drei Repertoirekategorien wurden die folgenden Quellen und Stücke nach den o. g. Kriterien einer eingehenden Erörterung für wert befunden.

Aussagen über das liturgische Repertoire gestatten insbesondere die Grimmenser Konvolute Mus.Gri.14 und Mus.Gri.9 (G1, G4). Eine detaillierte Besprechung der Quellen rechtfertigen neben Eintragungen und Retuschen in den enthaltenen Drucken handschriftliche Einlagen und Anhänge. Nicht nur weisen beide Konvolute eine ungewöhnlich hohe Dichte an Nutzungsspuren auf, sowohl die hinzugefügten handschriftlichen Materialien als auch die Modifikation der Drucke zeichnen ein distinktes Bild von der musikalischen Gestalt der Vespertagesdienste an St. Augustin (V.3.1). Die liturgische Musikpraxis St. Afras lässt sich am Beispiel der Quellen Mus.Gri.59, 58 und 59a (M1, M2, M5) veranschaulichen. Im Gegensatz zu den Grimmenser Quellen gestatten diese Handschriften auch grundlegende Aussagen über die musikalische Gestalt der Messe (V.3.2).

Das humanistische Repertoire der Schulen umfasst insbesondere neulateinische Bibelparaphrasen, enthalten etwa in den bereits genannten *Precationes aliquot* und *Tricinia sacra* Wolfgang Figulus' (V.4.1). In dieser eng mit den Fürstenschulen verbundenen Repertoiretradition stehen auch Calvisius' *Hymni sacri* von 1594 (V.4.2). Um zu verstehen, wie Johannes Rivius' Ideal einer Verbindung von humaniora und christlicher Lehre an den Fürstenschulen umgesetzt wurde (s. Kap. III.2.2), soll darüber hinaus ein Blick auf Lucas Lossius'

Psalmodia (1553) und Georg Fabricius' *Thesaurus antiquitatis religiosae* (1564) geworfen werden (V.4.3).

Den größten Teil der Grimmenser, Afraner und Pfortaer Bestände machen Motettensammlungen aus. Die funktionelle Ambiguität der *cantiones sacrae* erfordert eine grundlegende Erörterung der Aufführungstradition von Motetten – in der lutherischen Liturgie im Allgemeinen sowie an den Fürstenschulen im Speziellen. Besonderes Augenmerk gilt dabei den *Evangelia dominicorum et festorum* Johann vom Bergs (V.5.1). Anschließend werden ausgewählte repertoirerelevante Motetten auf ihre spezifische Bedeutung innerhalb dieser Aufführungstradition befragt (V.5.2). Diese sind Clemens non Papas *Maria Magdalene et altera Maria / Cito euntes* 5 v., das je nach Quelle Lupus Hellinck oder Jean Richafort zugeschriebene *Jerusalem luge / Decus quasi torrentem* 5 v., Philipp Verdelots *Si bona suscepimus* 5 v., Thomas Stoltzers *O admirabile commercium* 5 v. und Johannes de la Faghes *Elizabeth Zacharie / Inter natos mulierum* 4 v. Neben diesen wahrscheinlich seit der Gründungszeit kontinuierlich aufgeführten Stücken werden mit Orlando di Lassos Offertorienmotetten sowie Giaches de Werts *Transeunte Domino / Et ait illi Jesus* 5 v. und *Egressus Jesus* 7 v. auch Motetten untersucht, die ab den 1580er-Jahren in das Repertoire aufgenommen wurden.

V.3 Liturgisches Repertoire

An allen drei Schulen ist das Halten von Mette, Tagamt, Vesper und sonntäglicher Messe bezeugt. Im Folgenden werden Aufbau und Besonderheiten der Vesper und Messe in Grimma und Meißen besprochen. Daran anschließend sollen mit Georg Rhaws *Vesperarum precum officia* und Wolfgang Figulus' *Missa super Da Jacob [das Kleidt ansahe]* konkrete Repertoirebeispiele in ihrer Bedeutung für die Musikpflege der Fürstenschulen erörtert werden.

V.3.1 Das Grimmenser Vesperrepertoire ca. 1550–1580 (D-DI Mus.Gri.14 und 9)

Der Grimmenser Schulordnung von 1550 zufolge mussten die Alumnus »alle tage [...] wan es siben schlegt« die Mette mit Psalmen und Antiphonen, Lesung und Responsorium sowie Hymnus singen. In den wenigen Grimmenser Musikalien aus Johann Reinmanns Amtszeit (1550–1591) hat sich kein Repertoire erhalten, dass sich mit der Mette in Verbindung bringen ließe. In den Konvoluten D-DI Mus.Gri.14 und Mus.Gri.9 findet sich jedoch Musik für die Vesper. Gri.14 scheint dabei die Musikpflege der 1550er-Jahre abzubilden, während sich am Beispiel von Gri.9 Modifikationen derselben gegen Ende von Reinmanns Amtszeit veranschaulichen lassen.

Von den ehemals vier Stimmbüchern des Konvoluts haben sich lediglich Diskant, Tenor und Bassus erhalten. Die Eintragungen im handschriftlichen Teil umfassen 84 Nummern, die größtenteils vom Grimmenser Kantor Johann Reinmann verantwortet wurden. Wolfram Steude datierte die Quelle auf nach 1550.⁴ Die Handschrift ist an Georg Rhaws *Symphoniae iucundae* (B/I 1538⁸, G1a) angebunden. Auf die Rolle dieser Motettensammlung in der Grimmenser Vesperliturgie ist gesondert einzugehen (V.5.1.2). Der handschriftliche Teil von Mus.Gri.14 wurde zu großen Teilen aus Rhaws *Vesperarum precum officia* (B/I 1540⁵) kopiert und enthält darüber hinaus mit einigen wenigen Werken Johann Walters oder Ludwig Senfls ausschließlich solches Repertoire, das in mitteldeutschen Drucken und Handschriften der 1530er- und 1540er-Jahre zirkulierte. Es sei vorweggeschickt, dass die heutige Gestalt der Handschrift wahrscheinlich auf einen späteren Archivierungsvorgang zurückgeht, dennoch spricht nichts gegen die Annahme, dass das hier zusammengebundene Repertoire bereits in den frühen 1550er-Jahren an St. Augustin in Übung war.

Rhaws *Vesperarum precum officia*, die hauptsächliche Vorlage der Handschrift, ist eine Sammlung von Gesängen für die Vesper per annum, d. h. der Druck enthält fest- und festzeitenunspezifische Gesänge, für die nach der Reformation insbesondere zwischen Trinitatis und Advent erneuter Bedarf entstand. Entsprechend sind die Psalm-Antiphonen den jeweiligen Psalmentexten entlehnt, während die Hymnen und Responsorien i. d. R. am Trinitatis-Topos festhalten. Die Magnificat- und Psalm- Antiphonen per annum sind i. d. R. den Psalmen und dem canticum selbst entnommen. Damit sind sie durchweg aus der Schrift geschöpft und fügen sich dem maßgeblichen lutherischen Grundsatz des »schriftgemäßen Betens«. ⁵ Auf einer fortgeschrittenen Ebene wird dieses Prinzip von jenen Magnificat-Antiphonen der *Officia* vorgeführt, die von Georg Forster vertont wurden. Forster gebraucht nicht die traditionellen Texte der Antiphonen per annum, sondern Varianten von Bibelpassagen, die u. a. aus Erasmus' Übersetzung des neuen Testaments oder der altlateinischen Überlieferung übernommen wurden. Wie der Autor an anderer Stelle ausführlich dargelegt hat, verbildlichen diese Antiphonen nicht nur zentrale Positionen der lutherischen Soteriologie, ihre Textredaktion und nicht zuletzt die Art ihrer Vertonung setzen programmatisch Grundsätze der zeitgenössischen Bibelphilologie und humanistischen Textkritik um. ⁶ Die Forster-Antiphonen

4 Wolfram Steude: *Die Musiksammelhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, Leipzig 1974, S. 71.

5 Andreas Odenthal: »...totum psalterium in usu maneat«. Martin Luther und das Stundengebet«; in: Dietrich Korsch/Volker Leppin (Hgg.): *Martin Luther – Biographie und Theologie* (= Spätmittelalter, Humanismus, Reformation 53), Tübingen 2010, S. 69–117, hier: S. 115 f.

6 Vgl. Stefan Menzel: »Der Lobgesangs Mariens in lutherischem Gewand. Die Magnificat-Antiphonen Georg Forsters«, in: Christiane Wiesenfeldt/Sabine Feinen (Hgg.):

erscheinen als Musterbeispiel der von Rivius geforderten Verschränkung von eruditio literarum und doctrina Christiana (s. Kap. III.2.2) und fügen sich daher stringent in das Repertoire der täglichen Gottesdienste.

Während der besondere Charakter der Magnificat-Antiphonen sich nur Personen mit bibelphilologischer Vorbildung erschloss, richtet sich das übrige Repertoire der *Officia* an Lateinschüler, die nur wenig Erfahrung mit dem Vespertagesdienst und seinen Gesängen hatten. Für die sonn- bis freitägliche Vesper liefert Rhaw die traditionellen Psalmenformulare: Dominica: Ps 109–113; Feria secunda: Ps 114–116, 119–120; Feria tertia: Ps 114–120; Feria quarta: Ps 126–130; Feria quinta: Ps 131–136; Feria sexta: Ps 137–141, Sabbato: Ps 143–147 (Vulgata-Zählung).⁷ Das Samstagsformular eröffnet den Druck.

Die *Vesperarum precum officia* stechen insofern aus den Musikdrucken der Zeit heraus, als das enthaltene Repertoire tatsächlich die utriusque musicae practica bzw. die ars canendi duplex umfassen, welche Georg Rhaw in seinem *Enchiridion* konzipierte und auf der noch Wolfgang Figulus in seinen *Elementa musica brevissima* aufbaute (s. Kap. III.4.1).⁸ Die Psalmen werden im vierstimmigen Ad-Aequales-Satz, d. h. im cantus choralis ausgeführt, die Antiphonen, Responsorien, Hymnen und Magnificat sind demgegenüber figuraliter gesetzt.

Notenbeispiel 2⁹ zeigt Ps 116 im zweiten Ton. Die Psalmformel liegt im Tenor und wird ohne Initium (in directum) ausgeführt. Die übrigen Stimmen

Discantus
Altus
Tenor
Bassus

Lau - da - te Do - mi - num om - nes gen - tes,

Lau - da - te e - um, om - nes po - pu - li.

Notenbeispiel 2. Anonymus: Ps 116, Beginn.

Maria »inter« confessiones. Das Magnificat in der frühen Neuzeit, Turnhout 2017, S. 159–175.

7 Georg Rhaw (Hg.): *Vesperarum precum officia* (= RISM B/I 1540⁵), Wittenberg 1540, [fol. 155r–116r]; Ps 141 wird im Index nicht aufgeführt.

8 Wie bereits erwähnt, fand sich auch in der Grimmenser Schulbibliothek ein Exemplar von Figulus' *Elementa*. Robert Eitner: »Wolfgang Figulus«, in: *Monatshefte für Musikgeschichte* 9 (1877), S. 126–131, hier: S. 129 f.

9 Hans Joachim Moser (Hg.): *Vesperarum precum officia (Wittenberg 1540)* (= Musikdrucke aus den Jahren 1538–1545 in praktischer Neuausgabe 4), Kassel [u. a.] 1960, S. 95.

erhalten jeweils eine eigene *reperussa*, *mediatio* und *terminatio*. Aufgrund von Stimmführungszwänge sind diese meist etwas weitschweifiger als im Tenor. Um Oktav- und Quintparallelen zu vermeiden, muss der Bassus die *reperussa* am Ende der ersten Verszeile eine Silbe vor den übrigen Stimmen verlassen. Dasselbe geschieht am Ende des Psalmverses in allen drei Zusatzstimmen, bedingt durch die Überlappung von *terminatio* und Klauselbildung. Dennoch bewahren *Discantus*, *Altus* und *Bassus* den psalmodischen Gestus so weit als möglich. Die übrigen Psalmverse wiederholen die Formel. Erst im letzten Psalmformular (*Feria sexta*) der *Officia* verzichtet Rhaw auf das Aussetzen der übrigen Verse.

Notenbeispiel 3¹⁰ zeigt die zu Ps 116 gehörige Antiphon *Laudate Dominum*, deren Text – typisch für die Antiphonen *per annum* – lediglich die erste Zeile des Psalms wiederholt. Sie zählt nur elf Mensuren.

Auch die übrigen Antiphonen der *Officia* sind äußerst knapp vertont: Im Tenor erscheinen die bereits äußerst kompakten *cantus firmi* zumeist ohne Textwiederholungen und Kolorierungen, wodurch auch der Gestaltungsraum der übrigen Stimmen eingeschränkt wird. Bei dieser komprimierten Anlage bestand kein Platz für raumgreifende Gestaltungsmittel wie Imitationen,

Discantus
Lau - da - te Do - mi - num om - nes om - nes

Altus
Lau - da - te, lau - da - te Do - mi - num om - nes om - nes gen - tes.

Tenor
Lau - da - te Do - mi - num, om - nes om - nes gen - tes.

Bassus
Lau da - te - lau da - te - Do - nes om - nes gen - tes. om - nes gen - tes.

Notenbeispiel 3. Johann Stahel: Antiphon *Laudate Dominum*.

10 Ebd., S. 96.

Kanontechniken oder Texturkontraste. Dennoch waren diese Figuralminiaturen von unerfahrenen Sängern einfach zu bewältigen und machten sie zugleich mit Bicinien, Klauseln und anderen Grundelementen des motettischen Satzes vertraut.

Insbesondere das Ausschreiben der Psalmodie erscheint als ungewöhnliches Charakteristikum der *Officia*. Rhaw knüpfte jedoch in gewisser Weise an eine mitteldeutsche Tradition an: Das Jenaer Chorbuch Nr. 34 enthält ähnliche Vespergesänge für die Sonn- und Festtage des Kirchenjahres.¹¹ Die Stildisposition ist identisch mit jener der *Officia* – die Psalmen sind ad aequales ausgesetzt, Antiphonen, Responsorien, Hymnen und Magnificat figural komponiert. Mit der Liturgie per annum lieferte Rhaw den noch fehlenden Teil dieses spezifisch gestalteten Repertoires. Das Aussetzen der Psalmodie in den Chorbüchern erfolgte aller Wahrscheinlichkeit nach nicht aus praktischen Gründen. Die materialaufwendige Fixierung von Gesängen, die auch hätten extemporiert werden können, ist im Kontext der Allerheiligenkapelle auf frühneuzeitliches Stiftungsdenken zurückzuführen. Wie der Figuren- und Altarschmuck der Kapelle so waren auch die Chorbücher Friedrichs des Weisen ›Investitionen‹ in die Heilswirksamkeit des Standorts.

Stiftungsdenken kann im Falle des Rhaw-Drucks weitgehend ausgeschlossen werden. Hier waren pädagogische Erwägungen maßgebend. Rhaw wollte die »artium elementa« mit besonderer Sorgfalt für die Schulknaben aufbereiten.¹² Interessant ist, dass Rhaws vierstimmiger Satz die antiphonische Aufführungspraxis der Psalmen nivellierte. Sang der Chor der Lateinschüler im Falle regulärer Psalmodie lediglich den zweiten Halbvers, während der erste von einem Vorsänger vorgetragen wurde, stellten Rhaws Psalmen sicher, dass alle Schüler stets vollständige Psalmen sangen und als Folge dessen auch vollständig memorierten.

Diese Ad-Aequales-Psalmodie erlangte nach der Reformation eine recht hohe Verbreitung in Mitteldeutschland. Rhaw erwähnt das Singen dieser Psalmen-sätze »in quibusdam Scholis« und durch die Torgauer Kantorei und empfahl sie auch für die Coburger Ratsschule.¹³ Sowohl seine als auch Martin Agricolas Lehrbücher enthalten vierstimmige Psalmensätze als Exempla, Nikolaus Listenius nahm sie 1537 in die breit rezipierte Neuauflage seiner *Rudimenta* auf¹⁴ und

11 Vgl. Christiane Engelbrecht: »Die Psalmsätze des Jenaer Chorbuchs 34«, in: Gerald Abraham [u. a.] (Hgg.): *Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Köln 1958*, Kassel [u. a.] 1959, S. 97–99.

12 Rhaw (Hg.): *Vesperarum precum officia* (wie Anm. 7), sig. Aiiir.

13 Ebd., sig. Aiiir–v.

14 Georg Rhaw: *Enchiridion utriusque musicae practica*, Wittenberg 1531, sig. [Eiv]v–[Eviii]r; Martin Agricola: *Ein kurtz deudsche Musica*, Wittenberg 1528, fol. 34r–39v; Nikolaus Listenius: *Musica*, Wittenberg 1537, sig. Cvv–Dr.

noch die Gesangsordnung der Stadt Hof aus dem Jahr 1592 schreibt für die Vesper die Psalmen aus Rhaws *Officia* vor.¹⁵

Die nahezu ausschließliche Überlieferung der Ad-Aequales-Psalmodie in Musiktraktaten lässt vermuten, dass ihr Erlernen im Dreischritt von *praeceptum*, *exemplum* und *imitatio* erfolgte. Das heißt nach der Verinnerlichung der grundlegenden Formeln für Diskant, Alt, Tenor und Bass wurden die Psalmen extemporiert. Auch die Sänger der Torgauer Kantorei, so Rhaw, führten die Psalmen »memoriter« auf.¹⁶ Im Gegensatz zu Rhaw machten sich Reinmann und die übrigen Schreiber nicht die Mühe, die Ad-Aequales-Psalmodie für jeden Psalmvers auszuschreiben, sondern versahen i. d. R. nur den ersten und letzten Vers mit einem Notat. Die Psalmodie wurde in Grimma demnach ebenfalls memoriter ausgeführt.

Vor dem Hintergrund der oben beschriebenen Systematik der *Officia* erscheinen die Nummern 11–58 als Kern der Reinmann'schen Handschrift. Der Grimmenser Kantor übernahm das Samstagsformular nahezu vollständig inklusive Responsorium und Magnificat (Nrn. 11–26). Der Hymnus fehlt, jedoch ist der Versikel vorhanden. Aus dem Sonntags- (Nrn. 27–38) und Montagsformular (Nrn. 39–50) finden sich nur die Psalmen und ihre Antiphonen. Daraufhin werden die Übernahmen deutlich sporadischer: Das Dienstagsformular fehlt. Aus dem Mittwochs- (Nrn. 51–53), Donnerstags- (Nrn. 54–55) und Freitagformular (Nrn. 56–58) finden sich lediglich Ps 126, 134 und 137 nebst Antiphonen.

Um diesen Kern gruppieren sich weitere Übernahmen aus den *Officia*, die jedoch weniger klar geordnet erscheinen. Die Nrn. 62–66 sind identisch mit den Nrn. 27–30, wiederholen also das Invitatorium des Sonntagsformulars sowie Ps 109 und dessen Antiphonen. Die Nrn. 67–72 wiederholen Ps 3–5 und die zugehörigen Antiphonen aus dem Samstagsformular, allerdings in umgekehrter Reihenfolge. Nr. 73 besteht nur aus dem Text von Ps 113, gehört also wiederum dem Sonntagsformular an. Die Nrn. 74–79 sowie 83–84 liefern weitere Magnificat und Magnificat-Antiphonen. Zu den wenigen Elementen, die nicht aus dem Rhaw-Druck übernommen wurden, zählen drei deutsche Magnificat (Nrn. 1, 2, 80), Sätze von Ps 112 (Nrn. 5, 61) und Ps 113 (Nrn. 3, 4) in alternativen Tönen sowie zwei Antiphonen (Nrn. 6, 9) und drei Responsorien (Nrn. 7–8, 10).

Während etliche Magnificat und Magnificat-Antiphonen aus den *Officia* übernommen wurden (Nrn. 74–79, 83–84), stammen die Responsorien offenkundig aus anderen Quellen. Im ersten Teil der Handschrift finden sich Johann Walters Sätze *Ite in orbem universum* 4 v. (Nr. 7) und *Apparuerunt Apostolis* 4 v. (Nr. 8). Das von Steude und RISM anonym verzeichnete *Summe trinitati*

15 Heinrich Kätzel: *Musikpflege und Musikerziehung im Reformationsjahrhundert. Dargestellt am Beispiel der Stadt Hof*, Berlin 1954, S. 109.

16 Rhaw (Hg.): *Vesperarum precum officia* (wie Anm. 7), sig. Aiiiv.

simplici 4 v. (Nr. 10) ist eine Komposition Ulrich Brätels. Sie findet sich sowohl in der Schalreuter-Handschrift D-Z Mus. 73,¹⁷ als auch in der vom ehemaligen Zwickauer Kantor Wolfgang Schleifer angelegten Sammlung H-Bn Ms. mus. Bártfa 22,¹⁸ der zum Zeitpunkt der Grimmenser Schulgründung Pfarrer im 40 km entfernten Penig war.

Die Autopsie der Handschrift ergab, dass die Nrn. 62–65 und 69–72 – obschon mit den Nrn. 27–30 und 17–18 identisch – von einem anderen Schreiber stammen, der überdies die Nrn. 76–79 sowie 81–84 verantwortete. Im Tenor ist erkennbar, dass die Nrn. 62–72 ein eigenes Faszikel bilden, das in sich selbst jedoch größtenteils von eingeklebten Papierstreifen zusammengehalten wird – d. h. die umgekehrte Reihenfolge der Psalmen 5, 4 und 3 (Nrn. 67–71) geht auf die Bindung, nicht auf die Ingrossierung zurück. Auch daran, dass die Nrn. 61–67 im Bassus am Ende des Stimmheftes nachgeheftet wurden, wird deutlich, dass der letzte Teil der Handschrift eine recht notdürftig anmutende Kompilation verschiedener Elemente darstellt. Die Nrn. 1–10 bilden ebenfalls ein eigenes Faszikel.

Obschon Mus.Gri.14 durchweg homogenes Repertoire überliefert, scheinen nur die Nrn. 11–58 in der vorliegenden Disposition ingrossiert worden zu sein. Die Nrn. 1–10 sowie 59–84 lagen ursprünglich wohl als separate Faszikel oder Einzelblätter vor und wurden erst später mit dem Kern der Handschrift vereint. Die notdürftige Faszikelbildung im letzten Teil der Quelle sowie die große Zahl von Ingrossaten eines von Reinmann zu unterscheidenden Schreibers machen es plausibel, von der Existenz die Nrn. 11–58 teils doublierenden, teils komplementierenden Notenmaterials auszugehen, das womöglich bereits zum Zeitpunkt der Bindung nicht mehr vollständig erhalten war. Die Kompilation der Quelle erscheint damit als Archivierung älteren Aufführungsmaterials, eventuell sogar als Abkehr von einem bis dato gepflegten Vesperrepertoire. Ein möglicher Anlass wäre die Übernahme des Fürstenschulkantorats durch Friedrich Birk im Jahr 1591.¹⁹

Mus.Gri.14 scheint das ältere Grimmenser Vesperrepertoire nur in Teilen abzubilden. Als Kern der Handschrift erscheinen die Nrn. 11–58, die um diesen Kern gruppierten Ingrossate haben fragmentarischen Charakter. Dass der Hymnus im Samstagsformular fehlt, spricht für das Vorhandensein einer separaten Sammlung – hier kam höchstwahrscheinlich das spezielle

17 Martin Just/Bettina Schwemer (Hgg.): *Die Handschrift des Jodocus Schalreuter (Ratsschulbibliothek Zwickau Mus. Ms. 73)* (= Das Erbe deutscher Musik 115/116), Wiesbaden 2004, Bd. 116a, S. 44–46.

18 Robert Árpád Murányi: *Thematisches Verzeichnis der Musiksammlung von Bartfeld (Bártfa)* (= Deutsche Musik im Osten 2), Bonn 1991, S. 121.

19 Steude: *Die Musiksammelhandschriften der Sächsischen Landesbibliothek* (wie Anm. 4), S. 5.

Hymnenrepertoire der Fürstenschulen zum Einsatz (V.4). Auch das Fehlen der Responsorien in den Formularen der folgenden Tage deutet auf komplementäres aber nicht mehr erhaltenes Repertoire hin.

Da die Samstags- und Montagsformulare Rhaws *Officia* exakt folgen, scheint es in Grimma üblich gewesen zu sein, die Vesper selbst unter der Woche mit jeweils fünf Psalmen zu begehen. Von Sonntag bis Samstag wären daher regelmäßig Ps 109–147 durchlaufen worden. In der Mette sollten demgegenüber lediglich »Drei aber vi[e]r psalm, dornach die kurtz aber langk«, »nach den gewöhnlichen Tönen« gesungen werden.²⁰ Hier scheint also kein wöchentlicher cursus psal-morum vorgesehen gewesen zu sein, jedoch darf man vermuten, dass auch die Psalmen der Mette nach den Rhaw'schen Ad-Aequales-Sätzen gesungen wurden, denn die Notate in Gri.14 zeigen, dass diese als Modelle verstanden wurden, die demnach »memoriter« auch auf andere Psalmen hätten übertragen werden können, zumal Rhaws *Officia* Sätze für alle acht Psalmtöne enthielten.

Das wöchentliche Durchlaufen der Vesperpsalmen und das Durchschreiten der Psalmen der Matutin in ca. dreiwöchigem Turnus deutet auf eine starke Gewichtung des Psalters hin. Demgegenüber ging die lutherische Reform des Stundengebets mit einer deutlichen Reduzierung der Psalmen einher. 1525, in seiner »Ordinatio cultus Dei in arce« für das Wittenberger Allerheiligenstift, setzte Johannes Bugenhagen die Anzahl der Psalmen für Matutin und Vesper auf jeweils drei fest.²¹ In der Naumburger Kirchenordnung von 1537 schrieb Nicolaus Medler keinen wöchentlichen cursus psal-morum vor, sondern empfahl das Singen »per anni circulum« und – je nach Länge derselben – ein tägliches Pensum von ein bis drei Psalmen. In der Gesangsordnung der Stadt Hof von 1592 wird nur noch ein Psalm für die Vesper vorgeschrieben.²² Demgegenüber setzten die Grimmenser Autoritäten das Psalmenpensum deutlich höher an.

Aus den Psalmen wurden die Texte der meisten Messproprien entlehnt. Die kontinuierlich im Psalter aufscheinenden Themen Lobpreis, Gottesver-trauen, Dank, Buße, Rachewunsch und Erlösungsbitte²³ gestatten das Schlagen vielfältiger Brücken zu den Topoi der Heilsgeschichte und lutherischen Lehre.

20 Carl Julius Rössler: *Geschichte der Königlich Sächsischen Fürsten- und Landesschule zu Grimma*, Leipzig 1891, S. 30, 278.

21 Emil Sehling (Hg.): *Die evangelischen Kirchenordnungen des XVI. Jahrhunderts*, Bd. 1.1: *Die Ordnungen Luthers. Die Ernestinischen und Albertinischen Gebiete*, Leipzig 1902, S. 699; Felix Köster: »Die Naumburger Kirchen- und Schulordnung von D. Nicolaus Medler aus dem Jahre 1537«, in: *Neue Mitteilungen aus dem Gebiete historisch-antiquarischer Forschungen* 19 (1898), S. 497–596 u. 637–669, hier: S. 533.

22 Kätzel: *Musikpflege im Reformationsjahrhundert* (wie Anm. 15), S. 109–133.

23 Svend Holm-Nielsen: »Religiöse Poesie des Spätjudentums«, in: Wolfgang Haase (Hg.): *Religion (Judentum: Allgemeines, palästinisches Judentum)* (= Aufstieg und Niedergang der römischen Welt 2), S. 152–186, Berlin 1979, hier: S. 161.

Die typologische Sinnachse zwischen Psalter und Evangelien ist von zentraler Bedeutung für die lutherischen Exegese. Nicht nur legte Luther neben den Evangelien vor allem den Psalter aus, Letzterer scheint überdies eines der wenigen alttestamentarischen Bücher zu sein, welches er nicht der für ihn typischen scharfen Antithetik von Altem und Neuem Testament unterwarf.²⁴

Indem er die Psalmen im (mehrstimmigen) *cantus choralis* und die Antiphonen in äußerst kompakten Figuralätzen singen ließ, realisierte Reinmann in mustergültiger Weise Rhaws »utriusque musicae practicae« bzw. Figulus' »ars canendi duplex« (s. Kap. III.4.1). Aus pädagogischer Perspektive war es überdies nur ein kleiner Schritt von Figulus' vierstimmigen Exempla hin zu Rhaws kompakten Figuralantiphonen (s. Kap. III.4.1).

Neben Rhaws *Officia* belegen Ulrich Brätels *Responsorium Summe Trinitati* sowie verschiedene Spuren Zwickauer Repertoires in Gri.14, dass Reinmann sich bei der Gestaltung der Grimmenser Kirchenmusik an verschiedenen progressiven Vorbildern orientierte. Die Magnificat-Antiphonen Georg Forsters in den *Officia* erscheinen als Grundstein eines nach bibelphilologischen Grundsätzen neu zu schaffenden Antiphonars.²⁵ Ulrich Brätel war seit 1534 am Stuttgarter Hof mit dem Aufbau eines neuen Repertoires befasst und vertonte – ebenso wie Forster in den *Officia* – nach Kriterien der modernen Bibelkritik ausgewählte Texte, von denen sich etliche in den Zwickauer Handschriften Jodocus Schalreuters und Wolfgang Schleifers finden.²⁶ Die mögliche Mittlerfunktion Zwickaus verweist dabei auf einen weiteren Aspekt kirchenmusikalischen Reformdenkens, denn Schalreuter und Wolfgang Schleifer gaben der gottesdienstlichen Musik der Marienkirche durch ihre umfänglichen Repertoireakquisen ein Gepräge, dem 1542 durch die Wittenberger Konsistorialordnung Modellcharakter zuerkannt wurde.²⁷ Da Reinmann künftige Kantoren und Pfarrer ausbildete, die überall im albertinischen Sachsen Einfluss auf die Kirchenmusik nehmen würden, scheint diese latente Orientierung an weithin beachteten Reformansätzen und vorbildlichen kirchenmusikalischen Praktiken alles andere als zufällig.

24 Gerhard Ebeling: *Lutherstudien*, Bd. 1, Tübingen 1971, S. 45.

25 Vgl. Menzel: »Die Magnificat-Antiphonen Georg Forsters« (wie Anm. 6).

26 Martin Just: »Die lateinischen Psalmen der Handschrift Zwickau, Ratsschulbibliothek, Ms. 73«, in: Jürgen Heidrich/Ulrich Konrad (Hgg.): *Traditionen in der mitteldeutschen Musik des 16. Jahrhunderts. Symposiumsbericht Göttingen 1997*, Göttingen 1999, S. 105–118, hier: S. 108 f.

27 Sehling (Hg.): *Die evangelischen Kirchenordnungen des XVI. Jahrhunderts*, Bd. 1.1 (wie Anm. 21), S. 202; Zu Schalreuters Sammeltätigkeit vgl. Just: »Zwickau, Ratsschulbibliothek, Ms. 73« (wie Anm. 26); zu Schleifer vgl. Stefan Menzel: »Deus ex machina oder Deus ex valli? – St. Joachimsthal, ein vergessenes Quellgebiet der lutherischen Kirchenmusik«, in: Christiane Wiesenfeldt/Stefan Menzel (Hgg.): *Musik und Reformation – Politisierung, Medialisierung, Missionierung*, Paderborn 2019, S. 221–237.

Das von Mus.Gri.14 vermittelte Bild der Grimmenser Musikpflege ist instruktiv, denn es umreißt recht genau die Ausgangssituation, unter der Reinmann – und womöglich auch seine Kollegen in Pforta und Meißen – in den Gründungsjahren ihre Arbeit aufnahmen. Demgegenüber gestattet das Konvolut Mus.Gri.9 (G4) eine Stichprobe aus jenem Repertoire, das gegen Ende von Reinmanns Amtszeit in Übung war. Steudes Beschreibung der Quelle erweckt auf den ersten Blick den Eindruck einer zusammenhängenden Handschrift, allerdings handelt es sich um ein komplexes Konvolut, im Kern bestehend aus Johann Wannings *Sententiae insigniores* (A/I W 204, 1584, G4b), Lassos *Magnificat octo tonorum* (A/I L 805, 1567; G4c), Pinellos *Deutschen Magnificat* (A/I P 2388, 1583, G4g), Scandellos *Nawen außerlesenen deudschen Liedern* (A/I S 1155, 1575, G4h) und Albinus Fabricius' *Ich weiß, dass mein Erlöser lebet* (A/I F 39, 1585, G4i). Die ›Handschrift‹ besteht aus vier separaten Nachträgen bzw. Anhängen zu den Drucken des Konvoluts.

Aus liturgischer Perspektive interessiert in erster Linie die Nr. 2 (G4e) gemäß Steudes Zählung. Es handelt sich um ein als »Trium« vertontes *Benedicamus Domino* – dem Entlassungsruf der Vesper – auf den letzten Leerseiten der Stimmbücher von Lassos *Magnificat*: Die drei Stimmen finden sich in Diskant, Alt und Tenor; die beiden zusätzlichen Stimmen des fünfstimmigen Responses *Deo dicamus gratias* in Bassus und Vagans. Steude übersah ferner das Fragment eines weiteren *Deo dicamus gratias*, das auf der Rückseite des Titelblattes von Diskant und Altus notiert wurde (G4d).²⁸ Während Steude den Schreiber des am Ende des *Magnificat*-Druckes notierten Entlassungsrufes mit Johann Reinmann identifizierte, stammt das Notat auf den Rückseiten der Titelblätter von einer anderen Hand.

Die nachgetragenen *Benedicamus Domino* in den *Magnificat* Lassos sprechen für die liturgische Nutzung der Sammlung. Auch kleinere Korrekturen in Pinellos *Deutschen Magnificat* machen den Gebrauch der Sammlung in Grimma wahrscheinlich. Das Nachtragen eines *Benedicamus Domino* war hier nicht erforderlich, da Pinello selbst etliche Vertonungen des Entlassungsrufes beigefügt hatte. Zudem enthält der Druck nicht nur figurale *Magnificat*, sondern auch Ad-Aequales-Sätze und weist somit eine Stildisposition auf, die Mus.Gri.14 sehr nahesteht. Offenbar ersetzte Reinmann später die figuralen lateinischen *Magnificat* in Mus.Gri.14²⁹ durch jene Lassos und die deutschen Ad-Aequales-Sätze³⁰ durch die Vertonungen Pinellos.

28 Die Restauration legte außerdem eine Einbandmakulatur frei, eine von Steude nicht verzeichnete lateinische Motette, die aufgrund mangelnder Lesbarkeit jedoch nicht identifiziert werden konnte.

29 Steude: *Die Musiksammlhandschriften der Sächsischen Landesbibliothek* (wie Anm. 4), Nr. 32, 74, 76, 78, 83.

30 Ebd., Nr. 32.1–2.

Lassos und Pinellos Magnificat-Sammlungen fügen sich nahtlos in die durch Mus.Gri.14 dokumentierte Repertoiretradition. Da sich in den Grimmenser Quellen kein Ersatz für die Psalmen im cantus choralis und die kompakten Psalm- und Magnificat-Antiphonen aus Rhaws *Vesperarum precum officia* findet, könnte dieser Teil der Vespergesänge gegen Ende von Reinmanns Amtszeit noch immer in der ursprünglichen Gestalt aufgeführt worden sein. Obschon dieser vier Jahrzehnte überspannende Repertoirekonservatismus mit spezifischen Rahmenbedingungen der Grimmenser Musikpflege in Korrelation gebracht werden kann,³¹ war er kein isoliertes Phänomen: Im Pfortaer Catalogus und den frühen Afraner Handschriften (V.3.2) ist liturgisches Wittenberger Repertoire der 1530er- und 40er-Jahre ebenfalls signifikant vertreten. Auch Populäre Lehrwerke der zweiten Jahrhunderthälfte wie Fabers *Compendiolum* und Listenius' *Rudimenta* behandeln die Psalmodie Rhaw'schen Zuschnitts und Aufführungen der Officia-Psalmen sind noch für die 1590er-Jahren belegt.³² Die Vesperliturgie der Fürstenschulen spiegelt eine konsolidierte mitteldeutsche Tradition wider. Mehr noch: Da sie bereits durch Grimmenser und Afraner Quellen der 1550er-Jahre dokumentiert ist, scheinen die Fürstenschulen aktiv an Erhalt und Weitergabe dieser Tradition nach der Wittenberger Kapitulation im Jahr 1547 partizipiert zu haben.

V.3.2 Die Musik der Afraner Gottesdienste im Spiegel von D-DI Mus.Gri.59, 58 und 59a

Während die frühe Grimmenser Musikpflege lediglich durch eine Quelle (Mus.Gri.14) dokumentiert ist, haben sich aus der Gründungszeit der Afraner Fürstenschule drei Musikhandschriften erhalten, die nicht nur Vesper- sondern auch Messgesänge enthalten.

Mus.Gri.59 wurde von Figulus und anderen Schreibern zusammengetragen und stammt größtenteils noch aus dessen Leipziger Zeit, wie aus einigen Datumseinträgen hervorgeht. Vor der lfd. Nr. 52, Figulus' *In exitu Israel* [4 v.?] liest man »III Calend: Aprilis 50«³³ – am 28. April 1550 bekleidete Figulus noch das Amt des Leipziger Thomaskantors. Lediglich der letzte Eintrag der

31 Da das Grimmenser Kollegium bei den Visitationen von 1569 und 1575 nachdrücklich um außerordentliche Mittel zur Einrichtung einer Bibliothek bat, unterlag der Erwerb von Musikalien womöglich starken Einschränkungen. Vgl. Paul Meyer (Hg.): »Christoph Schellenberg de visitationibus seu inspectionibus anniversariis scholae illustris Grimanae (1554–1575) mit den amtlichen Berichten der Visitatoren«, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Deutsche Erziehungs- und Schulgeschichte, Berlin* 7/3 (1897), S. 209–245, hier: S. 240, 245.

32 Kätzler: *Musikpflege im Reformationsjahrhundert* (wie Anm. 15), S. 109–133.

33 D-DI Mus.Gri.59, Tenor, ohne Folierung.

Handschrift, Nr. 64, scheint an St. Afra angefertigt worden zu sein. Jacobus Clemens non Papas *Maria Magdalena et altera Maria* 5 v. stammt von einer solitären Schreiberhand und wurde aller Wahrscheinlichkeit aus dem ersten Band der *Evangelia dominicorum* (B/I 1554¹⁰, M3a) übernommen, der Anfang der 1560er-Jahren nach St. Afra kam (s. Kap. IV.1.4.1). Das äußerst inkonsistente Erscheinungsbild der Handschrift, in dem sich flüchtige Notate und Notendruck emulierende Schriftbilder unvermittelt gegenüberstehen, nicht zuletzt aber die der physischen Ordnung teils zuwiderlaufenden Datierungsvermerke lassen Mus.Gri.59 als Komplex von Materialien unterschiedlicher Herkunft erscheinen. Wie bereits Mus.Gri.14 so könnte auch diese Handschrift das Resultat eines späteren Archivierungsvorgangs gewesen sein oder sie entstand bereits als handschriftliches Konvolut.

Die Repertoiredisposition wirkt demgegenüber weniger inkonsistent: Gri.59 versammelt Figuralsätze von Responsorien, Antiphonen, Psalmen, Magnificat, Messproprien und -ordinarien, deckt also das gesamte Spektrum der an den Fürstenschulen zelebrierten Gottesdienste ab (s. Kap. III.3). Die Handschrift lässt sich grob in einen um den weihnachtlichen (Nrn. 2–41) und österlichen (Nrn. 47–56³⁴) Festkreis zentrierten Abschnitt untergliedern. Zwischen diesen Abschnitten scheinen für Purificatio und Palmsonntag rubrizierte Gesänge (Nrn. 42–46) eine Brücke zu schlagen, während an den Osterblock Himmelfahrtsproprien (Nrn. 57–59) und ein Introitus für das Geburtsfest Johannes des Täufers (Nr. 60) am 24. Juni anschließen. Innerhalb der einzelnen Abschnitte gerät die kalendarische Ordnung zwar immer wieder durcheinander – so steht etwa das Responsorium für die Weihnachtsvigil (Nr. 10) vor dem Responsorium für den zweiten Adventssonntag (Nr. 11) – doch entspricht die Handschrift dem, was angesichts der Verfügbarkeit von Figuralätzen per anni circulum um 1550 als nahezu umfassender Vorrat gelten kann.

Aus Mus.Gri.59 können etliche Indizien zur musikalischen Gestalt der Messe an St. Afra gewonnen werden. Die Ordinariumsvertonungen (Nrn. 28, 30, 32, 34–35, 51, 61–62) beschränkten sich ohne Ausnahme auf einzelne Kyrie- und Gloriasätze bzw. Satzpaare, während an Messproprien nur Introitus-, Alleluiasätze und Festsequenzen begegnen. Dass die Handschrift nahezu ausschließlich Gesänge des Wortgottesdienstes enthält, entspricht dem Bild lutherischer Messen der 1530er- und 1540er-Jahre: Mit Ausnahme des i. d. R. ausgesparten Graduale und des deutsch gesungenen Glaubensbekenntnis war der musikalische Verlauf im Wesentlichen identisch mit dem der mittelalterlichen Messe. Demgegenüber verloren Sanctus, Agnus Dei, Offertorium und Communio ihre ursprünglichen kultischen Funktionen, während sich für das Geschehen nach der Konsekration eine flexiblere musikalische Gestaltung etablierte, die neben

34 Steudes Zählung, Ders.: *Die Musiksammlunghandschriften der Sächsischen Landesbibliothek* (wie Anm. 4), S. 103–105.

den obsolet gewordenen Messensätzen Kirchenlieder und Motetten umfassen konnte.³⁵ Die freiere Gestaltung der Kommunionfeier bedingte, dass der Pool an Gesängen, die den Maßgaben der kalendarischen *proprietas* gehorchen mussten, für jeden Sonn- und Festtag kompakter wurde. Kombinierte man den Introitus *Viri Galilaei*, das *Alleluia. Ascendit Deus in iubilatione* und die Sequenz *Summi triumphum regis* (Nrn. 57–59) mit einem Kyrie-Gloria-Satzpaar und einem deutschen Credo, ließ sich damit bereits der Großteil eines Himmel-fahrtsgottesdienstes bestreiten.

Figulus schöpfte das Repertoire von Mus.Gri.59 ohne Zweifel aus Leipziger Quellen, denn während seiner Zeit als Thomaskantor hatte er Zugriff auf den »42 Partesbände« umfassenden Nachlass seines Vorgängers Ulrich Lange. Dieser umfasste u. a. Petreius' *Modulationes aliquot* (B/I 1538⁷), Formschneiders *Missae tredecim* (B/I 1539²) sowie die *Vesperarum precum officia* (B/I 1540⁵), das *Opus decem missarum* (B/I 1541¹) und die *Officia de nativitate* (B/I 1545⁵) Georg Rhaws.³⁶ Die Thomasschule hatte Langes Musikalien 1549 erworben und noch Figulus' Nachfolger Melchior Heger nutzte den Repertoirestock, als er die 1558 gebundenen Handschriften D-LEu Thomaskirche Ms. 49/50 anlegte.³⁷ Neben den genannten Publikationen enthält Mus.Gri.59 außerdem Übernahmen aus zahlreichen weiteren Drucken der Rhaw'schen Offizin, wie etwa den *Selectae harmoniae* (B/I 1538¹), den *Officia paschalia* (B/I 1539¹⁴), Balthasar Resinarius' *Responsoria* (A/I R 1196, 1543) oder den *Newen Deudschen Geistlichen Gesengen* (B/I 1544²¹).

Mus.Gri.59 dokumentiert daher nicht nur einen substantiellen Repertoire-transfer von Leipzig nach Meißen um 1550, sondern ebenso einen durch die Instanz des Thomaskantorats vermittelten Anschluss an die Tradition der Wittenberger Kirchenmusik, die sich insbesondere in der o. g. liturgisch-musikalischen Gestalt der Messe zeigt.³⁸

In die Afraner Musikpflege der späteren 1550er-Jahre geben die Handschriften Mus.Gri.58 und 59a Einblicke. Mus.Gri.58 wurde laut Steude ca. 1555–1560 an St. Afra angelegt.³⁹ Konkordanzen zu Wittenberger Drucken sowie zur

35 Vgl. Stefan Menzel: »Ain herlich Ampt in figuris – sacred polyphony at St. Marien in Wittenberg 1543/44«, in: *Early Music* 45/4 (2017) S. 545–557; Ders.: »Ein neues Proprium? Zum liturgischen Ort des lutherischen Kirchenlieds im 16. Jahrhundert«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 100 (2016), S. 47–63.

36 Rudolf Wustmann: *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 1: *Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Leipzig 1909, S. 56 f.

37 Wolfgang Orf: *Die Musikhandschriften Thomaskirche Mss. 49/50 und 51 in der Universitätsbibliothek Leipzig* (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte 13), Wilhelmshaven 1977, S. 46, S. 35.

38 Vgl. Menzel: »Ain herlich Ampt in figuris« (wie Anm. 35).

39 Steude: *Die Musiksammlhandschriften der Sächsischen Landesbibliothek* (wie Anm. 4), S. 101.

o. g. Sammelhandschrift Melchior Hegers unterstreichen die anhaltende Bedeutung Leipzigs und Wittenbergs für die frühe Afraner Musikpraxis. Mit Mess- und Offiziumsgesängen für die Osterzeit (Nrn. 7–11, 13–17, 20–23) komplementiert Mus.Gri.58 das Repertoire von Mus.Gri.59.

Mus.Gri.59a ist aufgrund von Konkordanzen zu Drucken der späten 1550er-Jahre um 1560 zu datieren.⁴⁰ Nur der Vagans ist erhalten – das 19 Nummern enthaltende Stimmbuch bildet also nur die fünf- und sechsstimmigen Ingrossate ab. Die Originalnummerierung reicht bis Nr. 7 (lfd. Nr. 5), die orig. Nrn. 2 und 6 waren offenkundig vierstimmig. Auch angesichts des Umfangs von Gri.59 (64 lfd. Nrn.) und Gri.58 (38 lfd. Nrn.) muss davon ausgegangen werden, dass das Vagans-Stimmbuch nur einen Teil der ursprünglich enthaltenen Stücke abbildet. Aussagen zur Repertoiredisposition der Handschrift sind daher mit großer Vorsicht zu treffen. Die orig. Nr. 1, eine Folge von Messensätzen, lässt kein kalendarisches Profil erkennen. Die lfd. Nrn. 2–5 bedienen Advents- und Weihnachtstopoi, die lfd. Nr. 6, die anonyme Motette *Illuminare Hierusalem / Et gloria Domini / Et ambulans gentes*, vertont den Text eines Epiphanius-Responsoriums (CAO 6882). Doch bereits mit Ludwig Senfls Motette *Philippus qui videt me* 6 v. vollzieht sich ein zeitlicher Sprung zum 1. Mai, denn die zugrundeliegende Antiphon (CAO 4290) erklang traditionell am Fest der Aposteln Philippus und Jacobus. Die folgenden Stücke (lfd. Nrn. 8–12) kreisen um den Pfingsttopos, befinden sich also noch in relativer kalendarischer Nähe zu Philippi Jacobi.⁴¹ Obschon nur fragmentarisch erhalten, so sind in Mus.Gri.59a doch Umrisse einer Sammlung per anni circulum zu erkennen, die überdies Festtage (Philippi Jacobi, Pfingsten) berücksichtigt, die in Mus.Gri.59 fehlten.

Mus.Gri.59 und 58 dokumentieren außerdem spezifische Repertoirebeiträge Wolfgang Figulus'. In Mus.Gri.59 finden sich Kyrie und Gloria einer »Lipsie 49« datierte *Missa super Hierusalem luge* (Nr. 28), während Mus.Gri.58 den vollständigen Ordinariuszyklus und den Introitus einer *Missa super Da Jacob [das Kleidt ansahe]* überliefert (Nrn. 30–31).⁴² Da der Introitus den Text *Exsurge quare ab dormis* vertont, war die Messe offenkundig für Sexagesima geschrieben worden. Figulus knüpft mit diesen beiden Kompositionen an die Wittenberger Tradition eines kalendarisch spezifischen Messenrepertoires an, wobei die proprietas der Vertonung nicht nur durch ein von Festrang und -gattung abhängiges Choralordinarium, sondern auch durch topische

40 Ebd., S. 106.

41 Das Stimmbuch enthält einige Übernahmen aus 1559 publizierten Drucken. In diesem Jahr lagen Pfingsten (14. Mai) und das nämliche Apostelfest am dichtesten beieinander, während zwischen 1555 und 1565 jeweils ein guter Monat zwischen beiden Festen klaffte.

42 Steude: *Die Musiksammelhandschriften der Sächsischen Landesbibliothek* (wie Anm. 4), S. 103 f.

Parodievorlagen gewährleistet werden konnte. So beging man Michaelis in der Wittenberger Marienkirche 1543 mit einer von Josquins *Missae L'homme armé*, während an Pfingsten 1544 Adam Reiners *Missa Veni Sancte Spiritus* gesungen werden sollte.⁴³ Reiners Vertonung erscheint als genuine Pfingstmesse, doch die *proprietas* der *Missa L'homme armé* an Michaelis ergibt sich nur mittelbar über die Rolle des Erzengels als Patron der Soldaten, Heerführer Gottes, Bewzinger Satans und Verteidiger der Christenheit.

Im Falle der Figulus-Messen waren die Parodievorlagen die Motetten *Jerusalem luge / Deduc quasi torrentem* 5 v. von Lupus Hellinck oder Jean Richafort und *Da Jacob das Kleidt ansahe* 4 v. von Cosmas Alder, das Figulus aufgrund einer Fehlattri-bution in Rhaws *Neuen deudschen geistlichen Gesängen* (RISM B/I 1544²¹) allerdings als Komposition Ludwig Senfls bekannt gewesen sein dürfte.⁴⁴ Auf die *Missa Hierusalem luge* wird im Zusammenhang mit der Motette selbst zurückzukommen sein (V.5.2.2). Der Bezug der *Missa super Da Jacob* zu Sexagesima ist ebenfalls mittelbarer Natur, denn die Alder'sche Motette basiert auf dem Text des Responsoriums *Videns Jacob vestimenta* (CAO 7858), das traditionell in der Matutin des dritten Fastensonntags erklang:

Da Jakob das Kleid ansahe, mit großem Schmerzen er da sprach:
 Oh weh der großen Not! Mein lieber Sohn der ist tot.
 Die Wilden Tier haben ihn zerissen und mit den Zähnen zerbissen.
 O Joseph, Joseph, mein lieber Sohn, wer will mich Alten trösten nun.
 Denn ich vor Leide muss ersterben und traurig fahren von dieser Erden.⁴⁵

Durch die Verschiebung auf Sexagesima erklang die Messe an St. Afra umrahmt von der intensiven Auseinandersetzung mit dem Tagesevangelium Lk 8,4–15 während des Sonntagsunterrichtes (s. Kap. III.3.2). Die im Gleichnis vom Sämann unterschiedenen vier Saaten, die von den Vögeln gefressen wurden, auf den Weg, auf den Fels und unter die Dornen fielen, stehen in der lutherischen Auslegung des Evangeliums für verschiedene Formen der Glaubensverirrung. Da wären die »Ketzer, Rothengeyster und Schwärmer«, die das Wort Gottes zwar vernehmen, aber es nach ihrem eigenen Willen deuten; dann diejenigen, die das Wort zwar annehmen, aber in der Anfechtung vom Glauben abfallen und schließlich diejenigen, die aufgrund ihrer Lebensumstände vor Anfechtung bewahrt bleiben. Von diesen drei verirrten Christen unterscheidet

43 Vgl. Menzel: »Ain herlich Ampt in figuris« (wie Anm. 35), S. 549 f.

44 Stefan Gasch, Sonja Tröster und Birgit Lodes: *Ludwig Senfl. A Catalogue Raisonné of the Works and Sources*, 2 Bde., Turnhout 2019, Bd. 1, S. 464 f.

45 Joachim Stalman (Hg.): *Neue deutsche geistliche Gesänge für die gemeinen Schulen. Wittenberg 1544* (= Musikdrucke aus den Jahren 1538–1545 in praktischer Neuauflage 11), Kassel [u. a.] 1992, S. 414–417.

Luther jene, »die das Wort hören und beständiglich daran halten, daß sie auch alles darüber wagen und lassen welchen der Teufel dasselbe nicht nimmt, auch die Hitze der Verfolgung nicht abjagt«. Diese Menschen »müssen viel leiden um des Worts willen, [...] daß es wohl heißt ein Wort des Kreuzes; denn wer es halten soll, Kreuz und Unglück mit Geduld tragen und überwinden muss.«⁴⁶

Jakob, dessen Saat – die zwölf Stämme Israels – dem Gleichnis gemäß »hundertfach Frucht« trug (Lk 8,8), beklagt in der Motette den (vermeintlichen) Verlust seines Sohnes Jakob. Das Ereignis stürzt den biblischen Stammvater in tiefe Anfechtung, derer er sich über Jahre nicht zu entledigen vermag. Erst etwa 20 Jahre später, nach dem (vermeintlichen) Verlust seines Sohnes Benjamins und des Überstehens einer Hungersnot, wird Jakob aus seiner Anfechtung befreit. Während all dieser Zeit bleibt Jakob fest im Glauben, und die Parodiemesse führt dies deutlich vor: In die Textur der Motette wird zunächst der Introitus *Exsurge quare abdormis* gekleidet, wodurch diesem die dem Responsorium *Videns Jacob vestimenta* nachgedichtete Jakobsklage als Subtext eingeschrieben wird:

Exsurge, quare obdormis Domine?
Exsurge, et ne repellas in finem:
quare faciem tuam avertis,
oblivisceris tribulationem nostram?
adhaesit in terra venter noster:
exsurge, Domine, adiuva nos,
et libera nos.

Erhebe dich, was schläfst du, Herr?
Steh auf und verstoße uns nicht für immer!
Was wendest du dein Angesicht ab,
vergisst unsere Bedrängnis?
Unser Bauch klebt am Erdboden.
Steh auf, Herr, hilf uns,
und befreie uns.

Auf diese Weise wird die pauschale Sprecher-Situation der Introitus-Antiphon modifiziert. Es ist Jakob, der Gott auf dem Höhepunkt seiner Anfechtung anruft. In derselben Weise ist der Erbarmensruf des Kyrie zu verstehen, doch das für die o. g. lutherische Auslegung von Lk 8,4–15 entscheidende musikalische Ereignis ist die Wiederkehr der Motettentextur im Gloria und Credo. Denn nun – gewissermaßen aus dem Klang seiner Klage heraus – verherrlicht Jakob Gott und bekennt seinen unverbrüchlichen Glauben.

Dass der Bezug zur Josephsgeschichte an Sexagesima auch für die intensive Auseinandersetzung mit dem Sonntagsevangelium von Bedeutung war, steht zu vermuten. Wenn sich Schulprediger, Kantor und Verwalter – wie an St. Augustin dokumentiert⁴⁷ – wöchentlich über die gottesdienstlichen Gesänge verständigten, wäre es für den Prediger ein Leichtes gewesen, den Subtext der Figulus-Messe aufzugreifen. Gemäß Lk 8,8 – »Wer Ohren hat zu hören,

46 Georg Walch (Hg.): *Dr. Martin Luthers Sämtliche Schriften*, Bd. 11: *Dr. Martin Luthers Kirchen-Postille. Evangelien-Teil*, St. Louis 1882, Sp. 516–519.

47 Rössler: *Geschichte der Landesschule zu Grimma* (wie Anm. 20), S. 279.

der höre!« – etablierte Figulus in der musikalischen Faktur seiner *Missa super Da Jakob* eine zweite Bedeutungsebene, die dem kryptischen Gleichnis vom Sämann ein konkretes Beispiel des rechten Glaubens gegenüberstellt.

Die Figulus-Handschriften der 1550er-Jahre enthalten einen nahezu umfassenden Vorrat an Offiziums- und Messgesängen per anni circulum. Nicht nur belegen sie, dass in den wöchentlichen und sonntäglichen Gottesdiensten größtenteils Figuralmusik erklang, sie bezeugen überdies einen Anschluss an – über Leipzig vermittelte – Wittenberger Traditionen. Figulus selbst schrieb sich mit Parodiemessen in diese Tradition ein, die jedoch unterstützt durch Sonntagsunterricht und Predigt sehr viel subtiler auf den Festtopos bzw. das Sonntagsevangelium Bezug nehmen konnten. Dass ein gesamter Ordinariuszyklus in den Dienst der Auslegung eines so kryptischen Evangeliums wie Lk 8,4–15 gestellt wurde, zeigt, dass nicht nur das Sprachenstudium, sondern auch die *ars musica* »co[n]iugenda semper cum doctrina Christiana«⁴⁸ gesehen wurde (s. Kap. III.2.2).

V.4 Humanistisches Repertoire

Während im Falle des liturgischen Repertoires innerhalb des für die Fürstenschulen charakteristischen Spannungsfeldes von Sprachen- und Schriftstudium (s. Kap. III.2.2) von einer exegetisch-dogmatischen Indienstnahme zu sprechen wäre, findet sich in den Quellen auch Repertoire, das Affinitäten zu den sprachlichen Fächern aufweist. Wenn diesem hier das Attribut ›humanistisch‹ gegeben wird, so in deutlicher Abgrenzung vom konventionellen musikwissenschaftlichen Verständnis des musikalischen Humanismus: Ein genuiner Humanismus – im Sinne einer dem Renaissancebegriff adäquaten Wiederbelebung der Antike sei – aufgrund des Fehlens den literarischen Werken Homers oder Ciceros vergleichbarer musikalischer Denkmäler – nicht, bzw. nur auf dem Gebiet von Musiktheorie und Musikanschauung, möglich gewesen.⁴⁹ Darauf, wie diesem Standpunkt widersprochen werden kann, wird am Ende dieses Unterkapitels zurückzukommen sein.

Im Zentrum der folgenden Erörterungen stehen Sammlungen, die am Anfang und Ende des Untersuchungszeitraums entstanden und in gedruckter Form auch außerhalb der Schulen bekannt wurden: Wolfgang Figulus' *Precationes aliquot musicis numeris compositae* (A/I F 719, 1553), dessen *Tricinia sacra ad voces pueriles pares* (A/I F 720, 1559) und Sethus Calcius' *Hymni sacri Latini et Germanici* (A/I C 257, 1594).

48 Johannes Rivius: *Opera theologica omnia in unum volumen collecta*, Basel 1562, S. 685.

49 Vgl. Claude V. Palisca: »Humanism and Music«, in: Albert Rabil (Hg.): *Renaissance Humanism. Foundations, Forms and Legacy*, 3 Bde., Philadelphia 1988, Bd. 3. S. 450–485.

V.4.1 Wolfgang Figulus' *Precationes aliquot und Tricinia sacra*

Neben den bereits erörterten *Elementa musica brevissima* von 1555 (s. Kap. III.4.1) publizierte der Afraner Kantor Wolfgang Figulus bei Berg & Neuber 1553 seine *Precationes aliquot* und 1559 – als dritten Teil der Nürnberger *Tricina selecta* – seine *Tricina sacra*. Die *Tricinia*, so Figulus, waren »in usum nostrae Scholae«⁵⁰ komponiert worden, und auch die *Precationes* fanden ohne Zweifel an St. Afra Verwendung.

Die *Precationes* wurden bereits von Jürgen Heidrich beschrieben, der insbesondere die große Zahl von Vertonungen neulateinischer Paraphrasen aus der Feder von Philipp Melanchthon, Eobanus Hessus oder Georg Fabricius als Besonderheit herausstellte.⁵¹ Auch in den *Tricinia* sind humanistische Dichter prominent vertreten. Im ersten Teil der Sammlung finden sich – um die Achse einer Vertonung des Paternosters (Nr. 5) gruppiert – acht neulateinische Dichtungen. Erwähnung verdienen etwa das für den Gregorstag geschriebene *Vos ad se pueri* Philipp Melanchthons (Nr. 1), ein Werbelied, das die Knaben am Kindertag zum Schulbesuch anregen sollte⁵² oder Eobanus Hessus' *Huc agite*, ein Exzerpt aus dessen Paraphrase von Ps 118.⁵³ Wie im Falle der *Precationes* sind auch diese Vertonungen neulateinischer Autoren mit solchen traditioneller lateinischer und deutscher Texte wie *Da pacem* (Nr. 18–19), *Grates nunc omnes* (Nr. 21) oder *Gelobt seist Du Jesu Christ* (Nr. 26) vermengt. Wie dort, so stehen sie auch hier prominent am Beginn des Druckes.

»Ut Evangelium [cum] fructu legatur« – damit das Evangelium mit Gewinn gelesen werde,⁵⁴ waren, Erasmus zufolge, sprachliche und dichterische Neufassungen des Bibeltextes nicht nur zulässig, sondern sogar notwendig. Auch Joachim Camerarius betont im Vorwort der *Tricina* die sprachästhetische Qualität der enthaltenen Paraphrasen (»bonorum verborum sensum«). Für ihn ist sie ein Garant dafür, dass der heilige Name Gottes in »Dei cultu« sowie »publicis conventibus quam congregibus privatis« nicht entstellt werde (»non

50 Wolfgang Figulus: *Tricinia sacra ad voces pueriles pares* (= A/I F 729), [Nürnberg] 1559, Medius Cantus, sig. a 5r.

51 Jürgen Heidrich: »Musik und Humanismus an der Fürstenschule St. Afra zu Meissen im 16. Jahrhundert«, in: Ulrich Konrad [u. a.] (Hgg.): *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte. Festschrift für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag*, Göttingen 2002, S. 97–109, hier: S. 102–104.

52 Theodor Brüggemann/Otto Brunken (Hgg.): *Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Vom Beginn des Buchdrucks bis 1570*, Stuttgart 1987, Sp. 1282–1284.

53 Anja Stewing: »Die Psalterübertragung des Eobanus Hessus«, in: Gerlinde Huber-Rebenich/Walther Ludwig (Hgg.): *Humanismus in Erfurt* (= Humanismusstudien 1), Rudolstadt [u. a.] 2002, S. 195–212, hier: S. 201.

54 Percy Stafford Allen (Hg.): *Opus epistolarum Des. Erasmi Roterdami*, Bd. 5, Oxford 1924, Reprint Oxford 1992, S. 322.

abhorrente celebretur«). In ähnlicher Weise begreift Camerarius auch die »suavitatem ac gratiam« der Knaben-Tricinia als ästhetisch-spirituelle Wertsteigerung der öffentlichen Darbietung liturgischer und geistlicher Texte.⁵⁵ In diesen Äußerungen liest man zum einen latente Kritik an der geistlichen Dichtung des Mittelalters, deren Hymnen, Sequenzen und Reimoffizien den Lobpreis Gottes entstellten hätten. Diesen wird nun ein an der Sprache und Poesie des Frühchristentums geschultes Stilideal entgegengehalten. Die Süße des Knabengesangs kann ebenfalls im Sinne Erasmus' als Speisewürze verstanden werden, jedoch lehnt sich Camerarius hier auch an den Reinheitsnimbus der mittelalterlichen pauperes an (s. Kap. I.2.7).

Als Beispiel der humanistischen ›Zubereitung‹ eines kanonischen Bibel- oder Gebetstextes sei Hiob Magdeburgs *Coelestis, et verus Pater* angeführt, eine Paraphrase des Pater noster. Die erste Strophe lautet:

Coelestis, et verus Pater	Himmlicher und wahrhaftiger Vater,
Te grex pusillus invocat	Dich ruft die kleine Herde an.
Tuaque membra Ecclesiae	Dein sind die Glieder der Kirche.
Verbum tuum et pacem rogant. ⁵⁶	Dein Wort und Frieden erbitten wir.

Die Formulierung »verus pater noster coelestis« findet sich z. B. im *Catechismus minor* des Urban Rhegius', den dieser als erotomanischen Dialog in elegantem Latein anlegte.⁵⁷ Die Verwendung des Genetivs »Coelestis« als Lokativ wird hier anstelle des Nebensatzes »qui es in caelis« gewählt. Die »grex pusillus« – die »kleine Herde« wurde aus Lk 12,32 übernommen und ist ein Beispiel für die bildreiche Sprache des Evangelisten, insbesondere für dessen Hirten- und Herdenmetaphorik, von der dieser auch in Lk 15, im Gleichnis vom verlorenen Schaf, extensiven Gebrauch macht. Das Vaterunser ist Prosa (Mt 6,9–15). Indem er Hilfsverben und Konjunktionen vermeidet und sprachliche Bilder wie »kleine Herde« oder »Glieder der Kirche« gebraucht, kleidet Magdeburg das Gebet in eine sehr viel poetischere Sprache.

Figulus vertonte Magdeburgs Verse imitatorisch (s. Notenbeispiel 4⁵⁸). Für die erste achtsilbige Verszeile wählt er ein rezitationstonartiges Motiv, dessen Kopf rhythmisch einem steigenden Ioniker (lang–lang–kurz–kurz) nachempfunden ist.

55 Figulus: *Tricinia sacra* (wie Anm. 50), sig. a 3v–a 4r.

56 Ebd., sig. b 2v.

57 Johann Michael Reu (Hg.): *Quellen zur Geschichte des kirchlichen Unterrichts in der evangelischen Kirche Deutschlands zwischen 1530 bis 1600*, Bd. I.3: *Ost-, Nord- und Westdeutsche Katechismen*, Gütersloh 1920, Reprint Hildesheim 1976, S. 617.

58 Figulus: *Tricinia sacra* (wie Anm. 50), sig. b 3r–v.

Superior Cantus

Medius Cantus

Inferior Cantus

Coe - les - tis et ve - rus

Coe - les - tis et ve - rus pa -

Coe - les -

pa - ter pa - ter, te grex pu - sil - lus

- ter, te grex pu - sil - lus te grex pu -

tis et ve - rus pa - ter, te grex pu - sil - lus

te grex pu - sil - lus in - vo - cat,

sil - lus in - vo - cat, tu - ae - que mem - bra

in - vo - cat in - vo - cat, tu - ae - que

tu - ae - que mem - bra Ec - cle - si - ae, ver - bum tu - um et

ec - cle - si - ae ver - bum tu - - -

mem - bra Ec - cle - si - ae, ver - bum tu - um et

pa - cem ro - gant. Nos

um et pa - cem ro - gant.

pa - cem ro - gant. Nos o -

Notenbeispiel 4. Wolfgang Figulus: *Coelestis et verus Pater*, 1. Strophe.

Die melismatische Fortspinnung des Soggettos, Textüberlappungen und -wiederholungen sowie der imitatorische Satz lösen den Eindruck eines klar skandierten Verses zwar bald schon auf, doch zu Beginn der nächsten – ebenfalls achtsilbigen – Zeile kehrt der steigende Ioniker in der Mittel- und Unterstimme wieder. Kurz darauf wird jedoch ein neues fünfgliedriges Soggetto in den Oberstimmen eingeführt, das einen Tribrachys (kurz–kurz–kurz) nebst angehängten Spondäus (lang–lang) abzubilden scheint. Der Übergang von einem viergliedrigen in einen fünfgliedrigen Versfuß macht mit Blick auf die metrische Dramaturgie des Magdeburg'schen Verses Sinn, denn die letzten beiden Zeilen sind nicht acht- sondern neunsilbig. Entsprechend wird der Beginn der dritten Zeile auch nicht vom Ioniker, sondern – in Ober- und Unterstimme – vom Tribrachys-Spondäus-Soggetto markiert. Auch die letzte Zeile wird von einem komplexen, fünfgliedrigen Versfuß (Trochäus: lang–kurz + Daktylus: lang–kurz–kurz) eröffnet. Der Metrumwechsel erscheint als Besonderheit von Magdeburgs Versform. Entsprechend antizipiert Figulus diesen mit musikalischen Mitteln, markiert den Beginn jeder Textzeile mit vier- bzw. fünfgliedrigen Versfüßen nachgebildeten Rhythmen, um auf diese Weise die sprachästhetischen Charakteristika (»bonorum verborum sensum«) kenntlich zu machen.

V.4.2 Sethus Calvisius' *Hymni sacri Latini et Germanici*

Neulateinische Dichtungen und Paraphrasen scheinen nicht nur in der Afraner Musikpflege eine besondere Rolle gespielt zu haben. In den *Tricinia* findet sich auch die Vertonung eines Carmens von Adam Siber (Nr. 7), der St. Augustin von 1550 bis 1584 als Rektor vorstand.

In Pforta knüpfte Sethus Calvisius mit seinen *Hymni sacri Latini et Germanici* (= RISM A/I C 257, 1594) an die Tradition der *Tricinia* und *Precationes* an. Die Sammlung enthält neben Hymnen spätantiker und frühmittelalterlicher Autoren (Ambrosius, Prudentius, Gregor I., Fulbert von Chartres etc.) ein gutes Dutzend Hymnen neulateinischer Dichter. Schon hinsichtlich der Textauswahl orientiert sich Calvisius also an dem in *Tricinia* und *Precationes* vorgebildeten Muster einer Mischung aus Altem und Neuem, wobei er durch den Ausschluss von Prosatexten eine noch prononciertere Gegenüberstellung von frühchristlicher und neulateinischer Dichtung erreicht. Unter den neulateinischen Autoren ist der ehemalige Afraner Rektor Georg Fabricius mit insgesamt sieben Hymnen am prominentesten vertreten. Diese besondere Wertschätzung verwundert nicht, denn als Autor der *Forma et disciplina* kann Fabricius nicht nur als Architekt der inneren Ordnung der drei Schulen gelten, er war auch einer der profiliertesten mitteldeutschen Humanisten. Fabricius' eigenes neulateinisches Œuvre erschien 1567 in einer Monumentalausgabe

von 25 Bänden,⁵⁹ eine Leistung für die er 1570 auf dem Reichstag zu Speyer von Kaiser Maximilian II. zum poeta laureatus gekrönt wurde. Darüber hinaus finden sich zwei Hymnen Melanchthons sowie einzelne Dichtungen von Joachim Camerarius, Petrus Lotichius (Secundus) und Pauler Eber. Dies ist derselbe Autorenkreis, der auch in den *Precationes* und den *Tricinia* in Erscheinung tritt.

Zwar wurden die *Hymni* erst 1594 publiziert, als Calvisius bereits das Leipziger Thomaskantorat angetreten hatte, doch mit der Titelspezifikation »quorum in illustri ludo, qui es Portae ad Salam [...] usus est«⁶⁰ wies Calvisius diese Sammlung als Frucht seines Pfortaer Schuldienstes (1582–1594) aus. Calvisius scheint mit 52 hymni latini jede Woche des Kirchenjahres zu bedenken. Die *Hymni* wurden nachweislich während der Pfortaer Morgenandacht »nach der Gelegenheit der Zeit« gesungen,⁶¹ was ein Durchschreiten der Sammlung im Rhythmus des Kirchenjahres impliziert. Neben der jahreszyklischen Ordnung wird gelegentlich eine zweite sichtbar, die manche Gesänge spezifischen Stationen des Tagesablaufs zuweist. So finden sich Hymnen, die zur Mette, »ante somnum« oder »quando accenderi Vesperi candela« angestimmt werden sollten. Ähnliche Zuweisungen finden sich auch in den etwa zur selben Zeit von Friedrich Birck herausgegebenen *Hymni sacri et scholastici* Wolfgang Figulus' (RISM A/I F 727, 1592). Spezifikationen wie »Ad gallicantum«, »Ad matutinam«, »Ante cibum«, »Post cibum«, »Ad accensionem lucerne« oder »Ante somnum«⁶² zeigen, dass die *Hymni* als explizit für den Schulalltag geschriebenes Repertoire gleichermaßen in den Gottesdiensten, Andachten und anderen formalisierten Gesangsanlässen zum Einsatz kamen.

Obschon auch die *Tricinia* und *Precationes* größtenteils metrisch gebundene Texte enthalten, unterscheiden sich die Sätze von Calvisius' (und auch Figulus') *Hymni* stark von den ca. 40 Jahre älteren Stücken. Die imitatorische und jeden Eindruck von Skandierung verschleiernde Faktur weicht einem streng homophonen Kantionalsatz (s. Notenbeispiel 5⁶³).

Der Adventshymnus Georg Fabricius' ist in regulären (akatalektischen) jambischen Dimetern geschrieben. Calvisius selbst setzte die achtsilbigen

59 Georg Fabricius: *Poëmatum sacrorum libri XXV*, Basel 1567; vgl. hierzu: Walther Ludwig: »Christliche Dichtung des 16. Jahrhunderts – Die Poemata sacra des Georg Fabricius«, in: *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-historische Klasse*, Göttingen 2001, S. 274–350.

60 Sethus Calvisius: *Hymni sacri latini et germanici* (= RISM A/I C 257), Leipzig 1594, Frontispiz.

61 Johann Martin Schamel (Hg.): *M. Justini Bertuchii Teutsches Pfortisches Chronicon*, Leipzig 1734, S. 138.

62 Peter Krause: »Die Hymni sacri et scholastici des Wolfgang Figulus«, in: *Max Schneider zum 85. Geburtstag*, Halle 1960, S. 517–528, hier: S. 517.

63 Calvisius: *Hymni sacri* (wie Anm. 60), sig. [A 8]v–B [1]v.

Quod E - sa - i - as dix - e - rat, in - tac - ta
vir - go con - ci - pit, ut se - men il - lud con - ter -
ens, ca - put dra - con - is pro - de - at.

Notenbeispiel 5. Sethus Calvisius: *Quod Esaias dixerat*, 1. Strophe.

Zeilen im Notentext durch senkrechte Striche voneinander ab. Dessen ungeachtet unterläuft die musikalische Metrik die der Verse. Durch die Längung der ersten Silbe der ersten Verszeile entsteht eine kaskadierende metrische Verschiebung, die erst mit Erreichen der letzten Silbe der vierten Verszeile wieder ausgeglichen wird.

Aus Sicht der klassischen Metrik macht Calvisius aus dem ersten und letzten Versfuß jeder Strophe einen Päon, einen viergliedrigen Versfuß, in dem drei Kürzen und eine Länge beliebig disponiert auftreten können – abgeleitet vom antiken Lobgesang Paian.⁶⁴ Calvisius nutzt das vom Päon eröffnete und beschlossene rhythmische Schema nicht nur für den Hymnus Fabricius', sondern auch für zahlreiche andere in jambischen Dimetern geschriebene Hymnen wie *Veni redemptor gentium*, *A solis ortus cardine* oder *Rex Christe factor omnium*.

Bis ins 5. Jahrhundert v. Chr. sind Paiane vorrangig als Lobgesänge auf Apollon bezeugt und waren der frühen Neuzeit in dieser Funktion über die homerischen Epen, die Dramen des Aischylos oder die sapphischen Oden bekannt.⁶⁵ Die musikalische Stilisierung von Hymnen zu Paianen darf daher

64 Vgl. Lutz Käppel: *Paian. Studien zur Geschichte einer Gattung*, Berlin/New York 1992.

65 Max Wegner: *Das Musikleben der Griechen*, Berlin 1949, Reprint Berlin/Boston 2017, S. 77–79.

als gezielte Evokation antiker Ästhetik verstanden werden. Mit Blick auf den Titel der *Hymni* stellt sich die Frage, warum Calvisius sich nicht an die Metrik des antiken Hymnos anlehnte, doch dies hätte womöglich zu Komplikationen geführt, da die zu vertonenden Texte durchweg in lyrischen Versmaßen vorlagen, während die ältesten (homerischen) Hymnen in daktylischen Hexametern, d. h. epischen Versmaßen, verfasst sind.

Durch die Überformung des Metrums führt Calvisius frühchristliche und neulateinische Hymnen auf dieselben antiken Vorbilder zurück. Diese ›musikalische Gräzisierung‹ des lateinischen Hymnentextes sucht im Sinne Augustinus' den Anschluss an die Sprache der Septuaginta, die diesem (im Gegensatz zu Hieronymus) als inspirierte Übersetzung galt – ein Aspekt der auch von der lutherischen Bibelphilologie wieder aufgegriffen wurde.⁶⁶ Die als Paiane gestalteten Hymnen erscheinen somit als äußerst implikationsreiches Beispiel der dialektischen Verschränkung von Sprachen- und Bibelstudium an den Fürstenschulen.

V.4.3 Musik und Humanismus an den Fürstenschulen

Die o. g. Beispiele lassen das Problem eines ›musikalischen Humanismus ohne Musik‹ in verändertem Licht erscheinen. Sowohl in Figulus' *Coelestis, et verus Pater* als auch in Calvisius' *Quod Esaias dixerat* manifestierte sich das Humanistische in musikalischen Gestaltungsmitteln, die von neulateinischer bzw. antiker Sprachästhetik her inspiriert waren. Es ließe sich argumentieren, die Vertonung von Hymnen frühmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Autoren könne nicht als Wiederbelebung antiker Praktiken gelten, doch ginge eine solche Behauptung von einem sehr engen Humanismus-Begriff aus, der überdies entscheidende Spezifika des Humanismus im deutschsprachigen Raum ausblenden würde:

Georg Fabricius, von 1546 bis 1571 Rektor an St. Afra, darf als einer der profiliertesten mitteldeutschen Humanisten gelten. 1539–1543 besuchte er Italien, studierte römische Architekturdenkmäler und Inschriften und kontextualisierte diese in seinem 1550/60 erschienenen Werk *Roma* mit Stadtbeschreibungen in der antiken Literatur.⁶⁷ Als Pionierwerk der Epigraphik zeigt *Roma* deutlich, dass sich Humanisten des 16. Jahrhunderts nicht ausschließlich mit antiker Epik, Lyrik und Dramatik auseinandersetzten. Auch mit seinen an *Roma* anschließenden Studien bewegte Fabricius sich abseits des etablierten antiken Literaturkanons: 1564 veröffentlichte er eine Sammlung

66 Hermann Gelhaus: *Der Streit um Luthers Bibelverdeutschung im 16. und 17. Jahrhundert*, 2 Bde., Tübingen 1989, Bd. 1, S. 148.

67 Georg Fabricius: *Roma. Eiusdem itinerum liber unus*, Basel 1550; Ders.: *Roma. Antiquitatum libri duo ex aere, marmoribus, membranisque veteribus collecti*, Basel 1568.

frühchristlicher Dichtung, im Untertitel als »Thesaurus«, als Schatz, der »rechtgläubigen und katholischen Kirche« und der »antiken Religion« bezeichnet.⁶⁸ Auch der *Thesaurus* ist ein humanistisches Werk, doch ist es nicht Literaturdenkmälern der griechischen bzw. heidnischen Antike gewidmet sondern der Poesie der christlichen Antike wie Prudentius' *Psychomachia*, Dracontius' *Hexameron* oder Arators *Historia Apostolica*. Neben christlichen Lehrgedichten und in gebundener Rede geschriebenen Bibelparaphrasen enthält der *Thesaurus* auch eine große Zahl von Hymnen.

Ein weiteres wichtiges Beispiel für diese Spielart des Humanismus ist Lucas Lossius' *Psalmodia*.⁶⁹ Sie erschien von 1553 bis 1595 in mehreren Auflagen und war auch an den Fürstenschulen vorhanden (G6). Wie er in seiner Widmung an die dänischen Prinzen Friedrich und Johann darlegt, bezieht sich der Untertitel »hoc est cantica sacra veteris ecclesiae« nicht auf den vorreformatorischen, mittelalterlichen Kirchengesang, sondern auf die frühchristliche Tradition des Psalmodierens. Dies tut er erst in zweiter Instanz durch Anführen der üblichen paulinischen oder patristischen Belege und eröffnet seine Beweisführung stattdessen mit einem Zitat aus den Briefen von Plinius d. J., einem »heidnischen« Gewährsmann. Der humanistische Charakter der *Psalmodia* lässt sich auch an weiteren Merkmalen fassen. Werner Merten hat sich intensiv mit der Text- und Melodiegestalt der in diesem ersten »luth. Cantional« enthaltenen Gesänge auseinandergesetzt,⁷⁰ schenkte der eigentlichen Besonderheit des Sammelwerks allerdings keine Beachtung: Lossius stellte fast jedem der Gesänge eine kurze Einführung voran und fügte bestimmten Zeilen Glossen bei. Es finden sich Ausführungen, welche die Bedeutung des Gesanges oder einer bestimmten Textpassage mit Verweis auf eine Bibelstelle erörtern. Daneben setzt Lossius aber auch grundsätzliche Erläuterungen bestimmter Textaussagen, die an homiletische Erläuterung der Perikopen erinnern. Die Erläuterungen und Glossen müssen als *Novum* gelten. In den acht Jahre zuvor erschienenen *Cantiones ecclesiasticae* Johann Spangenberg's findet sich nichts Vergleichbares.⁷¹ Noch ungewöhnlicher sind schließlich strukturanalytische Kommentare, welche u. a. mit »propositio« oder »ratio« Schlüsselbegriffe der (Cicero zugeschriebenen) *Rhetorica ad Herennium* verwenden, die dort wie hier nicht als rhetorische *Topoi*, sondern – im Sinne einer textkritischen Dialektik – als

68 Georg Fabricius: *Poetarum veterum Ecclesiasticorum opera Christiana. Thesaurus catholicae et orthodoxae Ecclesiae et antiquitatis religiosae*, Basel 1564.

69 Lucas Lossius: *Psalmodia, hoc est cantica sacra veteris ecclesiae selecta* (= B/VIII 1553¹⁰), Nürnberg 1553, sig. iijr.

70 Werner Merten: »Die »Psalmodia« des Lucas Lossius. I. Gottesdienstordnung und liturgischer Aufbau«, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 19 (1975), S. 1–18, hier: S. 1.

71 Johann Spangenberg: *Cantiones ecclesiasticae latinae, dominicis et festis diebus*, Magdeburg 1545.

»partes argumentationis« aufgefasst werden.⁷² Hier spürt man nicht nur den Einfluss der *Erotemata dialectices* von Lossius' Lehrer Melanchthon, sondern eine Anlehnung an den kritischen Apparat humanistischer Editionen, in denen etwa die partes argumentationes durch Glossen hervorgehoben, aber auch textstrukturelle Besonderheiten wie Versmaß und Metrum ausgewiesen werden. Lossius behandelt die Texte von Antiphonen, Responsorien, Hymnen und Messproprien in derselben Weise wie Fabricius die geistliche Dichtung der frühchristlichen Kirche.⁷³

Fabricius und andere mitteldeutsche Humanisten wie Eobanus Hessus, Joachim Camerarius, Petrus Lotichius oder Pauler Eber beschieden sich nicht damit, die Sprachschöpfungen des Frühchristentums zu sammeln und herauszugeben, sie betätigten sich selbst als Dichter antikisierender geistlicher Poesie wie Hymnen, Psalm- und Gebetsparaphrasen oder Reimevangelien. Das wissenschaftliche und künstlerische Befassen mit dem *Thesaurus antiquitatis religiosae* ist daher durchaus als Humanismus im Sinne der Wiederbelebung antiker Praktiken zu verstehen. Ein dem Frühchristentum verpflichteter Humanismus bildet dabei nicht nur die Folie, vor der neulateinische Paraphrasen wie *Coelestis et verus Pater* und *Quod Esaias dixerat* zu begreifen sind; insbesondere Lossius *Psalmodia* gibt der These Raum, dass auch in der avancierten kompositorischen Auseinandersetzung mit den »cantica sacra veteris ecclesiae« – nahezu alle Motetten des 16. Jahrhunderts basieren auf Antiphonen oder Responsorien – humanistische Aspekte wirksam waren.

V.5 Das Motettenrepertoire

V.5.1 »Historias & doctrinam, quo solent in Ecclesia proponi« – Zur Rolle von Motetten in der Musikpflege der Fürstenschulen

Die Grimmenser und Afraner Musikalien sowie die im Pfortaer Catalogus verzeichneten Drucke enthalten zu großen Teilen Motetten, Musik also deren Funktion sich im Gegensatz zum liturgischen und humanistischen Repertoire nicht unmittelbar erschließt. Die Frage nach der Funktion von Motetten bewegt die Forschung seit Langem,⁷⁴ kann jedoch nicht pauschal für die Motette als

72 Theodor Nüßlein (Hg.): *Rhetorica ad Herennium. Lateinisch-Deutsch*, München 1994, II, 28, S. 87.

73 Lossius' Textapparat machte Schule. Zwei Jahrzehnte später wurde er von Keuchenthal übernommen. Vgl. Johannes Keuchenthal: *Kirchengesenge Lateinisch und Deudsch*, Wittenberg 1573.

74 Vgl. u. a. Anthony M. Cummings: »Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet«, in: *JAMS* 34/1 (1981), S. 43–59; Martin Just/Jeremy Noble: »The Function of Josquin's Motets«, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschie-*

›Gattung‹ beantwortet werden, sondern nur mit Blick auf eine regional oder lokal eingegrenzte Musikpraxis. Die Vorbildwirkung Wittenbergs wurde bereits im Kapitel zur liturgischen Musik erwähnt, insofern macht es Sinn, die Suche nach einer Aufführungspraxis der *sacrae cantiones* dort zu beginnen. Als weitere wichtige Quelle erscheinen außerdem die *Evangelia dominicorum et festorum* Johann vom Bergs (1554¹⁰, 1555^{10–12}, 1556^{8–9}, M3), insbesondere das Konzept, in das Berg die Motetten einbindet. Da Dokumente zur Verwendung von Motetten an den drei Schulen rar sind, werden außerdem weitere zeitgenössische Quellen aus dem Untersuchungsraum herangezogen, um eine generelle Vorstellung von Ort und Funktion des Motettensingens zu gewinnen. Diese soll dann in Einzelanalysen zu ausgewählten Motetten aus dem Repertoire der Schulen konkretisiert und vertieft werden.

V.5.1.1 Wittenberger Traditionen

Bereits die Gesangsordnung der Wittenberger Marienkirche von 1543/44 stellt das Singen von Motetten »post vesper[as] et consec[rationem]« – d. h. in Vesper und Messe – frei. Das dieser Praxis zur Verfügung stehende Repertoire wurde in erster Linie aus den wenigen zu dieser Zeit verfügbaren Motettenanthologien gewonnen, insbesondere den zwei Bänden des *Novum et insigne opus musicum* Hans Otts (B/I 1537¹, 1538³) und den *Symphoniae iucundae* Georg Rhaws.⁷⁵ Das *Opus musicum* wird vom Pfortaer Catalogus verzeichnet (P1a) und gelangte in der erweiterten Neuauflage Johann vom Bergs Anfang der 1560er-Jahre nach St. Afra (B/I 1558⁴, 1559^{1–2}, M4, s. Kap. IV.1.4). Auch die *Symphoniae iucundae* waren Teil des Pfortaer Bestandes (P3a) und bildeten den Kern der Grimmenser Handschrift Mus.Gri.14 (G1a, V.3.1).

Weitere Aufführungsmöglichkeiten von Motetten dokumentiert die Naumburger Kirchenordnung von 1537. Die Ordnung wurde von einem Konsistorium bestehend aus Luther, Pomeranus und Melanchthon approbiert und kann daher als komplementäre Quelle zur Wittenberger Kirchenmusik der 1530er-Jahre herangezogen werden. Für Introitus, Gloria und das Epistellied, welches in Naumburg den Komplex von Graduale, Alleluia und Sequenz ersetzte, konnte der Kantor an Festtagen »eine guthe Lateinische Muteten«

denis 35 (1985), S. 9–31; Franz Kördle: »Die Motette vom 15. bis zum 17. Jahrhundert«, in: Horst Leuchtmann/Siegfried Mauser (Hgg.): *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 9: *Messe und Motette*, Laaber 1998, S. 91–153; Robert Nosow: *Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet*, Cambridge 2012; Thomas Schmidt-Beste (Hg.): *The Motet around 1500. On the Relationship of Imitation and Text Treatment?*, Turnhout 2012; Esperanza Rodríguez-García/Daniele V. Filippi (Hgg.): *Mapping the Motet in the Post-Tridentine Era*, New York 2019.

75 Menzel: »Ain herlich Ampt in figuris« (wie Anm. 35), S. 546, 552.

aufführen.⁷⁶ Diese Praxis erinnert an die »Vertretungsmessen« oder »Motetti Missale« der Mailänder Domliturgie,⁷⁷ ist aber aufgrund des Auslassens der von Luther verpönten *missa bassa* – des parallel zur Motettenaufführung rezitierten Messtextes – als tatsächliche Substitutionspraxis zu verstehen. Die Implikationen dessen wurden bereits am Beispiel von Wolfgang Figulus' *Missa super Da Jacob [das Kleidt ansahe]* umrissen (V.3.2). Dort wurden Introitus und Messordinarien in die Textur der Motette Cosmas Alders gekleidet, wodurch der Text der Alder-Motette den Proprien- und Ordinariertexten als Subtext eingeschrieben wurde. Im Falle der Naumburger Substitutionspraxis wäre es umgekehrt: Hier würde der Text des ersetzten Propriums oder Ordinariums die aufgeführte Motette um eine zweite Textebene erweitern. Inter-textuelle Konstellationen wie diese scheinen daher für die Aufführungspraxis von Motetten im Gottesdienst von besonderer Bedeutung gewesen zu sein.

V.5.1.2 Aufführungsbelege an den Fürstenschulen

Rückschlüsse auf den Aufführungsort von Motetten an den Fürstenschulen gestattet zum einen das Grimmenser Konvolut Mus.Gri.14. Die Handschrift enthält zwei mehrstimmige Vertonungen des *Deo dicamus gratias* (Nrn. 81–82) – des Responses zum *Benedicamus Domino* – die sich allerdings nicht im handschriftlichen Anhang zu den *Symphoniae iucundae* (B/I 1538⁸, G1a), sondern auf dem Vorsatzblatt der Bassus- und Tenorstimme finden. Dies rückt die Rhaw'sche Motettensammlung in den Kontext der Grimmenser Vesperliturgie, denn das *Benedicamus Domino* wurde nach der auf das Magnificat folgenden oratio gesungen.⁷⁸ Hierin ließe sich einerseits der in der Wittenberger Gesangsordnung vermerkte Usus der Aufführung von Motetten »post vesper[as]« wiedererkennen.⁷⁹ Eine spätere Quelle, die Gesangsordnung der Michaeliskirche zu Hof – an der auch zwei Fürstenschüler als Kirchenmusiker wirkten (s. Anhang D, Nrn. 22 und 56) – dokumentiert allerdings auch

76 Köster: »Die Naumburger Kirchen- und Schulordnung« (wie Anm. 21), S. 526, 539.

77 Vgl. Knud Jeppesen, »Die 3 Gafurius-Kodizes der Fabbrica del Duomo, Milano«, in: *Acta musicologica* 3 (1931), S. 14–28; Thomas Noblit: *The Motetti Missales of the Late Fifteenth Century*, Diss. University of Texas Austin 1963; Ludwig Finscher: *Loyset Compère (c. 1450–1518). Life and Works* (= Musicological Studies and Documents 12), [Rom] 1964; Lynn Halpern Ward: »The ›Motetti Missales‹ Repertory Reconsidered«, in: *Journal of the American Musicological Society* 39/3 (1986), S. 491–523.

78 Vgl. Andreas Odenthal: »... matutinae, horae, vesperae, completorium maneant ...« Zur Umgestaltung der Offiziums liturgie in den Kirchen des frühen Luthertums anhand ausgewählter liturgischer Quellen«, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 46 (2007), S. 259–276.

79 Menzel: »Ain herlich Ampt in figuris« (wie Anm. 75), S. 546.

die Aufführung von Motetten »loco Benedicamus«,⁸⁰ was der Naumburger Substitutionspraxis näher stünde. Dass das *Deo dicamus gratias* direkt in die *Symphoniae* geschrieben wurde, kann zweierlei bedeuten. Zum einen hätten Motetten so unmittelbar nach dem *Benedicamus Domino* angestimmt werden können, zum anderen hätten Motetten nur zu bestimmten Anlässen anstelle des *Benedicamus Domino* gesungen werden können. Auch in diesem Fall wäre die Benediktion als Subtext der Motette mitzudenken.

Das Singen von Motetten in der Tagzeitenliturgie wird auch von Pfortaer Quellen bestätigt. Gemäß den Anfang des 17. Jahrhunderts von Justin Bertuch niedergeschriebenen Schulgesetzen waren Motetten zu Beginn und zum Beschluss von Mette und Vesper aufzuführen.⁸¹ Auch hier kann die Hofer Gesangsordnung zur Konkretisierung dieser Aufführungspraxis herangezogen werden, denn sie lässt ein reduziertes Vesper-Formular erkennen, das lediglich einen Psalm umfasste, zu dem motettische Vertonungen von Antiphonen gesungen wurden. Diese hätten demnach die Vesper eröffnet. Auch berichtet Bertuch, dass Sethus Calvisius die Sitte, Motetten bei Tisch (»in coenaculo«) zu singen, eingeführt hätte.⁸² Zu Zeiten Bertuchs sang man in Pforta also täglich mindestens fünf Motetten. Da der hauptsächliche Aufführungsort von Motetten in Wittenberg, Naumburg und Hof allerdings die Messe war, ist auch in den sonntäglichen Schulgottesdiensten von Motettenaufführungen auszugehen. Angaben zur musikalischen Gestalt des Sonntagsgottesdienstes sind jedoch an allen drei Schulen rar, so dass entsprechende Informationen aus anderen zeitgenössischen Quellen extrapoliert werden müssen.

Die Wittenberger Ordnung zeigt, dass die Motetten für Sonn- und Festtage nach ihrer proprietas ausgewählt wurden. So werden etliche Motetten über Texte von Festproprien vorgeschrieben – etwa *O admirabile commercium* für die Weihnachtszeit oder *Hodie in Jordanie* für den Geburtstag Johannes des Täufers. Doch der Festbezug der Motettentexte konnte auch subtiler ausfallen: An Michaelis etwa sollte das Josquin zugeschriebene *Propter peccata* 5 v. aufgeführt werden, eine Vertonung von Bar 6,1–4 und 6. Der Brief Jeremias an die Israeliten im babylonischen Exil nimmt keinen direkten Bezug auf den Erzengel. Dieser entsteht durch die Textredaktion, infolge welcher die Mahnung zur Geduld und die Verheißung der Freiheit finalwirksam in die Sentenz Bar 6,6 mündet: »Denn mein Engel ist bei euch; er wird über euer Leben wachen.« *Propter peccata* war nur ein Vorschlag. Die Wittenberger Ordnung stellte dem Kantor frei, weitere Motetten, »qui di angelis testetur«,

80 Die Ordnung bei: Kätzl: *Musikpflege im Reformationsjahrhundert* (wie Anm. 15), S. 109–133.

81 Schamel (Hg.): *Bertuchii Chronicon* (wie Anm. 130), S. 138 f.

82 Justin Bertuch: *Chronicon Portense duobus libris distinctum*, Leipzig 1612, Lib. II, S. 185.

für Michaelis auszuwählen.⁸³ Das heißt die Einpassung von Motetten in die Festliturgie konnte recht flexibel erfolgen und schloss auch einen gewissen exegetischen Gestaltungsspielraum ein. Auch die Naumburger Kirchenordnung formuliert lediglich weiche Kriterien für die Auswahl gottesdiensttauglicher Motetten: Sie sollten sich lediglich »vffs Fest reumen vnnd guth sein.«⁸⁴ Gegenstand der für Grimma bezugten wöchentlichen Absprache von Schulverwalter, Kantor, Pfarrer und Diakonen über die Gesänge des kommenden Sonntages und der darauffolgenden Woche⁸⁵ waren daher mit Sicherheit auch geeignete Motetten für die Messe und täglichen Gottesdienste.

V.5.1.3 Die *Evangelia Dominicorum et festorum*

Die in Wittenberg und Naumburg dokumentierte Praxis koinzidiert mit der zunehmenden Verfügbarkeit gedruckter Motettensammlungen im deutschen Sprachraum. Die relative Freiheit, mit der Motetten ausgewählt und im Gottesdienst platziert werden konnten, garantierte die Anschlussfähigkeit dieser Aufführungspraxis zu verschiedenen Liturgieformen und ermöglichte zugleich die Adaption neuen Repertoires. Dieser Umstand gewann in der Gründungszeit der Fürstenschulen an Bedeutung, als große Teile der internationalen Motettenproduktion über Nürnberger Drucke im deutschen Sprachraum verfügbar wurden. Von besonderer Bedeutung sind hier Johann vom Bergs *Evangelia dominicorum et festorum* (1554¹⁰, 1555¹⁰⁻¹², 1556⁸⁻⁹, M3), die Berg Wolfgang Figulus in den 1560er-Jahren zueignete (s. Kap. IV.1.4).

Als Sammlung für die Sonn- und Festtage titulierte, unterstreicht sie erneut die Bedeutung von Motetten für die protestantische Messe. Das Besondere der *Evangelia* ist ihre thematische Konzeption: Der erste Band enthält Motetten für Christi Geburt, Beschneidung, Erscheinung und Auferstehung, der zweite für Christi Himmelfahrt und Pfingsten. Der dritte Band bedenkt Trinitatis, Kirchweih und liefert darüber hinaus einen Vorrat von 29 Motetten für die Sonntage nach Trinitatis. Auf diesen De-Tempore-Teil folgen im vierten Band Motetten, die von der Taufe, Verklärung und Passion Christi handeln und damit das Augenmerk auf christologische Mysterien lenken. Die Bände fünf und sechs sind »de poenitentia« betitelt, behandeln also das Thema der Buße.

Die kalendarische Ordnung der ersten drei Bände rückt die *Evangelia* bereits in die Nähe der gottesdienstlichen Aufführungstradition von Motetten. Zwar waren zyklische oder bestimmten Teilen des Festkalendariums gewidmete Sammlungen von Figuralmusik in den 1550er-Jahren nichts grundsätzlich

83 Menzel: »Ain herlich Ampt in figuris« (wie Anm. 35), S. 546.

84 Köster: »Die Naumburger Kirchen- und Schulordnung« (wie Anm. 21), S. 539.

85 Rössler: *Geschichte der Landesschule zu Grimma* (wie Anm. 20), S. 279.

Neues. Zu denken wäre etwa an die *Psalmi selecti* Johannes Petreius' (B/I 1538⁶, 1539⁹), eine Zusammenstellung motettischer Vertonungen des gesamten Psalters, oder an Propriensammlungen wie Georg Rhaws *Officia* (B/I 1539¹, 1540⁵, 1545⁵) und den *Choralis Constantinus* (A/I I 89–91, 1550–1555). Doch von der impliziten kalendarisch-zyklischen Anlage der 52 Motetten zählenden *Symphoniae iucundae* abgesehen, sind Bergs *Evangelia* die erste Sammlung, welche Motetten explizit nach dem Kirchenjahr ordnet. Selbst Tiemann Susatos *15 Libri ecclesiasticarum cantionum* (1553–1557) – dem Titel nach ebenfalls eine Motettensammlung für den Gottesdienst – lassen keine vergleichbare Ordnung erkennen.

Die Rubrizierung von Motetten fand nach Erscheinen der *Evangelia* im deutschen Sprachraum vielfältige Nachahmung. In etlichen Fällen lassen sich dabei konkrete Referenzen zu Bergs Verlagsprogramm der 1550er- und 60er-Jahre ausmachen. So titulierte Homer Herpol seine Sammlung von Motetten per anni circulum (A/I H 5187, M7a) nach dem von Berg neu aufgelegten *Novum et insigne opus musicum*. Eine besondere Quelle dieser von Berg initiierten Tradition ist das *Tabulaturnbuch auff Orgeln und Instrument* Johann Rühlings (B/I 1583²⁴). Nicht nur intavolierte Rühling zahlreiche Motetten der *Evangelia* und des Berg'schen *Opus musicum*, die Sammlung weist außerdem überdurchschnittlich viele Konkordanzanzen mit dem Afraner Bestand D (ca. 1550–1588) auf. Die Beziehungen zwischen *Tabulaturnbuch* und Meißener Fürstenschule werden in Kap. VI gesondert besprochen. Hier ist lediglich von Interesse, dass Rühlings Sammlung drei Jahrzehnte nach Erscheinen der *Evangelia* die Konsolidierung und auch Kanonisierung des Motettenrepertoires per anni circulum dokumentiert, deren Forstbestand bis in die 1590er-Jahre schließlich auch zahlreiche Konkordanzanzen mit der Gesangsordnung der Hofer Michaeliskirche belegen.

Doch zurück zu den *Evangelia*: Allen sechs Bänden ist der Untertitel »historis & doctrinam, quo solent in Ecclesia proponi« gemein. Der Index des ersten Bandes spezifiziert: »evangelia quae in Christi Iesv festis cani solent«. ⁸⁶ Auch in den Indices der folgenden Bände bezeichnet Berg die Motetten konsequent als *historiae* oder *doctrina* bzw. *evangelia*. Die Spezifikation »in Ecclesia« bestätigt zweifelsfrei, dass die *Evangelia* für den Gottesdienst gedacht waren. Innerhalb der Messe verweist der Begriff »historiae« auf die Evangelienlesung, die kalendarisch wechselnden Episoden der Heilsgeschichte. »Doctrina«, die christliche Lehre, wurde insbesondere in der Epistellesung ausgebreitet. Für Bergs *Evangelia* war also ein Bezug zu den Perikopenlesungen maßgeblich. Bereits die Naumburger Kirchenordnung stellte die Aufführung von Motetten

86 Johann vom Berg (Hg.): *Evangelia Dominicorum et festorum tomi primi* (= B/I 1554¹⁰), Nürnberg 1554, Tenor, sig. [a i]r, [a iv]r.

»nach der Epistel«⁸⁷ frei, wodurch ein direkter Bezug zwischen liturgischer Lesung und Motette geschaffen wurde. Auch die Hofer Ordnung bestätigt die Aufführung von Motetten »post Epistolam«, sehr viel häufiger werden Motetten jedoch »post Evangelium« vorgeschrieben.⁸⁸

Wie der programmatische Titel der Berg'schen Sammlung bereits verrät, enthält diese vor allem Stücke mit Bezügen zu den Evangelien. So vertont die Nr. 1 des ersten Bandes, Heinrich Isaacs [*In illo tempore*]⁸⁹ *Cum esset desponsata Maria* 4 v., Mt 1,18, die erste Zeile des Evangeliums der Weihnachtsevangelien (Mt 1,18–21), während Josquins *In principio erat verbum / Fuit homo / Et verbum caro factum est* 4 v. (Nr. 2) und Valentin Sohiers *In principio erat verbum / Verbum caro factum est* 4 v. (Nr. 3) ihren Text aus dem Evangelium für die (dritte) Messe am Weihnachtstag gewinnen (Joh 1,1–14). Auf diese Stücke folgen mit Cristóbal de Morales' *Pastores dicite quidnam vidistes / Infantem vidimus* 4 v. (Nr. 4) und N. Fouchiers *Quem vidistis pastores / Genuit purpera* 4 v. (Nr. 5) Motetten, die nicht auf Evangelientexten, sondern auf Proprien des Offiziums basieren. N. Fouchiers *Quem vidistis pastores / Genuit purpera* 4 v. setzt sich aus zwei Antiphonen zusammen, die ihren Platz in der weihnachtlichen Laudes hatten (CAO 4455, 2938). Und auch Morales' *Pastores dicite quidnam vidistes / Infantem vidimus* 4 v. ist die Vertonung einer Antiphon aus der weihnachtlichen Matutin.

Die Prädominanz von Offiziumstexten unter den in der Messe gesungenen Motetten ist eine transkonfessionelle Erscheinung. Schon Anthony Cummings machte am Beispiel der loco offertorio gesungenen Motetten aus dem Repertoire der Capella Sistina darauf aufmerksam,⁹⁰ konnte das Phänomen allerdings nicht erklären. Gegenüber Vesper und Komplet besaßen Matutin und Laudes die geringste Relevanz als Gemeindegottesdienste. Die in vielen hochmittelalterlichen Stift- und Klosterkirchen vollzogene Abschirmung des Chorgestühls durch den Lettner spiegelt die Trennung zwischen Gemeindegottesdienst und Offizium auch architektonisch wider. Mit der durch verschiedene Konzilien des 12.–14. Jahrhunderts forcierten Pflicht zum Breviergebet⁹¹ wurde es jedoch auch hinter dem Lettner still, denn infolge dessen vollzog sich eine Verschiebung vom Zelebrieren des Stundengebets als officium divinum publicum, d. h. als Chorgebet im Kirchenraum, hin zum officium divinum privatim,

87 Köster: »Die Naumburger Kirchen- und Schulordnung« (wie Anm. 21), S. 526.

88 Kätzel: *Musikpflege im Reformationsjahrhundert* (wie Anm. 15), S. 109–133.

89 Die Lektionsfloskel ist dem Titel der Motette im Index beigegeben, jedoch nicht Teil des tatsächlichen Textes. Berg (Hg.): *Evangelia Dominicorum tomi primi* (wie Anm. 86), sig. [a i]r.

90 Cummings: »Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet« (wie Anm. 74), S. 48.

91 Ferdinand Probst: *Brevier und Breviergebet*, Tübingen 1854, S. 44.

dem solitären, lediglich rezitierten Breviergebet, das nun auch außerhalb der Kirche, zu beliebigen Zeiten und sogar en bloc stattfinden konnte.⁹² Anlässe, bei denen Offiziumsgesänge tatsächlich gesungen wurden, dürften daher auch im 15. und 16. Jahrhundert vergleichsweise rar gewesen sein. Auch die lutherische Reformation trieb die Marginalisierung dieser Gesänge weiter voran, denn das *officium divinum publicum* wurde in der Folge nur noch von wenigen stiftischen Enklaven wie dem Naumburger oder Merseburger Stiftklerus abgehalten.⁹³

Wahrscheinlich vom humanistischen Interesse an den »*cantica sacra veteris ecclesiae*« getragen (V.4.3), erleben Offiziumstexte um 1500 allerdings eine Renaissance, und zwar auf dem Gebiet der Motettenkomposition. Thomas Schmidt-Beste machte bereits darauf aufmerksam, dass die heterogenen Textvorlagen des 15. Jahrhunderts in dieser Zeit biblischer Prosa und Psalmen weichen.⁹⁴ Zu konkretisieren ist hier, dass es sich bei den biblischer Prosa und dem Psalter entlehnten Texten in den meisten Fällen um Antiphonen und Responsorien, d. h. um traditionelle Offiziumsgesänge handelt. Vor allem die Nokturnen der Matutin mit ihren insgesamt neun Responsorien bildeten einen reichen Textfundus, aus dem sich zahlreiche Motettenkomponisten des 16. Jahrhunderts bedienten.

So basieren bei genauer Betrachtung nicht nur Motetten wie Larchiers *Magi veniunt ab oriente* oder Fouchiers *Quem vidistis pastores* auf Offiziumstexten, auch die Texte der eigentlichen *Evangelia* lassen sich in etlichen Fällen auf Antiphonen und Responsorien zurückführen: Isaacs Motette *Cum esset desponsata* basiert auf einer Antiphon für die Weihnachtsvigil (CAO 2000), und auch das von Josquin und Sohier vertonte *In principio erat verbum* war als Responsorium in der Matutin der Weihnachtsoktav gebräuchlich (CAO 6927).

Der Antiphonen- bzw. Responsoriencharakter ist für die Funktion von Motetten in der Messe von essentieller Bedeutung: Antiphonen und Responsorien erklingen nie für sich selbst. Antiphonen rahmen Psalmen und Cantica, Responsorien »antworten« auf liturgische Lesungen. Diese Texte wurden traditionell in intertextuellen Zusammenhängen wahrgenommen. Die Aufführung von Motetten vor dem Psalm in Mette und Vesper bzw. nach Evangelium und Epistel kreiert eine intertextuelle Konstellation, in der auch die liturgische Funktion und Bedeutung der Motette zu suchen wäre.

92 Karl Heinz Bieritz: *Liturgik*, Berlin/New York 2004, S. 615.

93 Vgl. Andreas Odenthal: »... matutinae, horae, vesperae, completorium maneant ...« Zur Umgestaltung der Offiziumsliturgie in den Kirchen des frühen Luthertums anhand ausgewählter liturgischer Quellen«, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 46 (2007), S. 259–276.

94 Thomas Schmidt-Beste: *Textdeklamation in der Motette des 15. Jahrhunderts*, Turnhout 2003; Ders.: Art. »Motette«, in: Andrea Lindmayr-Brandl [u. a.] (Hgg.): *Handbuch der Musik der Renaissance*, Bd. 6.2, Laaber 2012, S. 180–185, hier: S. 184.

V.5.1.4 Zur Funktion von Motetten an den Fürstenschulen

Vor dem Hintergrund der oben zusammengetragenen Belege zu Aufführungspraxis und Texttraditionen lassen sich zwei grundsätzliche Aufführungsoptionen für Motetten im Gottesdienst unterscheiden: Die wahrscheinlich ältere Praxis ist die Aufführung »post [...] consec[rationem]« bzw. »sub Communione«. ⁹⁵ Sänge man die Motetten während der Kommunion, würden die Evangelien oder zentrale Aspekte der christlichen Lehre während des Empfangs von Leib und Blut Christi erneut ins Bewusstsein der Kommunikanten getragen werden. Dies allerdings in veränderter Form: Erinnert sei an das Erkenntnispotential, das Luther der Figuralmusik zuschrieb, das Potential der *agnitio Dei* (s. Kap. II.3.1). Es scheint, als sollte den Kommunikanten im Zusammenspiel von Musik und Kulthandlung ein performativ-immersiver Zugang zu den »historiae« und »doctrina« eröffnet werden. In seiner Dedikationsrede an den Nürnberger Stadtrat greift Berg Luthers Idee der Gotteserkenntnis durch Musik auf. Die Motetten seien »ad agnitionem veram, [et] propagationem nominis divini« gedacht, welches nicht nur durch das Wort, sondern ebenso durch »aliis organis Musicis« möglich sei. ⁹⁶

Von der aktiven, performativ-immersiven *agnitio Dei* sind die verschiedenen Substitutionspraktiken sowie das Singen von Motetten nach Perikopenlesungen zu unterscheiden: Gottesdienstbesucher rezipierten diese Motetten in passiv-kontemplativer Weise. Dies war insofern erforderlich, als das Vergegenwärtigen von Subtexten und das Knüpfen von Sinnbeziehungen zu den liturgischen Lesungen einen intellektuellen Zugang voraussetzte. Durch die didaktische Aufbereitung von Perikopenlesungen und Predigt im Sonntagsunterricht gingen die Fürstenschüler hierfür bestens gerüstet in die Messe. Im Gegensatz zu gewöhnlichen Gottesdienstbesuchern dürften sie während der zahlreichen gemeinschaftlichen Gesangsanlässe unter der Woche außerdem die Gelegenheit erhalten haben, diese Motetten selbst zu singen. Die *proprietas* der Sonntags- und Festmotetten galt auch für die dem Sonntag folgende Woche, so dass von wiederholten Aufführungen ausgegangen werden kann. Verbindet man die in Pforta bezeugte Sitte des Motettensingens »in coenaculo« mit dem Afraner Usus bei Tisch das Sonntagsevangelium nebst Auslegung zu verlesen, ⁹⁷ so entsteht das Bild einer fortlaufenden Vergegenwärtigung der »historiae« und »doctrina« im Medium von Motetten. In den folgenden Einzelstudien sind daher nicht nur intertextuelle Konstellationen zwischen

95 Menzel: »Ain herlich Ampt in figuris« (wie Anm. 35), S. 546; Kätzler: *Musikpflege im Reformationsjahrhundert* (wie Anm. 15), S. 109–133.

96 Ebd., sig. a iiv–[a iii]r.

97 Theodor Flathe: *Sancti Afrati. Geschichte der königlich sächsischen Fürstenschule zu Meißen*, Leipzig 1879, S. 481.

Motettentexten, ersetzten Subtexten, Perikopenlesungen und ihrer Auslegung ins Auge zu fassen: Da die meisten Fürstenschüler diese Motetten selbst gesungen haben dürften, waren für Ihr Verständnis der Stücke ohne Zweifel auch Besonderheiten der Vertonung von Bedeutung. Diese sollen im Folgenden an ausgewählten Beispielen herausgearbeitet werden.

V.5.2 Ausgewählte Repertoiremotetten

V.5.2.1 Clemens non Papa: *Maria Magdalene et altera Maria / Cito euntes*

Diese fünfstimmige Vertonung des gleichnamigen Osterresponsoriums (CAO 7128) ist nach Orlando di Lasso's *Angelus ad pastores ait* 5 v. die am häufigsten überlieferte Motette im deutschen Sprachraum des 16. Jahrhunderts. Während sich die hohe Verbreitung der Lasso-Motette durch die zahlreichen Nachdrucke seiner *Sacrae cantiones* (A/I L 768, 1562) erklärt, ist *Maria Magdalene* in der handschriftlichen Überlieferung die mit Abstand prominenteste Motette ihrer Zeit. Mindestens 35 Abschriften und ein halbes Dutzend Intavolierungen sind belegt, und das, obschon die Motette im deutschen Sprachraum nur ein einziges Mal gedruckt wurde: 1554 im ersten Band der Nürnberger *Evangelia* (B/I 1554¹⁰, M3a).

Die Überlieferung von *Maria Magdalena* scheint im deutschsprachigen Raum exklusiv von den *Evangelia* auszugehen. Die Erstpublikation erfolgte acht Jahre vor dem ersten Band der Nürnberger Serie im *Liber primus sacramentorum cantionum* Tylman Susatos (B/I 1546⁶). Übereinstimmungen in Details und Layout des Notensatzes (Initialen, Zeilenumbrüche, Kolorierungen etc.) legen nahe, dass der Susato-Druck die Vorlage Bergs war. Der Antwerpener Druck weist eine geringe Präsenz im deutschen Sprachraum auf. Von einem defekten Exemplar der Bayrischen Staatsbibliothek abgesehen, wäre bestenfalls noch ein Exemplar der Universitätsbibliothek Uppsala in Erwägung zu ziehen, deren Musikdrucke des 16. Jahrhunderts sich zu großen Teilen aus Beutegut des Dreißigjährigen Kriegs zusammensetzen.⁹⁸ Auch dieser Befund spricht für die Initialfunktion der *Evangelia* in der Überlieferungsgeschichte der Motette.

Die handschriftliche Verbreitung scheint unmittelbar nach der Publikation der *Evangelia* einzusetzen. Zu den frühen Quellen zählt eine Handschrift Narcissus Zänkls (D-Mu 8° Cod.ms. 327), die Gottwald ebenfalls auf 1543 datierte,⁹⁹ obschon das Tenor-Stimmbuch im Gegensatz zu Cod.ms.326 keine

98 D-Mbs 4 Mus.pr. 2688#Beibd.1, S-Uu vok.mus.tr.575–578.

99 Clytus Gottwald: *Die Handschriften der Universitätsbibliothek München*, Bd. 2: *Die Musikhandschriften*, Wiesbaden 1968, S. 79.

Datumseinträge aufweist. Gottwald versah außerdem beide Stimmbücher mit einer laufenden Nummerierung, obwohl die ersten Einträge in Cod.mus.327 eine eigene Zählung aufweisen.¹⁰⁰ Die starke Abhängigkeit des Tenor-Stimmbuchs von Nürnberger, Augsburgener und Wittenberger Drucken der späten 1530er- und 1540er-Jahre würde Gottwalds Datierung auf den ersten Blick nicht widersprechen, doch müssten in diesem Fall nicht nur Clemens Motette, sondern auch Nicolas Gomberts *Iudica me Deus / Et introibo* 5 v. einer vom Druck autarken handschriftlichen Zirkulation angehören, da letztere Motette im vierten Band der Nürnberger *Psalmi selecti* (B/I 1554¹¹) abgedruckt wurde. Die Handschrift könnte demnach zwar bereits in den 1540er-Jahren begonnen worden sein, die Stücke Gomberts und Clemens wurden aber wahrscheinlich erst Mitte der 1550er-Jahre eingetragen.

Auch die Torgauer-Walterhandschrift D-Ngm Hs. 83795 (Tenor-Stimmbuch) enthält Clemens' Ostermotette. Gottwalds Datierung auf 1535–1536 ist erneut mit Vorsicht zu begegnen,¹⁰¹ da sie sich offenbar zur sehr von dem (gefälschten) Dedikationsvermerk mit der Jahreszahl 1530 leiten lässt. Kodikologie und Repertoireedisposition veranlassten Carl Gerhardt, die Fertigstellung der Handschrift auf nach 1551 zu datieren,¹⁰² während die Gestalt der Einbände sogar einer noch späteren Datierung Argumente liefern würde.¹⁰³ Auch diese Abschrift von *Maria Magdalene* ist daher nach dem Nürnberger Druck zu datieren.

Die erste an den Fürstenschulen greifbare Abschrift findet sich in Mus.Gri.59 und zählt ebenfalls zu den frühen Überlieferungsbelegen. Zwar wurde die Handschrift ohne Zweifel bereits in den späten 1540er-Jahren begonnen, doch Clemens' Motette steht an letzter Stelle der Quelle, so dass es sich mit hoher Wahrscheinlichkeit um einen Nachtrag aus den frühen 1560er-Jahren handelt, als Figulus die *Evangelia* von Berg & Neuber erhielt (s. Kap. IV.1.4.1). Die Aufnahme von *Maria Magdalene* in Mus.Gri.59 erscheint als eine erste Erweiterung des noch stark von der Wittenberger Tradition geprägten Repertoires der Handschrift. Neben Mus.Gri.59 findet sich die Motette auch in den Meißener Handschriften Mus.Gri.54 (ca. 1562–1588), Gri.56 (ca. 1568–1585)

100 D-Mu 8° Cod.ms. 327, fol. 3r–11r.

101 Clytus Gottwald: *Die Handschriften des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg*, Bd. 4: *Die Musikhandschriften*, Wiesbaden 1988, S. 121.

102 Carl Gerhardt: *Die Torgauer Walter-Handschriften. Eine Studie zur Quellenkunde der Musikgeschichte der deutschen Reformationszeit*, Kassel/Basel 1949, S. 12.

103 Stefan Menzel: »Eine feste burgk ist unser got« – Otto Kade, die ›Inventio‹ des Luther-Codex und der deutsche Kulturprotestantismus«, in: Klaus Fitschen [u. a.] (Hgg.): *Kulturelle Wirkungen der Reformation. Cultural Impact of the Reformation. Kongressdokumentation Lutherstadt Wittenberg August 2017*, 2 Bde. (= Leucorea-Studien zur Geschichte der Reformation und der Lutherischen Orthodoxie 36/37), Leipzig 2018, Bd. 1, S. 317–326, S. 318 f.

und Gl.5 (9. April 1584). Mit insgesamt fünf Überlieferungsinstanzen zählte die Motette zum Kern des Afraner Repertoires während Figulus' Amtszeit.

Die singuläre Prominenz von Clemens' Motette im deutschen Sprachraum erklärt sich z. T. aus der relativen Seltenheit von Sätzen des genannten Responsoriums. Lediglich eine weitere Vertonung erfuhr eine gewisse Verbreitung, ein in *Modernes Quartus liber mottetorum* (B/I 1539⁵) und Gardanos zweitem Band der *Motetti del fiore* (B/I 1539⁶) publizierte Stück, das bei Moderne und Gardano Pierre de Manchicourt zugeschrieben wird, während es im ersten Band der Nürnberger *Evangelia* – wo es Seite an Seite mit Clemens' Motette abgedruckt wurde – als Komposition Nicolas Gomberts ausgewiesen ist. Manchicourts/Gomberts Vertonung ist formal mit der Clemens' identisch. Beide Stücke erscheinen als konventionelle Umsetzungen des aus Mt 28,1 und Mk 16,7 kompilierten Reponsorientextes: Die prima pars umfasst das Responsum, die secunda pars beginnt mit dem Versus und schließt die Repetenda ein. Der einzige augenfällige Unterschied betrifft die melodische Substanz der secunda pars. Beide Motetten verarbeiten im ersten Teil den cantus firmus des Responsoriums. Das eröffnende Soggetto der secunda pars scheint in beiden Vertonungen jedoch wenig mit dem cantus firmus des Versus gemein zu haben (s. Notenbeispiel 6¹⁰⁴ und 7).



Notenbeispiel 6. Choralintonation des Versus *Cito euntes*.

Während das Responsorium im 8. Modus angelegt ist, steht Gomberts/Manchicourts Vertonung in einem auf die Finalis *g* transponierten 1. Modus. Gleichwohl ist die melodische Kontur der ersten sechs Töne weitgehend identisch, wenn auch infolge der Transposition die Halb- und Ganztonschritte anders liegen. Clemens' Motette steht zwar im 8. Modus, jedoch stellt das eröffnende Stimmpaar ein Imitationsmotiv vor, dessen auffälliger Terzabstieg der melodischen Kontur des c. f. fremd ist (s. Notenbeispiel 7¹⁰⁵).

Choralinitien in dieser Gestalt sind ungewöhnlich, begegnen in der Überlieferung des 14. bis 16. Jahrhunderts jedoch bei einigen Messordinarien, vor

104 Cantus ID 007128a, in: *Cantus Index. Online Catalogue for Mass and Office Chants*, <http://cantusindex.org/id/007128a>, abgefragt 26. November 2019. Das Notenbeispiel zeigt die Variante aus dem *Antiphonarium pro Ecclesia Einsidlensi*, CH-E Codex 611(89), fol. 91r.

105 Karel Philippus Bernet Kempers (Hg.): *Jacobus Clemens non Papa. Opera omnia*, Bd. 9: *Cantiones sacrae* (= Corpus Mensurabilis Musicae 4.9), s. l. 1960, S. 23; Joseph Schmidt-Görg: *Nicolai Gombert. Opera omnia*, Bd. 7: *Motecta 5 v.* (= Corpus Mensurabilis Musicae 6.7), s. l. 1968, S. 74.

J. Clemens non Papa

Discantus
 Ci - to e - un - tes di - ci - te di - sci - pu - lis e - ius, ci - to

Altus
 Ci - to e - un - tes di - ci - te di - sci - pu -

P. de Manchicourt/N. Gombert

Altus
 Ci - - - to e - un - tes di -

Tenor
 Ci - - - to e - un - tes, di - ci -

Notenbeispiel 7. Jacobus Clemens non Papa und Pierre de Manchicourt/
 Nicolas Gombert: *Maria Magdalena et altera Maria / Cito euntes* 5 v.,
 Beginn der secunda pars, Exzerpt.

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

Notenbeispiel 8. Agnus Dei nach Lossius.

allem beim Agnus Dei.¹⁰⁶ Noch heute verzeichnet das *Graduale Romanum* eine ähnliche Intonation im 5. Modus für die Sonntage der temporae clausae des Kirchenjahres.¹⁰⁷ Im Mitteldeutschland des 16. Jahrhunderts entsprach dieser Melodieypus einer gängigen Form des Agnus Dei, die neben einer elaborierten Fassung für die Hochfeste in Lucas Lossius' *Psalmodia* weite Verbreitung fand (s. Notenbeispiel 8¹⁰⁸).

Neben dem charakteristischen Dreiklangmotiv bestehen deutliche Ähnlichkeiten in der eröffnenden Tonwiederholung sowie dem Wiederaufstieg der Melodie zum Initialton, welcher bei Clemens zu einem Quintsprung zusammgezogen wurde. Lossius' *Psalmodia* war normgebend für die lutherische Choralüberlieferung des 16. Jahrhunderts. Noch Wolfgang Caspar Printz berichtete, die Sammlung sei »mit unglaubliche[m] Frolocken angenommen worden«.¹⁰⁹ Ob die durch Lossius verbreitete Melodie des Agnus Dei einen

106 Vgl. die Melodiegestalten mSCB030–34 in: *Cantus Index. Online Catalogue for Mass and Office Chants*, <http://cantusindex.org/melodies-schildbach>, abgefragt 25. November 2019.

107 *Graduale Romanum*, Rom [u. a.] 1961, S. 57.

108 Lossius: *Psalmodia* (wie Anm. 69), S. CCXCII.

109 Wolfgang Caspar Printz: *Historische Beschreibung der edelen Sing- und Klingkunst*, Dresden 1690, S. 124.

ähnlichen Bekanntheitsgrad in den Niederlanden hatte, wo die Motette aller Wahrscheinlichkeit nach entstand, ist dabei von geringerer Relevanz, denn das Assoziationspotential ist aus der Rezeptionsperspektive des deutschen Sprachraums zu beurteilen, wo die Motette ihre primäre Verbreitung fand.

Dass die Afraner in der eröffnenden Imitationsfloskel der *secunda pars* das Agnus Dei hörten, ist angesichts der für Choralintonationen äußerst ungewöhnlichen Form sehr wahrscheinlich. Folglich klänge in der Vertonung des Versus', in welchem die Marien lediglich aufgefordert werden, den Jüngern Jesu von der Auferstehung zu berichten, eine zweite Bedeutungsebene – ein Subtext – an, nämlich Joh 1,29: »Siehe, das ist Gottes Lamm, das der Welt Sünde trägt!« Die Bedeutung dieser Sentenz unterstrich auch Lossius durch eine Glosse zum Agnus Dei in der *Psalmodia*: »Dies Opfer geschah durch Gott für die Sünden der Menschheit. Dies wundersame Werk allein vermochte es, Gottes Zorn und Abscheu wider die Sünde unmittelbar zu besänftigen.«¹¹⁰ Doch die Tragweite dieses musikalisch evozierten Subtextes erschöpfte sich nicht im Mysteriencharakter des Kreuzesopfers. Dies machte Luther in seiner Auslegung des Osterevangeliums (Mk 16,1–8) deutlich:

[A]lso ist es auch nicht genug, dass man hier wisse und glaube, wie Christus auferstanden sei mit verklärtem Leibe, und sitzt da und habe Lust und Freude, und sei nun nicht mehr der Sterblichkeit unterworfen; denn das bessert mich nichts oder gar wenig. Aber da komme ich dazu, daß alles das Werk, welches Gott in Christo thut, mir geschieht, ja, mir geschenkt und gegeben sei, so daß seine Auferstehung in mir das wirke, daß ich auch auferstehe und lebendig werde mit ihm.«¹¹¹

Durch die Unterlegung von Mt 28,7 – »und geht eilends hin und sagt seinen Jüngern: Er ist auferstanden von den Toten« – mit dem textfremden *cantus firmus* transzendiert der Motettentextes den Wortlaut des Mirakelberichtes. Ganz im Sinne seiner Idee einer *agnitio Dei* durch Musik (s. Kap. II.3.1) teilt sich die in Luthers Augen entscheidende Bedeutung klingend mit. Luther zufolge vollzieht sich mit der Überbringung dieser Nachricht an die Jünger »die erste Verkündigung«,¹¹²

Luthers Verkündigungsbegriff ist durch seine Weite charakterisiert. Verkündigung könne neben der Predigt in verschiedenen Bereichen des Lebens

110 »Id est, uictima pro peccatis humani generis a Deo ad hoc mirandu[m] op[us] destinata, quae solam iram Dei horrendam aduersus peccata placare potuit.« Lossius: *Psalmodia* (wie Anm. 69), S. CCXCI.

111 Walch (Hg.): *Dr. Martin Luthers Kirchen-Postille* (wie Anm. 46), Sp. 624.

112 Ebd., Sp. 632.

stattfinden, auch in und durch Musik. Instrukтив ist die folgende Passage aus der Vorrede zum Bapstschcn Gesangbuch von 1545:

Also ist nu im newen Testament ein besser Gotts dienst, dauon hie der Psalm sagt, Singet dem HERRN ein newes lied, Singet dem HERRN alle welt. Denn Gott hat unser hertz und mut frölich gemacht, durch seinen lieben Son, welchen er für uns gegeben hat zur erlösung von sunden, tod und Teuffel. Wer solchs mit ernst gleubet, der kans nicht lassen er mus frölich und mit lust davon singen und sagen, das es andere auch hören und herzu komen. Wer aber nicht dauvon singen und sagen will, das ist ein zeichen, das ers nicht gleubet und nichts ins new fröliche Testament, Sondern unter alte, faule, unlustige Testament gehöret.¹¹³

Luther leitet aus Ps 95 ein Aktualisierungsgebot ab. Das Evangelium müsse durch Singen und Sagen lebendig gehalten werden. Im Hintergrund dieser Forderung steht ein für Luther zentraler Gedanke, nämlich der Vorrang der Verkündigung von Mund zu Ohr gegenüber dem schriftlich fixierten Bibelwort.¹¹⁴ Dies steht zum einem im Zusammenhang mit den frühen Reformvorstellungen Luthers, die im Wesentlichen eine Rückführung in den frühchristlichen Urzustand vorsahen. So beschreibt er in der *Fastenpostille* von 1522 den Idealzustand vor der Niederschrift des Neuen Testamentes, als es nur »vleysige prediger« gab, »die das lebendige wortt auß er allten schrift tzogen und on unterlaß dem volck furbleweten«.¹¹⁵ Zum anderen wurzelt das Verkündigungsprimat in Luthers Auffassung vom Evangelium selbst, dass er nicht objektiv im Sinne einer fixierbaren Lehre von der Gnade Gottes versteht, sondern kommunikativ und affektiv, als »unmittelbares Sprach- und Redeereignis, gesprochen in eine konkrete Situation hinein zu konkreten Adressaten«.¹¹⁶

Vor diesem Hintergrund würde *Maria Magdalene* sich ideal für performativ-immersive Aufführungen, z. B. unter der Kommunion, eignen. Da der fremde cantus firmus aber auch einen Bogen zu einem zentralen Aspekt der lutherischen Lehre schlägt, wäre auch eine Aufführung nach der Epistel denkbar, wie etwa 1592 in Hof bezeugt.¹¹⁷ In der Ostermesse fungierte die Motette so als Responsorium zu 1 Kor 5,6–8, einer Aufforderung von den alten Lehren abzulassen und sich der Wahrheit (d. h. dem Evangelium) zu öffnen. Durch den Responsoriencharakter und den musikalisch evozierten Subtext entstünde hier ein intertextuelles Dreieck zwischen 1 Kor 5,6–8, CAO 7128 (= Mt 28,1 und

113 WA 35, S. 477.

114 Bernhard Lohse: *Luthers Theologie in ihrer historischen Entwicklung und in ihrem systematischen Zusammenhang*, Göttingen 1995, S. 207.

115 WA 10.I.1, S. 626.

116 Christoph Krummacher: *Musik als praxis pietatis. Zum Selbstverständnis evangelischer Kirchenmusik*, Göttingen 1994, S. 21.

117 Kätzel: *Musikpflege im Reformationsjahrhundert* (wie Anm. 15), S. 120.

Mk 16,7) und Joh 1,29, das an den Fürstenschulen im Sonntagsunterricht und den Lesungen und Auslegungen des Osterevangeliums »in coenaculo« weiter ausgelotet hätte werden können.

Auch die Aufführung von Manchicourts/Gomberts Vertonung nach der Epistel hätte einem passiven Messgänger in der Gegenüberstellung von Epistel und Motettentext etwas zum Kontemplieren geboten. Demgegenüber erscheint die musikalische Erweiterung dieser intertextuellen Konstellation als wichtiger Faktor für die Popularität von Clemens' Motette unter den aktiv singenden Fürstenschülern. *Maria Magdalene* liefert ein instruktives Beispiel, wie »historiae et doctrina [...] in Ecclesia« vorzustellen seien (V.5.1.3) bzw. wie man sich den von Rivius geforderten Schulterschluss zwischen den Künsten und »doctrina christiana« vorzustellen habe (s. Kap. III.2.2).

V.5.2.2 Lupus Hellinck/Jean Richafort (?):

Jerusalem luge / Deduc quasi torrentem

Eine weitere Motette, die im Kontext der Afraner Musikpflege besprochen werden kann, ist *Jerusalem luge / Deduc quasi torrentem* 5 v. Erstmals erschien das Stück 1532 im zweiten Buch von Jacques Modernes *Motetti del fiore* (B/I 1532⁹) unter Jean Richafort's Namen. Zwei Jahre später veröffentlichte Pierre Attaingnant die Motette ein weiteres Mal im achten Band seiner *Motetti musicales* (B/I 1534¹⁰), nun als Werk Lupus Hellincks. Im deutschen Sprachraum erschien *Jerusalem luge* zum ersten Mal 1540, in Johann Petreius' *Selectissimarum mutetarum liber primus* (B/I 1540⁶), wiederum als Komposition Richafort's. Ein deutliches Indiz ihrer Popularität ist eine 1544 veröffentlichte Intavolierung in Hans Neusiedlers drittem *New künstlich Lauten Buch* (A/I N 526); eine Zuschreibung unternahm Neusiedler nicht. 1559 wurde die Motette von Johann Berg in den zweiten Teil des *Novum et insigne opus musicum* (B/I 1559¹) aufgenommen, nun aber Arnold Caen zugeschrieben.

Bergs *Opus musicum* lag an St. Afra vor (M4c), während Pforta im Besitz von Petreius' *Selectissimarum mutetarum liber primus* (P1c) war. Zwar finden sich keine Abschriften in Afraner Manuskripten, doch abgesehen von der Tatsache, dass die Motette zum Kernrepertoire des deutschen Sprachraums zählte, spricht eine Parodiemesse Wolfgang Figulus' (Mus.Gri.59a, Nr. 28) für eine keinesfalls marginale Stellung des Stücks in der Musikpflege der Meißener Fürstenschule.

Jerusalem luge vertont ein Responsorium für die Klagelieder des Jeremias in der Karsamstagsmatutin. Zu Beginn der Motette wird ein Soggetto von Bassus und Tenor exponiert (s. Notenbeispiel 9¹¹⁸). Die Melodiebildung erfolgt

118 Harry Elzinga (Hg.): *Johannes Richafort. Opera omnia*, Bd. 2: *Motets* (= *Corpus Mensurabilis Musicae* 81.2), Holzgerlingen 1999, S. 215.

Tenor

Bassus

Je - ru - sa - lem lu - - - ge

Notenbeispiel 9. Jean Richafort/Lupus Hellink (?),
Jerusalem luge / Deduc quasi torrentem 5 v., Mensuren 1–7, Exzerpt.

Je - ru - sa - lem lu - - - ge

Notenbeispiel 10. Choralinitium des Responsorium *Jerusalem luge*.

In - ci - pit La - men - ta - ti - o Je - re - mi - ae Pro - phe - tae.

Notenbeispiel 11. Lectio prima der *Lamentationes Jeremiae*, Beginn.

in einem transponierten (plagalen) ionischen Modus sowie innerhalb des tetrachordum molle *f–b* bzw. *c–f*.¹¹⁹ Der cantus firmus des Responsoriums hat demgegenüber einen gänzlich anderen melodischen Charakter: Zwar steht er im fünften Modus und teilt sich daher die Finalis *f* mit der Motette, doch das Initium bewegt sich nicht nur in Terzschritten und im Rahmenintervall einer Quinte, sondern auch im cantus durum (s. Notenbeispiel 10¹²⁰).

Das Soggetto der Motette könnte zwar als Paraphrase des c. f. oder als frei erfunden interpretiert werden, doch sehr viel wahrscheinlicher wurde hier ein fremder cantus firmus zitiert. Notenbeispiel 11¹²¹ zeigt den Beginn der Lectio prima der *Lamentationes Jeremiae*, jenen Lesungen also, auf die das Responsorium traditionell in der Karwoche antwortet. Die ersten sieben Noten von Choralinitium und Tenor-Soggetto sind identisch. Das Incipit der *Lamentationes* bewegt sich ebenfalls innerhalb eines in *f* fundierten ionischen Modus und gewinnt seinen melodischen Charakter vorrangig aus stufengängiger Bewegung innerhalb des Tetrachordum molle *f–b*.

119 Das Notenbeispiel folgt der CMM-Edition. Die hier verzeichnete Möglichkeit, das Tetrachord im Bassus mit alterierter dritter Stufe auszuführen, ist für die Überlieferung der Motette im deutschen Sprachraum nicht relevant. Diese geht von Forsters *Selectissimarum mutetarum* aus, in denen der Bassus das Tetrachord des Tenors real imitiert (*c–d–e–f*). Vgl. Georg Forster (Hg.): *Selectissimarum mutetarum* (= B/I 1540⁶), Nürnberg 1540, Bassus, sig. A 2v.

120 Transkribiert aus dem Antiphonar von SS Ulrich und Afra zu Augsburg von 1459. D-Mbs Clm 4303, fol. 296r.

121 *Liber Usualis*, Tournai/New York 1961, S. 631.

Durch das Zitieren des fremden c. f. werden die Klagelieder des Jeremias der Motette als Subtext eingeschrieben. Wie bereits im Falle von *Maria Magdalene* würde sich das Stück daher gut als ›Responsorium‹ zu Perikopenlesungen eignen. Im lutherischen Gottesdienst wurde das Stück allerdings nicht am Karsamstag aufgeführt, sondern am 10. Sonntag nach Trinitatis. Sowohl in Rühlings *Tabulaturbuch* als auch in der Hofer Gesangsordnung wurde das Stück für diesen Sonntag rubriziert.¹²² In Hof sang man Richafort/Hellincks Vertonung unter der Kommunion, während Contanzo Festas *Jerusalem quae occidis* 5 v. – eine nahezu textgleiche Motette also – nach dem Evangelium aufgeführt werden sollte. Neben der performativ-immersiven Umrahmung des Kommunionsgeschehens, wären also auch die Implikationen einer Aufführung nach dem Sonntagsevangelium zu diskutieren. Bei einer Aufführung sub Communione hätte insbesondere die *secunda pars* eine besondere Wirkung entfaltet. Hier kreisen die Stimmen 60 von 80 Mensuren lang um die Worte »quia in te [d. i. Jerusalem] occisus est Salvor Israel«. ¹²³ Die Anklage Jerusalems – das synonym für die Christenheit steht – als Mörder Christi würde so den Empfang von Leib und Blut Christi überschatten. Für den bar jeder Festfreude begangenen Karsamstag, wäre dies in der Tat eine passende Motette. Diese düster anmutenden Aufführungspraxis stünde am 10. Sonntag nach Trinitatis allerdings in einem anderen Kontext und erschließt sich am besten im Nachvollzug der Implikationen einer Aufführung nach dem Sonntagsevangelium Lk 19,41–44. Es schildert die Ereignisse des Palmsonntags. Als Jesus Jerusalem erblickt, weint er und spricht:

Wenn doch auch du erkennst an diesem Tag, was zum Frieden dient! Aber nun ist's vor deinen Augen verborgen. Denn es wird eine Zeit über dich kommen, da werden deine Feinde um dich einen Wall aufwerfen, dich belagern und von allen Seiten bedrängen und werden dich dem Erdboden gleichmachen samt deinen Kindern in dir und keinen Stein auf dem andern lassen in dir, weil du die Zeit nicht erkannt hast, in der du besucht worden bist.

Wiederum bildet sich hier ein intertextuelles Dreieck. Der Einzug in Jerusalem eröffnet die Passion Christi, die in dessen Ermordung durch Jerusalem endet. Zugleich enthält Lk 19,41–48 eine prophetische Vorausschau auf die Zerstörung Jerusalems durch Vespasian im Jahr 70 n. Chr. Der textfremde *cantus firmus* der Motette wiederum macht dem Hörer schließlich mit der von Jeremias

122 Johannes Rühling: *Tabulaturbuch auff Orgeln und Instrument* (= B/I 1583²⁴), Leipzig 1583, fol. [139]r; Kätzel: *Musikpflege im Reformationsjahrhundert* (wie Anm. 15), S. 130.

123 Elzinga (Hg.): *Richafort. Opera omnia*, Bd. 2 (wie Anm. 118), S. 220–222.

beklagten Zerstörung Jerusalems im Jahr 586 v. Chr. eine dritte Katastrophe bewusst.

Das zentrale Thema der hier sich eröffnenden intertextuellen Konstellation ist das der Heimsuchung.¹²⁴ So legt auch Luther das Evangelium des 10. Trinitatissonntages aus:

Hier lasset uns lernen; denn es gilt uns, nicht die wir hier sind allein, sondern dem ganzen deutschen Lande. Es ist kein Scherz, wir dürfens auch nicht in Sinn nehmen, daß es uns anders gehen werde. Die Juden wollten es auch nicht glauben, bis sie es erfuhren und inne wurden. Wir werden jetzt auch also heimgesucht von Gott: er hat uns seinen Schatz aufgethan, sein heiliges Evangelium, dadurch wir seinen Willen erkennen, und sehen wie wir in des Teufels Gewalt gesteckt haben.«¹²⁵

Aufgeführt nach dem Evangelium am 10. Sonntag nach Trinitatis mahnte *Jerusalem luge* die Deutschen, es mit dem Evangelium ernst zu nehmen. Die Warnung vor »des Teufels Gewalt«, Jeremias emphatische Bitte »Jerusalem, convertere ad Deum tuum« und die 60 Messuren während Anklage der Mörder Christi verbinden sich zu einer wirkmächtigen Inszenierung der Heimsuchung in all ihren Aspekten.

Wie erwähnt findet sich in Mus.Gri.59 das »Lipsie 49« datierte Fragment eine Parodiemesse Figulus' über die Motette. Nur Altus und Tenor haben sich erhalten. Das Notat des Tenors ist stark beschädigt: Auf der ersten Seite klafft ein großes Loch in der oberen linken Hälfte, so dass ein großer Teil der ersten beiden Notensysteme fehlt. Bei der Mikroverfilmung von Gri.59 wurde überdies ein falsches Fragment in das Loch eingepasst. Zum einen stimmen die Proportionen der Rastrierung nicht mit dem Rest des Tenor-Notats überein, zum anderen ist im Fragment das tempus imperfectum diminutum vorgezeichnet, während sich im Altus keine Tempusangabe findet. Außerdem finden sich sowohl am Rand des ersten Tenor-Systems als auch auf dem Fragment separate Gruppen von Pausen.¹²⁶ Das heißt, auf dem Fragment ist entweder der Beginn einer anderen Stimme, eines anderen Satzes oder sogar eines gänzlich anderen Stücks notiert. Der Beginn der Tenorstimme fehlt damit vollständig, vergleicht man jedoch die eröffnenden Messuren des Altus mit dem Beginn der Motette, treten deutliche Korrespondenzen zutage (s. Notenbeispiel 12¹²⁷).

124 In der Lutherbibel von 1545 ist in Lk 19,48 von der »zeit darinnen du heimgesucht bist« die Rede.

125 Walch (Hg.): *Dr. Martin Luthers Kirchen-Postille* (wie Anm. 46), Sp. 1471.

126 D-Dl Mus.Gri.59a, Altus, Tenor, [Nr. 28].

127 D-Dl Mus.Gri.59a, Altus, Nr. 28.

Ky - ri - e

e - le - i - son

Notenbeispiel 12. Wolfgang Figulus, *Missa super Hierusalem luge*, Altus, Beginn.

Die ersten 14 Mensuren der Stimme sind identisch mit dem Altus der Motette.¹²⁸ Da der Altus der Messe ebenfalls in der vierten Mensur beginnt, wäre zu vermuten, dass Figulus deren Beginn sehr nah am Vorbild der Motettenexposition gestaltete.

Dass sich die in Mus.Gri.59 versammelten Stücke vorrangig um Advents-, Weihnachts- und Ostertopoi gruppieren, wurde bereits erwähnt (V.3.2). Die Ordnung ist jedoch teils inkonsequent: So folgen auf einige Gesänge für Himmelfahrt und den Geburtstag Johannes des Täufers (Nrn. 57–60) weitere Ostergesänge (Nrn. 63–64). Auch an die *Missa* schließt sich eine neu textierte Fassung der Weihnachtssequenz *Grates nunc omnes* (Nr. 29) an, obschon zuvor Gesänge notiert wurden, die traditionell an Circumcisio und Epiphania aufgeführt wurden (Nrn. 22–23). Und auch auf die Weihnachtssequenz folgt mit *Ecce evangelizo vobis* (Nr. 30) eine Motette über einen Adventstext (Lk 2,10). In jenem Teil der Handschrift, welcher die *Missa* enthält, stehen also Gesänge für den Dezember und Januar in mehr oder minder lockerer Ordnung nebeneinander. Da die Messe nicht zwischen den Ostergesängen eingehaftet wurde, scheint Figulus nicht an eine Aufführung in der Karwoche gedacht zu haben, dem traditionellen Ort des Responsorium *Jerusalem luge* und der Klagelieder des Jeremias.

Während eine Aufführung der *Missa* an Weihnachten oder in der nachweihnachtlichen Zeit vor dem Hintergrund des oben skizzieren Bedeutungshintergrundes wenig Sinn ergeben würde, wäre es möglich, dass Figulus an eine Aufführung am 1. Advent dachte. Evangelienberichte über Jesu Ankunft in Jerusalem wurden nach der atlutherischen Perikopenordnung nicht nur am Palmsonntag und am 10. Sonntag nach Trinitatis, sondern auch am ersten Adventssonntag verlesen. Tatsächlich teilten sich erster Advent und Palmsonntag dasselbe Evangelium (Mt 21,1–9). Damit wäre auch am ersten Advent eine Wahrnehmung der Messe im Sinne der Heimsuchung möglich gewesen. Auch in Luthers Auslegung von Mt 21,1–9 am 1. Adventssonntag fehlt die freudige Naherwartung der Vorweihnachtszeit nahezu vollständig. Stattdessen ist sie durchzogen von der Darlegung grundlegender Positionen der neuen Lehre

128 Elzinga (Hg.): *Richafort. Opera omnia*, Bd. 2 (wie Anm. 118), S. 215.

sowie kontinuierlicher Kritik an der päpstlichen Kirche. Luther lenkt dabei den Fokus der Glaubensfrage auf das Individuum: »Es liegt deine Seligkeit nicht daran, daß du glaubest, Christus sei den Frommen ein Christus; sondern daß er dir ein Christus und dein sei.«¹²⁹ Dies erscheint als Weckruf an den Einzelnen, die Stunde der Heimsuchung nicht zu versäumen.

V.5.2.3 Philipp Verdelot: *Si bona suscepimus*

Verdelots fünfstimmige Motette lag der Afraner Fürstenschule im ersten Band des *Novum et insigne opus musicum* Johann Bergs vor (B/I 1559¹, M4c). Auch Pforta besaß mit Johann Otts *Novum et insigne opus musicum* (B/I 1537¹, P1a) einen Druck des Stückes. Die eröffnende Imitation disponiert ein markantes Soggetto, bestehend aus einem Terzschrift und einem figurierten melodischen Ab- und Wiederaufstieg (s. Notenbeispiel 13¹³⁰).

Quintus

Si bo - na sus - ce - pi - mus

Bassus

Si bo - na sus - ce - pi - mus Si

Notenbeispiel 13. Philipp Verdelot, *Si bona suscepimus* 5 v., Mensuren 1–5, Exzerpt.

Si bona suscepimus ist der Text eines Responsoriums. Die Choralweise desselben begegnet in zwei melodischen Formen. Die erste – wahrscheinlich ursprüngliche – Form steht im 2. Modus (s. Notenbeispiel 14¹³¹), die zweite ist eine Quinte aufwärts transponiert. Choralinitium und Soggetto haben den eröffnenden Terzschrift gemein, doch steht Ersteres im *cantus molle*, Letzteres im *cantus durus*. Während der Ambitus des Responsoriums der Sexte $a-f^1$ entspricht, bewegt sich der Quintus der Motette im Rahmen der Quarte $g-c^1$. Auch wird das Soggetto zuerst im Bassus auf der Tonstufe d präsentiert, so dass der Quintus daher von vornherein als fuga in diapente und nicht als tonal korrekte Repräsentation des *cantus firmus* wahrgenommen werden kann. Das heißt, dem Hörer, noch mehr aber dem Sänger, fielen nicht nur die Diskrepanzen

129 Walch (Hg.): *Dr. Martin Luthers Kirchen-Postille* (wie Anm. 46), Sp. 3.

130 Anne-Marie Bragard (Hg.): *Philippe Verdelot. Opera omnia*, Bd. 2: *Motets from Mss Rome, Bibl. Vallicelliana E. II 55–60 and Florence, Opera del Duomo 13 and 27* (= *Corpus Mensurabilis Musicae* 28.2, s. l. 1973, S. 1.

131 Transkribiert aus dem Antiphonar des Augustinerchorherrenstifts Klosterneuburg (14. Jh.). D-KN Cod. 1018, fol. 203r.



Notensbeispiel 14. Choralinitium des Responsoriums *Si bona suscepimus*.



Notensbeispiel 15. Choralinitium des Responsoriums *Rex noster adveniet Christus*.

zwischen der melodischen Kontur des Responsoriums und dem Soggetto auf, er wäre auch versucht, nicht das Quintus-, sondern das Bassus-Soggetto auf einen *cantus prius factus* zu beziehen.

Der Bassus präsentiert das Soggetto in recht tiefer Stimmlage, und genau dieser Umstand birgt Assoziationspotential. Nimmt man das Bassus-Soggetto und vergleicht es mit prominenten Choralintonationen in dieser Lage, so fallen frappierende Ähnlichkeiten mit dem Adventsresponsorium *Rex noster adveniet Christus* auf (s. Notensbeispiel 15¹³²).

Das in den meisten Varianten der Überlieferung auf das Wort »Rex« entfallende sechstönige Melodiesegment ist von der Durchgangsnote *e* abgesehen mit dem Soggetto identisch. Da dieses Segment auch im genannten Responsorium eine syntaktische Einheit bildet, fällt die Assoziation umso leichter. *Rex noster adveniet* wurde traditionell in der Matutin des zweiten Adventssonntages gesungen. Auch in seiner *Psalmodia* legt Lucas Lossius das Responsorium auf den zweiten Sonntag des Advents, verschiebt es allerdings in die Vesper und damit in einen sehr viel prominenteren Gottesdienst. Angesichts der breiten Rezeption der *Psalmodia* kann von einer hinreichenden Bekanntheit des Responsoriums in Mitteldeutschland ausgegangen werden. Lossius weist die Repetenda außerdem den »pueri« zu, was die tiefe Stimmlage des Choralinitiums unterstreicht.

Laut Rühlings *Tabulaturbuch* wurde Verdelots *Si bona* am 16. Sonntag nach Trinitatis aufgeführt. Die Gesangsordnung der Stadt Hof spezifiziert, dass die Motette an diesem Tag »post Evangelium« zu singen sei.¹³³ Darüber hinaus sind auch Aufführungen zum Beschluss von Begräbnisgottesdiensten bezeugt.

Das Evangelium des 16. Trinitatissontages (Lk 7,11–17) berichtet, wie Jesus den verstorbenen Sohn einer Witwe in der Stadt Naïn von den Toten erweckt. Jesus trifft auf den Leichenzug, wodurch bereits eine Sinnbrücke zum Begräbniskontext geschlagen wird. Der Responsorientext, welcher der Motette

132 Lossius: *Psalmodia* (wie Anm. 69), S. VII.

133 Kätzel: *Musikpflege im Reformationsjahrhundert* (wie Anm. 15), S. 131.

zugrundliegt, ist demgegenüber aus verschiedenen Aussprüchen Hiobs zusammengesetzt, welche dessen unendlichen Gleichmut gegenüber seinem harten Schicksal, u. a. dem Verlust seiner Söhne und Töchter, widerspiegeln. Auch hier eröffnet sich eine Assoziation zwischen Hiob und der Witwe aus Nain, die als solche nicht nur ihren einzigen Sohn, sondern auch ihren Ehemann verloren hat. Durch den *cantus firmus* des Responsoriums *Rex noster adveniet* (CAO 7113¹³⁴) tritt noch ein weiterer Text in die Textbeziehung zwischen Lk 7,11–17 und dem Buch Hiob ein: »Unser König wird kommen, Christus, den Johannes verkündet hat, er werde das Lamm sein, da kommen wird. Seht das Lamm Gottes, seht, es nimmt hinweg die Sünden der Welt.«¹³⁵

Diese Aussage korrespondiert zum einen mit Lk 7,11–17, denn in der Tat erscheint Christus in Nain und erweckt den Jüngling zum Leben. Zum anderen hebt sie das Geschehen des Evangeliums auf eine soteriologische Ebene, denn die Rede von Christus als dem Lamm Gottes enthält – lutherischem Verständnis gemäß – die Vorausschau auf das Kreuzesopfer und dessen Bedeutung für die Erlösung nach dem Tod. Und hier lässt sich ein weiterer intertextueller Bezug eröffnen, denn in lutherischen Begräbnisgottesdiensten wurde explizit auf das Heilsversprechen des Kreuzesopfers Bezug genommen, und zwar in der beschließenden Oratio, nach der i. d. R. das Responsorium *Si bona sucepimus* aufgeführt wurde. Eine solche Oratio hat sich in einer Brandenburgischen Kirchenordnung aus dem Jahr 1540 erhalten:

O Allmechtiger Gott, der Du durch den Tod Deines So[h]ns die sund und Tod zu nicht gemacht und durch seine Aufferstehung unschuld und ewiges Leben widerbracht hast, auf das wir, von der Gewalt des Teufels erlöset werden und durch die Krafft derselben Aufferstehung auch unsere sterbliche Leib von den todtten aufferweckt sollen werden, Verleyhe uns gnädiglich, daß wir solchs festiglich und von gantzem Herzen gleuben, Und die fröh[h]liche aufferstehung unseres Leibs mit allen seligen erlangen mögen, Durch denselbigen Deinen So[h]n, Jesum Christum unsern Herrn. Amen.¹³⁶

Nach Clemens' *Maria Magdalene* und Hellincks/Richaforts *Jerusalem luge* liefert Verdelots *Si bona sucepimus* ein weiteres Beispiel einer Erweiterung der intertextuellen Sinnachse zwischen Motetten- und Perikopentexten durch

134 René-Jean Hesbert: *Corpus antiphonarium officii*, Bd. 4: *Responsoria, versus, hymni et varia*, Rom 1970.

135 Responsorium *Rex noster adveniet*, in: *Gregorianisches Repertoire*, <https://gregorien.info/chant/id/7113/10/de>, abgefragt 27. August 2020.

136 Hermann Adalbert Daniel (Hg.): *Codex liturgicus ecclesiae lutheranae* (= *Codex liturgicus ecclesiae universae in epitomen redactus 2*), Leipzig 1848, Reprint Olms 1966, S. 485.

Assonanzen an textfremde cantus firmi. Vergleicht man diese spezifische cantus-firmus-Technik in den drei Stücken, so genügt es offenbar, wenn das Initium einer Choralweise an prominenter Stelle – wie etwa der Exposition der prima oder secunda pars einer Motette – präsentiert wurde. Laut Anthony Cummings und Christle Judd entsprach es der zeitgenössischen Erwartungshaltung, dass Motetten nicht den vollständigen Choral, sondern lediglich »resonances« desselben enthielten.¹³⁷ Das Einspeisen von Textreferenzen durch fremde cantus firmi geht im Falle der drei Motetten mit Sicherheit auf eine kompositorische Entscheidung zurück und mag im ursprünglichen Schaffenskontext eine sehr viel spezifischere Bedeutung besessen haben. Ihre enorme Verbreitung in Quellen des deutschen Sprachraums ist ein starkes Indiz, dass die Fremdreferenzen den Zeitgenossen nicht entgingen. Als wesentlicher Popularitätsfaktor erscheint jedoch der Umstand, dass sich derartige Motetten – aus lutherischer Perspektive – ideal in den intertextuellen Horizont ausgewählter Sonntage des Kirchenjahres fügten. Hierdurch wurden die Motetten jedoch rekontextualisiert, denn dass Verdelot *Si bona suscepimus* für den 16. Sonntag nach Trinitatis komponierte, erscheint wenig plausibel.

V.5.2.4 Thomas Stoltzer: *O admirabile commercium*

Thomas Stoltzers (ca. 1475–1526) fünfstimmige Vertonung der Antiphon *O admirabile commercium* (CAO 3985, Mus.Gri.59, lfd. Nr. 22) nimmt eine zentrale Stellung im geistlichen Motettenrepertoire des 16. Jahrhunderts ein. Mindestens 22 Überlieferungsinstanzen der Motette lassen sich feststellen, wobei sich das Verbreitungsgebiet der Motette deutlich auf Mitteldeutschland und die deutschsprachigen Gebiete Ostmitteleuropas beschränkt. Die Überlieferung setzt postum ein. Als älteste erhaltene Quelle erscheint die Handschrift des Zwickauer Musiksammlers Jodocus Schalreuter (D-Z Mus.73, ca. 1525–1549), gefolgt von der Torgauer Walterhandschrift D-Ngm Hs. 83795 (Bassus-Stimmbuch, ca. 1542–1545) und Mus.Gri.59 (um 1550).¹³⁸

Dass die mitteldeutsche Stoltzer-Überlieferung zu großen Teilen von St. Joachimsthal ausging, und von Zwickauer Musiksammlern vermittelt wurde, hat der Autor an anderer Stelle versucht, plausibel zu machen.¹³⁹ Der Afraner Überlieferung kommt dennoch aus zwei Gründen besondere Bedeutung zu. Der erste ist Figulus' *Missa super O admirabile commercium* 5 v. Die

137 Anthony M. Cummings: »The Motet«, in: James Haar (Hg.): *European Music. 1520–1640*, Woodbridge 2006, S. 130–156, hier: S. 140.

138 Lothar Hoffmann-Erbrecht: *Thomas Stoltzer. Leben und Schaffen* (= Die Musik im alten und neuen Europa 5), Kassel 1964, S. 177.

139 Vgl. Menzel: »Deus ex valli?« (wie Anm. 27).

zur *Missa* gehöriger Praefatio trägt in der Afraner Handschrift Mus.Gri.53 den Datumsvermerk »comp: 4 die VIIItemb Anno 1561«. Noch in den 1560er-Jahren also diente Stoltzers Motette als Parodievorlage, während weitere Überlieferungsinstanzen in Mus.Gri.53 (ca. 1560–1586) und Mus.Gl.5 (Dezember 1583) die Repertoirerelevanz der Motette bis in die letzten Jahre von Figulus' Amtszeit unterstreichen.

Der zweite Grund ist die Aufnahme der Motette in den vierten Band des Nürnberger *Thesaurus musicus* (B/I 1564⁴). Auf die Möglichkeit einer Zusammenarbeit zwischen Figulus und Berg & Neuber in den 1560er-Jahren wurde bereits bei der Erörterung der Dedikationsvermerke in Mus.Gri.5 und 6 hingewiesen (s. Kap. IV.1.4.1). Dass Figulus an der Entstehung des *Thesaurus* beteiligt war, legt der Abdruck seiner Motette *Bonum est homini / Honorabile igitur* 8 v. im ersten Band der Serie (B/I 1564¹) nahe. Angesichts der nahezu exklusiv mitteldeutschen Überlieferung von Stoltzers Motette könnte es sich hier um einen Repertoirebeitrag Figulus' zu dem Nürnberger Editionsprojekt handeln.

Lucas Lossius' *Psalmodia*, das Referenzwerk für die lutherische Choralüberlieferung und -deutung des 16. Jahrhunderts, rubriziert *O admirabile commercium* »In Vigilia Circumcisionis«. ¹⁴⁰ Die Beschneidung des Herrn fällt unter die wenigen Feste, die bei Lossius mit einer Vigil ausgezeichnet sind. Dies waren neben Weihnachten und Ostern, Beschneidung, Epiphantias, Himmelfahrt und Pfingsten Mariä Reinigung, Mariä Heimsuchung, Philippi Jacobi, das Geburtsfest von Johannes dem Täufer, Petri und Pauli, Maria Magdalena und Allerheiligen. Unter Vigil ist hier im Gegensatz zur Weihnachts- und Ostervigil wahrscheinlich keine Sonderliturgie zu verstehen, sondern die besondere Gewichtung und inhaltliche Verknüpfung der vorabendlichen Vesper mit dem Fest des Folgetages. Lossius gibt für seine Vigilien durchweg Vespergesänge an, die Nokturnen, die eigentliche Nachtwache also, bedenkt er nicht.

In dieses Konzept der Vigil würden sich auch Stoltzers Motette und Figulus' Messe fügen, denn so entstünde ein Bezug von der Antiphon der ersten Vesper, dem eröffnenden Gesang des ersten zum Fest gehörigen Gottesdienstes, zur liturgischen Hauptfeier des Festes. Figulus legte fast allen Ordinariumssätzen den cantus firmus der Antiphon zugrunde, so dass dieser zum klanglichen Signum der liturgischen Neujahrsfeiern avancierte. Lossius wies die Antiphon ferner nicht nur dem Beschneidungsfest zu, sondern ebenso den Vigilien von Epiphantias und Mariä Reinigung. Das heißt sie verklammerte in der früh-lutherischen Tradition die nachweihnachtlichen Herrenfeste, wodurch sich u. a. ein (typologischer) Bezug zu den alttestamentarischen O-Antiphonen der Adventszeit eröffnete.

In vorreformatorischer Zeit konnte die Antiphon den Festkalender des Jahresbeginns schon deshalb nicht in vergleichbarer Art und Weise bestimmen,

140 Lossius: *Psalmodia* (wie Anm. 69), S. XXX.

da die Festtopoi durch die Oktavfeste von St. Stephanus, des Apostels Johannes und der unschuldigen Kinder sehr viel stärker alternierten. Auch scheint die Antiphon in dieser Zeit im Untersuchungsgebiet noch nicht im selben Maße mit den o. g. Herrenfesten assoziiert gewesen zu sein. Im Meißener Bistum fand die Antiphon Anfang des 16. Jahrhunderts nur in der Epiphaniavigil Verwendung.¹⁴¹ Lediglich im Naumburger Bistum, das 1564 unter albertinische Administration fiel, sang man die Antiphon am 1. Januar, doch nicht in der ersten, sondern in der zweiten Vesper. Auch feierte man an diesem Tag nicht Circumcisio, sondern die Weihnachtsoktav. Allerdings verklammerte sie hier die zweite Vesper der Weihnachtsoktav mit den ersten Vespere der o. g. Oktavfeste,¹⁴² hatte also eine Lossius' *Psalmodia* vergleichbare Stellung im nachweihnachtlichen Festkreis inne. Das heißt, entweder orientierte sich Figulus an der *Psalmodia* oder er führte mit Motette und Messe eine Tradition seiner Heimatstadt an St. Afra ein.¹⁴³ In jedem Fall erwecken die Parodiemesse und die wahrscheinlich durch ihn vermittelte Publikation von Stoltzers Motette im Nürnberger *Thesaurus* den Eindruck, dass er dem Stück einen besonderen Wert beimaß.

Text und Topos der Antiphon sind patristischen Ursprungs.¹⁴⁴ Für das zeitgenössische Verständnis war ein besonderer Bezug zwischen dem eröffnenden »O admirabile commercium« und dem beschließenden »largitus est nobis suam deitatem« maßgeblich, denn beide Zeilen glossierte Lossius. Die eröffnende Zeile »O wundersamer Tausch« (s. Notenbeispiel 16¹⁴⁵) interpretiert er als Ausruf der Verwunderung über die Menschwerdung Christi.¹⁴⁶

141 *Breviarium iuxta vera[m] rubricam] ingenue ecclesie Misnen[sis]*, Leipzig 1517, fol. 127v.

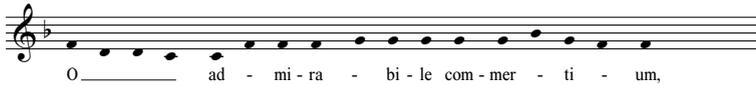
142 *Viatici pars hyemalis s[ecundum] rubrica[m] ecclesie Numburgensis*, Leipzig 1510, fol. 36v–39v.

143 Die Positionierung der Antiphon in der *Psalmodia* ist freilich vor dem Hintergrund der Lüneburger und damit Verdener Bistumsliturgie zu beurteilen. Bzgl. der Vesperliturgie wäre das gemeinsam mit der Diözese Hildesheim herausgegebenes *Breviarium Verdense et Hildesemense* (Magdeburg 1483) zu konsultieren. Im Hildesheimer Dom hat sich außerdem ein Antiphonar aus dem Jahr 1526 erhalten (Hildesheim, Dombibliothek ms. 694 [16]), das mit Lossius Gesängen abgeglichen werden könnte. In der einzigen Studie zur *Psalmodia* wurde dies allerdings nicht getan. Vgl. Werner Merten: *Die Psalmodia des Lucas Lossius. Ein Beitrag zur reformatorischen Musikgeschichte in Niedersachsen (Lüneburg)*, Göttingen 1951.

144 Vgl. u. a. Ausführungen zur »commercia« bei: Jacques Paul Migne (Hg.): *S. Aurelii Augustini Hipponensis opera omnia*, Bd. 5.1: *Sermonum classus quator, necnon sermonum dubii* (= *Patrologiae cursus completus* 38), Paris 1845, Sp. 496 f.

145 »Exclamatio Ecclesie de admirando opere, quod De[us] factus est homo.« Lossius: *Psalmodia* (wie Anm. 69), S. XXX.

146 Ebd.



The image shows a musical score for five voices: Discantus, Quinta vox, Altus, Tenor, and Bassus. The music is in G minor (one flat) and 3/4 time. The lyrics are: lar - gi - tus est no - bis. The Discantus part is a melodic line that enters in the fourth measure. The other parts have various rhythmic patterns, with the Bassus part being particularly active. The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating syllables across measures.

Notenbeispiel 19. Thomas Stoltzer: *O admirabile commercium* 5 v.,
Beginn der letzten Zeile.

der kanonartige Anschluss des Discantus an den Tenor erfolgt nahtlos in der vierten Mensur des Notenbeispiels. Um diese Achse disponieren Bassus und Altus fugae, freier gestaltete Imitationen auf der Oberquinte bzw. Unterquarte. Soweit hat man es mit einer fast schon lehrbuchartigen Exposition zu tun, welche eine starke Zäsur zwischen dem versusartigen Bericht und dem Beginn der letzten Zeile generiert. Doch die strenge Form wird sogleich gebrochen, denn die starke Kolorierung des Bassus stellt, nach Meinung zeitgenössischer Theoretiker, eine satztechnische Extravaganz dar, die eigentlich nur dann statt- haft war, wenn der Tenor den Bassus unterschritt.¹⁵⁵ So schuf Stoltzer nicht nur eine formale Zäsur, er verlieh der letzten Zeile zugleich ein besonderes Ornat.

Die beiden letzten Zeilen sind emphatisch und deutend auf Christi Geburt bezogen, d. h. hier wird die tiefere Bedeutung des im Mittelteil vorgetragenen Berichtes erörtert. Mit dieser Sinnanreicherung korrespondieren die Wiederholung des Triciniums zu Beginn der Motette und die besondere Behandlung der letzten Zeile, denn beide Abschnitte können durch den höheren kompositorischen Aufwand ihrerseits als Erörterungen des cantus firmus und der ihm eingeschriebenen Sinnebenen verstanden werden.

Figulus akzentuierte in seiner *Missa super O admirabile commercium* 5 v. vor allem den cantus firmus der ersten Zeile. Kyrie, Gloria, Crucifixus, Sanctus und die ersten beiden Agnus Dei werden von dessen melodischer Substanz getragen.

155 »Verum in Basso haec [d. i. das Kolorieren] fieri non possunt, nisi tempore & loco, ut si contingat Ternorem descendere inferius Basso &c«. Adrianus Petit Coclico: *Compendium musices*, Nürnberg 1552, sig. I iiiv.

Häufig sind Assonanzen an Texturen aus Stoltzers Motette zu beobachten (s. Notenbeispiel 20¹⁵⁶).

Das eröffnende Kyrie ist ebenso wie Stoltzers Motette als Tricinium angelegt, das hier wie dort zunächst von Bassus, Tenor und Altus und darauf von Tenor, Altus und Discantus II vorgetragen wird. Auch Figulus exponiert den cantus firmus in paariger Imitation der Oberstimmen über einem Halteton des Bassus. Die Textur vor der Klausel ist etwas komprimierter als bei Stoltzer, verläuft aber im Wesentlichen über dieselben Gerüsttöne (*es – g – c*). Figulus' Kyrie erscheint als eine mäßig kolorierte Variante der Exposition von Stoltzers Motette.

Die Exposition der Motette bleibt durch den größten Teil der Messe hindurch präsent. Lediglich im Credo und Benedictus folgt Figulus dem zur Zeile »*procedens homo sine semine*« gehörigen c. f. aus dem versusartigen Mittelteil der Antiphon. Doch Figulus war auch das besondere Gewicht der letzten Zeile »*largitus est nobis suam deitatem*« bewusst. Im dritten Agnus Dei, dem letzten Formteil der Messe, greift er den cantus firmus auf (s. Notenbeispiel 21¹⁵⁷).

Vergleicht man das hier abgebildete Exzerpt der ersten Durchführung des c. f. im Discantus II und Altus mit Notenbeispiel 19, so erkennt man die exakte, wenngleich oktaversetzte, Übernahme der Tenor- und Bassusstimme Stoltzers. Nach Durchsicht der gesamten Messe scheint es sich bei dieser Stelle um das einzige regelrechte Texturzitat zu handeln. Indem Figulus nicht nur Stoltzers melodischen Zuschnitt des cantus firmus, sondern auch die extravagant kolorierte Unterstimme übernahm, setzte er ein regelrechtes Ausrufezeichen an das Ende der Messe. Allerdings legte er die Textur nicht den Worten »*Agnus Dei qui tollis peccata mundi*« zugrunde, sondern der (ausschließlich im dritten Agnus Dei formulierten) Friedensbitte »*dona nobis pacem*«. Figulus stellte also einen intertextuellen Sinnbezug zur Schlusszeile der Antiphon her, in der, Lossius zufolge, vom Evangelium als Versprechen Gottes an die Menschheit die Rede ist. So ließe sich argumentieren, dass die Friedensbitte mit dem musikalischen Verweis auf das Versprechen nicht nur vorgetragen, sondern zugleich rechtfertigt wird.

Die Anreicherung der Bedeutung des Messtextes durch Assonanzen an und Zitate aus der Parodievorlage erinnert nicht ohne Grund an den Gebrauch von Assonanzen an textfremde cantus firmi in Clemens *Maria Magdalene* oder Richaforts/Hellincks *Jerusalem luge*. War es bei Clemens der cantus firmus des Agnus Dei, welcher dem Evangelientext einen tieferen Sinn gab, so wird hier der Text des Agnus Dei selbst Gegenstand intertextueller Sinnanreicherung.

Die Überlieferung in drei Afraner Handschriften und Figulus' Parodiemesse unterstreichen den Stellenwert, den *O admirabile commercium* in der Afraner

156 Übertragen aus: D-Dl Mus.Pi.Cod.II, fol. 184v–185r.

157 Ebd., fol. 243v–235r.

Discantus II

Altus

Tenor

Bassus

Ky - ri - e, Ky - ri - e

Notensbeispiel 20. Wolfgang Figulus: *Missa super O admirabile commercium* 5 v., Beginn des 1. Kyrie.

Discantus II

Altus

do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem,

Notensbeispiel 21. Wolfgang Figulus: *Missa super O admirabile commercium* 5 v., 3. Agnus Dei, Exzerpt.

Musikpflege innehatte. Neben dem Abdruck der Motette im Nürnberger *Thesaurus* legen weitere Überlieferungen von Messe und Motette in den Pirnenser Chorbüchern und den Handschriften der Schweriner Fürstenschule nahe, dass diese musikalische Neujahrstradition auch außerhalb St. Afras rezipiert wurde. Auf diese Überlieferungsbefunde ist jedoch gesondert einzugehen (s. Kap. VI.3.4).

V.5.2.5 Johannes de la Faghe: *Elizabeth Zacharie / Inter natos mulierum*

Eine möglicherweise in Grimma aufgeführte Motette wäre Johannes de la Faghes *Elizabeth Zacharie / Inter natos mulierum* 4 v., die in den *Symphoniae iucundae* enthalten ist. Zwar trägt das Stück keine Rubrik, doch der Gesangsordnung der Stadt Hof zufolge, sollte die Motette an St. Johannis nach der Epistel gesungen werden.¹⁵⁸ Römische und lutherische Kirche teilen sich im 16. Jahrhundert im Wesentlichen dieselbe Perikopenordnung, weichen hinsichtlich der

¹⁵⁸ Die Ordnung schreibt das Stück fälschlicherweise Jean Mouton zu. Vgl. Kätzler: *Musikpflege im Reformationsjahrhundert* (wie Anm. 15), S. 127.

Epistel des Johannistages jedoch voneinander ab: Im römischen Ritus wurde eine komprimierte Fassung von Jes 49,1–7 gelesen, im lutherischen Jes 40,1–11.¹⁵⁹

Musikhistorisch vor allem durch die ersten vier Nummern aus Händels *Messiah* bekannt, spricht diese Prophetie von der Ankunft Christi und Erlösung des Volkes Israel, ferner von der Bereitung eines Weges für den Herrn und der Verbreitung einer neuen Lehre, in deren Zentrum das Wort Gottes steht. Während Jes 49,1–7 mit Formulierungen wie »Der HERR hat mich berufen von Mutterleibe an« in stärkerem Maße auf die Person Johannes des Täufers bezogen werden kann, der gemäß Lk 1,15 »schon von Mutterleib an« vom Heiligen Geist erfüllt war, ist in Jes 49 in stärkerem Maße von Christus die Rede. Auf Johannes den Täufer bezogen erscheint Jes 49 als Aufforderung Gottes an diesen, Vorbereitungen für Christi Ankunft und dessen neue Lehre zu treffen. Der Prediger in der Wüste ist Johannes, gemäß Lk 1,80: »Und das Kindlein wuchs und wurde stark im Geist. Und er war in der Wüste bis zu dem Tag, an dem er vor das Volk Israel treten sollte.« In seiner Auslegung des Evangeliums für den Johannistag (Lk 1,57–80) versteht auch Luther Johannes als »Vorläufer« Christi und Wegbereiter der neuen Lehre: »Denn Johannes erklärt das Gesetz [...] und weiset uns Christum, unsere Seligkeit.« Für die christliche Lehre von besonderer Bedeutung sei, dass Johannes »im Mittel des Alten und Neuen Testaments« stehe.¹⁶⁰ Nicht umsonst wird die Epistel des Johannistages aus Jes 40 gelesen, einem Propheten, der wie kein zweiter zwischen Altem und Neuem Testament zu vermitteln scheint.

Diese Interpretation der Figur des Täufers war zu Beginn der Reformation jedoch alles andere als etabliert. Luther beklagt in der Auslegung des Evangeliums für St. Johannis den »Mißbrauch, daß wir uns der Heiligen Leben zu einem Exempel Vorbilden und [...] daß man sich auf der Heiligen Werke und Verdienste tröset. Und ist dahin gekommen, daß man viel mehr auf der Heiligen Verdienst baut denn auf Christi Verdienst.«¹⁶¹ Diese Problematik spiegelt auch La Fages Motette *Elizabeth Zacharie / Inter natos mulierum* wider, die aus verschiedenen Texten der Johannes-Liturgie zusammengesetzt ist. So vereint die prima pars die Antiphon *Elizabeth Zacharie* (CAO 2639¹⁶²) und den als Responsorium (CAO 6750¹⁶³) und Graduale gebräuchlichen Text *Fuit homo*:

159 Vgl. *Missale romanum*, Antwerpen 1577, S. 66; Siegfried Sack: *Erklärung vber die Episteln auff Sontage vnd Fuernembste Fest*, Magdeburg 1597, S. 163.

160 Georg Walch (Hg.): *Dr. Martin Luthers Sämmtliche Schriften*, Bd. 11: *Dr. Martin Luthers Kirchen-Postille. Evangelien-Teil*, St. Louis 1882, Sp. 2262 f.

161 Ebd., Sp. 2260.

162 René-Jean Hesbert: *Corpus antiphonalium officii*, Bd. 3: *Invitatoria et antiphonae*, Rom 1968.

163 René-Jean Hesbert: *Corpus antiphonalium officii*, Bd. 4 (wie Anm. 134).

Elisabet Zachariae magnum virum genuit
 Ioanne[m]Baptista[m] praecursorem Domini,
 Fuit homo missus a Deo, cui nomen Ioannes,
 Vt testimonium perhiberet de lumine,
 Sancte Ioannes, Sancte Ioannes, Sancte Iohannes.¹⁶⁴

Die letzte Zeile des Responsoriums/Graduales lautet im Original »et pararet Domino plebem perfectam« (Lk 1,17). Anstelle dessen erscheint in La Faghes Motette die obige Akklamation, die überdies am Ende der *secunda pars* wiederkehrt. Bereits Rhaw korrigierte den Text gegenüber seiner mutmaßlichen Vorlage, der zweiten Auflage des zweiten Bandes der *Motetti de la corona* aus der kurfürstlichen Bibliothek zu Wittenberg: In den *Motetti* schließt die *secunda pars* mit dem mehrmals wiederholten Fürbittegesuch »Sancte Ioannes, ora pro nobis«. ¹⁶⁵ Rhaw ersetzte dies durch die schlichte Anrufung »Sancte Iohannes«. ¹⁶⁶ Rhaws Retusche ging den Grimmensern offenbar nicht weit genug, denn im Exemplar der Schule wurde die Textstelle nochmals korrigiert: Die beide partes der Motette beschließende Akklamation »Sancte Ioannes« wurde ersetzt durch die Worte »Et pararet via[m] domi[no]«. ¹⁶⁷

In der ursprünglichen Textfassung wird Johannes als Mittler zwischen den Menschen und Christus angerufen. Luther betonte in der Auslegung des Evangeliums für den Johannistag jedoch, »daß uns Christus zu einem Mittler gestellt ist. Wenn ich nun das nicht thue, sondern ein ander Mittel suche, so thue ich Christo Unehre und seinem Blute Schande auf.« ¹⁶⁸ Die Korrektur im Grimmenser Exemplar erscheint somit konsequenter. Auch ist sie ein Indiz für die Aufführung nach der Epistel (Jes 40,1–11), denn die Retusche ersetzt die Akklamation nicht durch den ursprünglichen Text der Antiphon »et pararet Domino plebem perfectam« (Lk 1,17), sondern sie spielt auf Jes 40,3, »Parate viam Domini« an. Die Textform der Retusche »Et pararet via[m] domi[no]« ist dabei wahrscheinlich keine Paraphrase von Jes 40,3 oder Lk 1,17, sondern geht womöglich auf eine konkrete Vorlage zurück. Wie am Beispiel der Magnificat-Antiphonen Georg Forsters erläutert wurde, erfolgten humanistische Neufassungen und Korrekturen liturgischer Texte zumeist unter Rückgriff auf ein kanonisches Korpus neu- und altlateinischer Texte, zu dem u. a. Erasmus' *Novum Instrumentum*, der

164 Georg Rhaw (Hg.): *Symphoniae iucundae* (= B/I 1538⁸), Wittenberg 1538, Discantus, sig. h 2v–h 3r.

165 *Motetti de la corona libro secondo* (= B/I 1526²), Fossombrone 1526, D-Ju 4 Mus.1a, sig. C IIr.

166 Rhaw (Hg.): *Symphoniae iucundae* (wie Anm. 164), sig. [h 4r].

167 Rhaw (Hg.): *Symphoniae iucundae* (wie Anm. 164); D-Dl Mus.Gri.14 (G1a), Tenor, sig. HH 2r.

168 Walch (Hg.): *Dr. Martin Luthers Kirchen-Postille* (wie Anm. 160), Sp. 2260.

Eusebische Kanon oder Bibelzitate und Paraphrasen aus den Schriften der Kirchenväter zählten. Exakt dieselbe Passage – »et pararet viam Domino« – findet sich in einer Predigt des Augustinus zum Geburtsfest des Täufers.¹⁶⁹

Die Korrektur des Textes nach Maßgaben der humanistischen Bibelphilologie sowie die mehr als konkreten Korrespondenzen mit exegetisch-dogmatischen Positionen Luthers zeigt erneut wie nahtlos Sprachenstudium, Musik und christliche Lehre an den Fürstenschulen ineinandergriffen.

V.5.2.6 Die Offertorienmotetten Orlando di Lassos

Orlando di Lasso ist neben Jacobus Clemens non Papa der wohl populärste Komponist des deutschen Sprachraums in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Obschon sein Œuvre über 500 Motetten umfasst, konzentriert sich die Rezeption seiner Werke im Wesentlichen auf die 25 Motetten der *Sacrae cantiones* von 1562 (A/I L 768) – mit 16 Auflagen die am häufigsten nachgedruckte Sammlung von Figuralmusik des 16. Jahrhunderts.¹⁷⁰ Auflagen des Druckes finden sich sowohl an St. Afra (A/I L 779, 983; M7c, M18e) als auch in Pforta (A/I L 991, P5c), Abschriften begegnen in den Meißener Handschriften Mus.Gri 54 (M6), Gri.56 (M11), Gri.7 (M14g), Gl.5 (M16), Gri.49 (M22), d. h. die Motetten der Sammlung besaßen von den 1560er-Jahren bis in die 1590er-Jahre hinein Relevanz für das Afraner Repertoire.

Im Gegensatz zur Partizipation der Fürstenschulen an der breiteren Lasso-Rezeption des deutschen Sprachraums dokumentiert das Afraner Konvolut Mus.Gri.1 (M18) ein äußerst spezifisches Interesse am Motettenwerk des Münchener Hofkapellmeisters. Das Konvolut scheint überwiegend liturgienahere Motettensammlungen zu umfassen. Im Vorwort seiner *Sacrae cantiones* (M18g) gab Johann Wanning an, seine Motetten seien »in Ecclesia« zu singen,¹⁷¹ wie auch Leonhard Lechner mit seinen *Harmoniae miscellae* (M18i) den »res ecclesiasticas« dienen wollte.¹⁷²

Die Lasso-Drucke des Konvoluts versammeln ein recht homogenes Repertoire. In den *Sacrae cantiones quatuor vocum* (A/I L 955, M18c) und *quinque vocum* (A/I L 983, M18e), den *Motetta sex vocum* (A/I L 939, M18d) und im

169 Jacques Paul Migne (Hg.): *S. Aurelii Augustini Hipponensis opera omnia*, Bd. 5.1: *Sermonum classus quator; necnon sermons dubii* (= Patrologiae cursus completus 38), Paris 1845, Sp. 1309.

170 James Erb (Hg.): *Orlando di Lasso. The Complete Motets*, Bd. 2: *Sacrae cantiones (Nuremberg, 1562)* (= Recent Researches in the Music of the Renaissance 133), Middleton (Wisconsin) 2002, S. XV.

171 Johann Wanning: *Sacrae cantiones* (= A/I W 206), Nürnberg 1580, Tenor, sig. A 3.

172 Leonhard Lechner (Hg.): *Harmoniae miscellae cantionum sacrarum* (= B/I 1583²), Nürnberg 1583, Tenor, sig. a 2.

Anhang der *Lectiones sacrae novem* (A/I L 940, M18f) publizierte Adam Berg 1582–1585 ein Korpus von Offertorienmotetten für die temporae clausae des Kirchenjahres, das kurz zuvor (ca. 1580–1583) vom herzoglichen Kapellsänger Franz Flori im Münchener Chorbuch D-Mbs mus. ms. 2744 niedergeschrieben worden war.¹⁷³ Da fünf der hier zusammengebundenen Lasso-Drucke dieses spezifische Repertoire transportieren, darf von einem gezielten Sammelinteresse ausgegangen werden – die Hiob-Lesungen und auch die *Lamentationes* (A/I L 958, M18b) wurden womöglich lediglich aufgrund ihrer Motetten-Anhänge angeschafft.

Die Niederschrift von D-Mbs mus. ms. 2744 fiel in die Zeit nach dem Regierungsantritt Wilhelms V,¹⁷⁴ in der die Münchener Hofliturgie nach dem tridentinischen Ritus umgestaltet werden sollte. Der als Caeremoniarium Moderator nach München gerufene Jesuit Walram Tumler nahm seine Arbeit Ende 1581 auf, der Reformprozess verlief jedoch nicht ohne Schwierigkeiten.¹⁷⁵ Die Texte von Lassos Offertorienmotetten wurden daher aus dem *Missale Romanum* von 1570 übernommen oder, so sie älteren Ursprungs waren, nach diesem korrigiert.¹⁷⁶

Der Gedanke, dass an einer protestantischen Elite-Schule tridentinische Reform-Motetten gesammelt und aufgeführt wurden, mag zunächst befremden. Es ist jedoch darauf hinzuweisen, dass der Konflikt zwischen protestantischen und altgläubigen Reichständen mit dem Augsburger Religionsfrieden im Wesentlichen ausgeräumt war. Das bekannte Prinzip »cuius regio eius religio« führte in der Folge nicht zu einem Oppositionsbewusstsein zwischen römisch-katholischen und protestantischen Territorien, sondern vielmehr zur Ausprägung eines landeskirchlichen Selbstverständnisses auch der katholischen Reichsfürsten. Hofliturgie und die liturgienahen Künste avancierten in diesem

173 David Crook (Hg.): *Orlando di Lasso. The Complete Motets*, Bd. 14: *Sacrae cantiones for Four Voices* (= Recent Researches in the Music of the Renaissance 111), Madison (Wisconsin) 1997, S. XII.

174 Vgl. David Crook: *Orlando di Lasso's Imitation Magnificats for Counter-Reformation Munich*, Princeton 1994, S. 33–82; Alexander J. Fisher: *Music, Piety, and Propaganda. The Soundscape of Counter-Reformation Bavaria*, New York [u. a.] 2014, S. 77–104.

175 Vgl. Franz Körndle: »Jesuitischer Einfluss oder Propaganda? Walram Tumler als Caeremoniarium Moderator am Münchner Hof um 1581«, in: Christiane Wiesenfeldt/Stefan Menzel (Hgg.): *Musik und Reformation. Politisierung, Medialisierung, Missionierung* (= Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik 22), Paderborn 2020, S. 95–108.

176 Da die Drucklegung der 1582 erschienenen *Motetta sex vocum* bei Eintreffen Tumlers offenbar bereits weit fortgeschritten war, weisen einige Motetten dieser Sammlung noch eine ältere Textfassung auf. Vgl. Rebecca Wagner Oettinger (Hg.): *Orlando di Lasso. The Complete Motets*, Bd. 13: *Motetta, sex vocum, typis nondum uspiam excusa (Munich, 1582)* (= Recent Researches in the Music of the Renaissance 141), Middleton (Wisconsin) 2005, S. XIV.

Zusammenhang zu Repräsentationsmedien landesherrlichen Kirchenregiments.¹⁷⁷ Die Reformen zählten zur landesherrlichen Agenda Wilhelms V., der sich zu diesem Zweck mit Tumlér einen externen Experten nach München holte. Etwas Vergleichbares hatte August von Sachsen wenige Jahre zuvor getan, als er den Tübinger Reformler Jacob Andreae nach Kursachsen rief (s. Kap. III.1.2).

Da beide Reichsfürsten etwa zur selben Zeit mit landeskirchlichen Reformen befasst waren, mag es sogar sein, dass sie in diesbezüglichem Austausch standen. Bayern und Sachsen pflegten in der zweiten Jahrhunderthälfte solide diplomatischen Kontakte,¹⁷⁸ wie auch die 1580 versuchte Abwerbung Lassos nach Dresden¹⁷⁹ von einem ausgeprägten Interesse an der Kirchenmusik des Münchener Hofes spricht. Vor diesem Hintergrund erscheint es fraglich, ob die Einführung der tridentinischen Liturgie bei Bayerns protestantischen Nachbarn als Kniefall Wilhelms vor dem päpstlichen Stuhl missbilligt wurde. Eine solche Einschätzung würde ein konfessionelles Konfliktgefüge voraussetzen wie es im 19. Jahrhundert während des Kulturkampfes existierte.

Ein weiterer hier anzusprechender Punkt ist das lutherische Offertorienverbot. Luthers Kritik galt nicht den Offertoriumsantiphonen an sich, sondern dem sakramentalen Opferbegriff, welcher sich vor allem in den begleitenden Opfergebeten und Handlungen von Priester und Gemeinde artikulierte. Die Wiederholbarkeit des Opfers als formalisiertes Ritual löschte in Luthers Augen die Unmittelbarkeit der Gottesbedrohung – und damit den eigentlichen Stimulus der Opferhandlung – aus, während der Empfangscharakter des Sakraments den Opfernden, und nicht Gott, zum Rezipienten des Opfers machte. Verkürzt gesagt ging es Luther darum, den rituell-sakramentalen Charakter des Opfers auszulöschen, um »das nackte Gegenüber von Gott und Mensch« wiederherzustellen.¹⁸⁰ Da die Texte der Offertorien, wie die vieler Proprien,

177 Vgl. hierzu den instruktiven Beitrag von Matthias Müller: »Musik als Epitaph für den rechtgläubigen Fürsten. Hans Mielichs Prachthandschriften der Bußpsalmenvertonungen Orlando di Lassos für Herzog Albrecht V. von Bayern im Dienst von Fürstenlob, fürstlicher Memoria und katholischem Bekenntnis«, in: Christiane Wiesenfeldt/Stefan Menzel (Hgg.): *Musik und Reformation. Politisierung, Medialisierung, Missionierung* (= Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik 22), Paderborn 2020, S. 145–174.

178 Maximilian Lanzinner: »Ein Sicherheitssystem zwischen Mittelalter und Neuzeit. Die Landfriedens- und Sonderbünde im Heiligen Römischen Reich«, in: Christoph Kampmann/Ulrich Niggemann (Hgg.): *Sicherheit in der Frühen Neuzeit. Norm, Praxis, Repräsentation* (= Frühneuzeit-Impulse 2), Köln [u. a.] 2013, S. 99–119, hier: S. 110.

179 Adolf Sandberger: *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, 3 Bde., Leipzig 1894–1895, Bd. 1, S. 292–295.

180 Wolfgang Simon: *Die Messopfertheologie Martin Luthers. Voraussetzungen, Genese, Gestalt und Rezeption* (= Spätmittelalter und Reformation. Texte und Untersuchungen, N. R. 22), Tübingen 2003, S. 296.

aus Psalmen und Bibelsprüchen bestehen, hätte auf den ersten Blick nichts gegen eine liturgische Aufführung gesprochen. Dass das Offertorium dennoch aus der lutherischen Liturgie entfernt wurde, mag darauf hindeuten, dass die Lutheraner der ersten Generation in den Melodien der Offertoriumsantiphonen noch immer den Widerhall der alten Opferhandlungen vernahmen. Berücksichtigt man die strenge cantus-firmus-Bindung der Propriensätze in Rhaws *Officia*, Heinrich Isaacs *Choralis Constantinus* und noch Lassos *Patrocinium musices*, so hätte es lange Zeit keine Offertorienvertonung gegeben, denen dieser Makel nicht anhaftete.

Träfe diese Hypothese zu, so müssten sich Lassos Offertorienmotetten gerade in ihrer cantus-firmus-Behandlung von den älteren Proprienvertonungen unterscheiden. Neben diesem Aspekt ist zugleich nach Sedimenten tridentischen Reformdenkens zu fragen. Als Stichprobe sei *Ad te levavi animam meam* 6 v. herausgegriffen. Die Vertonung des Offertoriums für den ersten Adventssonntag eröffnet das Chorbuch D-Mbs mus. ms. 2744. Dass man sich auch an St. Afra mit der Motette befasste, zeigen Abschriften in Mus.Gri.7 (M15g) und Urban Bircks Sammelhandschrift Mus.Gri.49 (M22).

Der Motettentext weist eine kleine Anomalie auf, denn in seiner traditionellen Form lautet dieser »Ad te, Domine, levavi« etc.¹⁸¹ Das Wort »Domine« stellt das einzige textliche Unterscheidungsmerkmal zwischen dem Offertorium und dem Introitus des 1. Advents dar. Lasso tarnte sein Offertorium wahrscheinlich nicht als Introitus, denn im *Missale Romanum* von 1570 wurde der Unterschied ebenfalls nivelliert.¹⁸² Hierin das Bemühen um Gleichförmigkeit mit dem Reformmissale zu erblicken wäre jedoch übereilt, denn auch die Freisinger Liturgie scheint das »Domine« bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts abgestreift zu haben.¹⁸³

Hier stellt sich die Frage, ob diese Textredaktion eine Veränderung der Melodiegestalt nach sich zog. Freisinger Gradualien des 16. Jahrhunderts haben sich nicht erhalten, und auch das 1570er *Missale Romanum* wurde von keinem offiziellen Graduale flankiert. Bekanntlich betraute Gregor XIII. Giovanni Pierluigi da Palestrina und Annibale Zoilo mit der Überarbeitung des römischen Graduale, doch zur Drucklegung kam es nicht.¹⁸⁴ Als erstes offizielles Reformgraduale wäre streng genommen erst die *Editio Medicaea* zu

181 Vgl. das für den Münchener Hof verbindliche *Missale Frisingense*, Augsburg 1492, fol. Ir–v.

182 *Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum*, Antwerpen 1587, S. 1–3.

183 *Missale Frisingense*, Venedig 1520, fol. 1v; *Missale Frisingense*, Nürnberg 1579, fol. 1v.

184 Vgl. Markus Uhl: *Die römische Choralreform in der Folge des Trienter Konzils und die Editio Medicaea 1614/15* (= Folkwang-Studien 18), Hildesheim 2018, S. 114–120.

bezeichnen, die 1614/15 als Ergebnis der nachtridentinischen Choralreformen gedruckt wurde.¹⁸⁵

Die Redaktion der Melodien war daher Sache der Provinzialsynoden, die allerdings zumeist verfügten, dass die römischen Messbücher zwar eingeführt, die alte Gesangsweise jedoch beibehalten werden sollte.¹⁸⁶ Auch die Münchener Hofgottesdienste, in denen freilich überwiegend Figuralmusik erklang, spiegeln diese Praxis wider, insofern hier auch nach 1580 ältere Proprien im Repertoire blieben.¹⁸⁷

Auch Lasso wird daher bei der Komposition seiner Offertorienmotetten von den konventionellen Freisinger Melodien ausgegangen sein. Der Mangel eines zeitgenössischen Freisinger Graduales stellt ein methodisches Problem dar, das auch durch Ausweichen auf das sehr viel ältere Moosburger Graduale nicht befriedigend zu lösen ist. Da die süddeutschen Offertoriumsantiphonen des Temporale jedoch eine homogene Gruppe bilden,¹⁸⁸ wird hier stattdessen das *Graduale Pataviense* von 1511 herangezogen (s. Notenbeispiel 22¹⁸⁹).

Das Passauer Graduale weist die konventionelle Fassung des Textes auf und ist daher nur als Behelf zu betrachten. Die Vertonung der abgebildeten Textzeile durch Lasso zeigt Notenbeispiel 23¹⁹⁰. Lasso greift den cantus firmus der Offertoriumsantiphon zunächst im Altus auf, versetzt ihn jedoch vom zweiten in den ersten Modus. Das aufsteigende Soggetto $d^1-f^1-g^1-a^1$ gewann Lasso aus dem Beginn der Choralintonation, indem er das Melisma auf »te« tilgte (s. Notenbeispiel 22). Die beschließende Tonfolge $g^1-f^1-e^1-c^1$ ist dem cantus firmus fremd und wäre im 2. Modus auch ungewöhnlich. Der Vergleich mit der Behandlung des Soggettos in Bassus und Cantus 1 offenbart, dass es sich um Klauseln, d. h. um generische Interpunktionen handelt.

Auffällig ist, dass die Tenores und der Cantus 2 ein zweites Soggetto exponieren. Aus dem c. f. von *Ad te levavi* scheint es nicht übernommen zu sein. Zwar findet sich am Ende der Choralzeile mit $d^1-d^1-f^1-d^1$ eine ähnliche Tonfolge, doch ist die charakteristische Tonwiederholung hier auf das Ende

185 Vgl. Raphael Molitor: *Die nachtridentinische Choralreform zu Rom. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts*, 2 Bde., Leipzig 1901/02, insbes. Bd. 2, S. 186–204.

186 Uhl: *Die römische Choralreform* (wie Anm. 184), S. 110.

187 Vgl. Franz Körndle: »Das Münchener Proprienrepertoire und das Konzil von Trient«, in: Theodor Göllner/Bernhold Schmidt (Hgg.): *Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext* (= Abhandlungen der Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, N. F. 128), München 2006, S. 364–376.

188 Stefan Gasch: *Mehrstimmige Proprien der Münchner Hofkapelle in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts* (= Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 6), Tutzing 2013, S. 21.

189 Christian Väterlein (Hg.): *Graduale Pataviense (Wien 1511)* (= Das Erbe deutscher Musik 87), Kassel [u. a.] 1982, fol. 1v.

190 Wagner Oettinger (Hg.): *The Complete Motets*, Bd. 13 (wie Anm. 176), S. 108.

Ad te - - - - - Do - mi - - - - - ne le -
 - va - vi - - - - - a - - - - - ni - mam - - - - - me - - - - - am:

Notenbeispiel 22. Offertorium *Ad te levavi animam meam*
 nach dem *Graduale Pataviense*, Beginn.

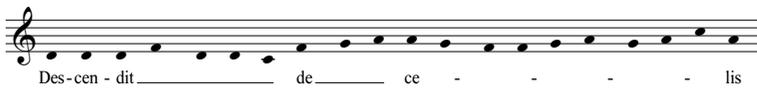
Cantus 1
 Cantus 2
 Altus
 Tenor 1
 Tenor 2
 Bassus

Ad te le - va - - - - - vi
 Ad te le - va - vi a - ni -
 Ad te le - va - - - - - vi a -
 Ad te le - va - - - - - vi a -
 Ad te le - va - - - - - vi a -

a - - - - - ni - mam me - - - - - am:
 mam, le - va - vi a - ni - mam me - am:
 ni - mam me - am. a - ni - mam me - - - - - am:
 - ni - mam me - am, a - ni - mam me - - - - - am:
 - - - - - ni - mam me - - - - - am: _____
 - ni - mam - - - - - me - - - - - am:

Notenbeispiel 23. Orlando di Lasso: *Ad te levavi animam meam* 6 v., Beginn.

und den Anfang zweier Textsilben verteilt, was eine Wahrnehmung als zusammenhängendes Motiv ausschließen würde (s. Notenbeispiel 22). Auch wird das Soggetto nicht solitär eingeführt, sondern eng verzahnt mit dem Altus. Da beide Stimmen auf der Tonstufe d^1 einsetzen, entsteht die Illusion einer dreimaligen Tonwiederholung, die überdies das Choral-Initium im Altus maskiert. Für gewöhnlich würde man den Choral im Tenor suchen, so dass sich die Frage stellt, ob die dreifache Tonwiederholung auf einen *cantus prius factus* anspielt. Initien dieser Gestalt sind selten. Eines der wenigen Beispiele stellt das Weihnachtsresponsorium *Descendit de caelis missus ab arce Patre* (CAO 6411) dar (s. Notenbeispiel 24¹⁹¹).



Notenbeispiel 24. Responsorium *Descendit de caelis*
nach dem *Antiphonale Pataviense*, Beginn.

Der Intonation fehlt der stufengängige Aufstieg vom d^1 zum f^1 , dessen Einfügung durch Lasso jedoch satztechnisch erklärt werden kann: Wäre der Tenor wie in der hier abgebildeten Intonation nach der (Illusion der) dreifachen Tonwiederholung zum f^1 gesprungen, hätte dies einen Sekunddissonanz mit dem Altus zur Folge gehabt. Und auch die eine Mensur später einsetzende Beantwortung des Soggettos auf a im Tenor 2 hätte eine Sekunddissonanz provoziert. Subtrahiert man den Verbindungston e^1 , so wäre das Soggetto des Tenors mit den ersten Tönen des Responsoriums identisch.

Auch inhaltlich wäre der Verweis auf das Responsorium keineswegs widersinnig. In das Bild des zu Gott aufschauenden lyrischen Ichs wird musikalisch die Gestalt des von Gottvater auf die Erde entsandten Christus' hineinprojiziert. Der Bitte um Erlösung antwortet die Vorausschau auf die bevorstehende Fleischwerdung Christi. Lasso komprimiert den *cantus firmus* des Offertoriums zu einem viertönigen Soggetto und maskiert dieses durch die zeitgleiche Assonanz an das Responsorium *Descendit de caelis*. Durch diesen bereits von Harold Powers bemerkten freieren Umgang mit dem *cantus firmus*¹⁹² vermied Lasso einen allzu deutlichen Anklang an die alte Offertoriumsantiphon und die mit ihr assoziierten Opferhandlungen. Zugleich sicherte die Assonanz an einen textfremden c. f. die Anschlussfähigkeit von *Ad te levavi* an die intertextuelle Aufführungspraxis des lutherischen Gottesdienstes. Denn obschon hier über

191 Karlheinz Schlager (Hg.): *Antiphonale Pataviense (Wien 1511)* (= Das Erbe deutscher Musik 88), Kassel [u. a.] 1985, fol. 10r.

192 Harold S. Powers: »Modal Representation in Polyphonic Offertories«, in: *Early Music History* 2 (1982), S. 43–86, hier: S. 49.

Dimensionen intertextueller Sinnstiftung pro offertorio aufgeführter Motetten in der katholischen Liturgie zu sprechen wäre, stellten die ernestinischen und albertinischen Gebiete mit ihren zahlreichen Lateinschulchören, Kantoreien und Adjuvantenvereinigungen den wohl wichtigsten Abnehmer für gedruckte Figuralmusik im deutschen Sprachraum dar. Und über die Popularität seiner Musik in Mitteldeutschland dürfte Lasso nicht erst seit der versuchten Abwerbung durch den sächsischen Kurfürsten im Bilde gewesen sein.

V.5.2.7 Giaches de Wert: *Transeunte Domino* und *Egressus Jesus*

Teil des Konvoluts Mus.Gri.1 sind auch Giaches de Werts *Modulationum sacram* (A/I W 853, 1583; M18h), ein Nachdruck von dessen drei venezianischen Motettenbücher (A/I W 849, 1566; W 851–852, 1581). Die Wert-Rezeption des deutschen Sprachraums war bis zum Erscheinen der Nürnberger Neuauflage im Wesentlichen auf dessen Motetten *Transeunte Domino* / *Et ait illi Jesus* 5 v. und *Egressus Jesus* 7 v. beschränkt. Erstere kam im zweiten Band von Giovanellis *Novi atque catholici thesauri musicus* (B/I 1568²) über die Alpen, letztere im fünften (B/I 1568⁶). Spätestens in den 1580er-Jahren wurden beide Stücke Teil des liturgischen Motettenrepertoires. Rühling rubrizierte *Transeunte Domino* für Quinquagesima,¹⁹³ die Hofer Gesangsordnung fordert die Aufführung nach dem Evangelium (Lk 18,31–43), aus dem Wert den Text der Motette gewann. Es handelt von der Heilung des blinden Bettlers durch Jesus. *Egressus Jesus* erklang in Hof am Sonntag Reminiscere, ebenfalls »post Evangelium«.¹⁹⁴ Auch diese Motette vertont das Tagesevangelium (Mt 15,21–28), welches die Episode von Jesus und der kanaanäischen Frau erzählt. Die Rubrizierungen im *Tabulaturbuch* und dem *Ordo cantionum* sind allerdings kein Resultat der Rezeption im deutschen Sprachraum, sondern gehen auf den *Thesaurus* zurück: Giovanelli überschrieb *Transeunte Domino* mit »de Dominicis Diebus«, was angesichts des Textes im Sinne von Quinquagesima zu verstehen ist, während er *Egressus Jesus* »in Quadragesima« aufgeführt wissen wollte, was wiederum, vom Text her, nur an Reminiscere Sinn ergeben würde.¹⁹⁵

Abschriften in Mus.Gri.54 (M6), Gri.56 (M11), Gl.5 (M16) und Gri.49 (M22) belegen die Popularität von *Transeunte Domino* in Meißen, ebenso das Unikum einer anonymen *Missa super Transeunte Domino* 5 v. in Gri.56 (Nr. 42). Obschon Giovanellis *Thesaurus* gegen Ende von Figulus' Amtszeit nach Meißen kam

193 Rühling: *Tabulaturbuch* (wie Anm. 122), fol. [138]v.

194 Kätzel: *Musikpflege im Reformationsjahrhundert* (wie Anm. 15), S. 117.

195 Pietro Giovanelli (Hg.): *Novi atque catholici thesauri musici liber secundus* (= B/I 1568²), Venedig 1568, Tenor, S. 193; Ders. (Hg.): *Novi thesauri musici liber quintus et ultimus* (= B/I 1568⁶), Venedig 1568, Tenor, S. 456.

(M21b, s. Kap. IV.1.5.7), scheint die handschriftliche Afraner Überlieferung eher vom Nürnberger Nachdruck der Wert'schen Motettenbücher abhängig zu sein – so ist etwa das Ingrossat in Gl.5 auf den 21. Februar 1585 datiert.

Egressus Jesus ist in Mus.Gri.49 enthalten, in Gl.5 wurde es nicht vor März 1588 eingetragen.¹⁹⁶ Von besonderem Interesse ist die Überlieferung als solitärer handschriftlicher Anhang zu Mus.Gri.5, jenem Konvolut mit den sechs Bänden der *Evangelia dominicorum et festorum* (M3g), denn dieser Überlieferungsbefund deutet darauf hin, dass die Motette noch während Figulus' Amtszeit in das Repertoire aufgenommen wurde. Die späten Ingrossate in den beiden o. g. Handschriften geben jedoch keinerlei Anlass, Steudes Datierung des Anhangs auf um 1580¹⁹⁷ in Zweifel zu ziehen, so dass auch diese Afraner Repertoiretradition vom Nürnberger Nachdruck der Wert'schen Motettenbücher ausgehen dürfte.

Werts Textwahl verengte die Aufführungsmöglichkeiten in der lutherischen Liturgie auf die o. g. Fastensonntage. Sie an diesen Tagen an einer anderen Stelle als nach dem Evangelium aufzuführen, hätte ebenfalls wenig Sinn gemacht – und in der Tat finden sich in der Gesangsordnung der Michaeliskirche zahlreiche Beispiele von Motetten, die nicht nur das Evangelium des nämlichen Sonntages vertonen, sondern auch nach der Evangelienlesung aufgeführt werden sollten.

Die Schlichtheit der Evangelientöne lud im Falle von Evangelienmotetten in besonderem Maße zur Verarbeitung textfremder *cantus firmi* ein. Auch in *Transeunte Domino* scheint Wert mit Assonanzen an Choralintonation von Quinquagesima-Gesängen zu arbeiten (s. Notenbeispiel 25¹⁹⁸).

Die Exposition der Motette basiert auf einem markanten aufsteigenden Soggetto, das in absteigender Terrassen-Imitation durch alle fünf Stimmen wandert. Es liegt daher nahe, dessen melodische Substanz auf einen *cantus prius factus* zu beziehen. Die Motette steht in einem transponierten 1. Modus mit der Finalis *g*. Aufsteigende Choralinitien dieser Art begegnen allerdings selten in diesem Modus, sondern sind eher eine Eigenart des ebenfalls in *g* fundierten siebten Modus. Schränkt man die Auswahl auf Quinquagesima-Gesänge und Texte ein, die einen expliziten Bezug zu Lk 18,31–43 aufweisen, wären die Antiphonen *Transeunte Domino* (CAO 5172) und *Dum approquinquaret Jericho* (CAO 2436) als mögliche Vorlagen zu diskutieren (s. Notenbeispiel 26¹⁹⁹).

196 Steude: *Die Musiksammelhandschriften der Sächsischen Landesbibliothek* (wie Anm. 4), S. 54.

197 Ebd., S. 64.

198 Carol MacClintoc/Melvin Bernstein (Hgg.): *Giaches de Wert. Collected Works*, Bd. 11: *Motectorum quinque vocum* (1566) (= *Corpus mensurabilis musicae* 24.11), s. l. 1969, S. 44.

199 *Transeunte Domino* transkribiert aus dem Antiphonar von SS Ulrich und Afra zu Augsburg von 1459. D-Mbs Clm 4303, fol. 156v; *Cum appropinquasset [sic] Iericho* transkribiert aus Lossius: *Psalmodia* (wie Anm. 69), s. l.

Cantus
Tran - se - un - te Do - mi - no cla - ma - bat coe - cus ad e -

Altus
Tran - se - un - te Do - mi - no cla - ma - bat coe -

Tenor
Tran -

Notenbeispiel 25. Giaches de Wert: *Transeunte Domino / Et ait illi Jesus* 5 v.,
Beginn, Exzerpt.

Trans - e - un - te Do - mi - no cla - ma - bat ce - cis

Dum ap - pro - quin - qua - ret I - e - ri - cho,

Notenbeispiel 26. Intonationen der Antiphonen *Transeunte Domino*
und *Cum appropinquasset [sic] Iericho*.

Die Antiphon *Transeunte Domino* steht im 1. Modus und ihr Text paraphrasiert ebenfalls die nämliche Episode aus Lk 18,31–43. Zwar stimmt die grobe melodische Kontur mit dem Soggetto überein, doch fehlt der Intonation der Antiphon dessen stringent aufwärtsstrebender Charakter, der wie bereits erwähnt auch nicht zu den melodischen Charakteristika des 1. Modus zählt. Demgegenüber sind die ersten fünf Töne des Soggettos nahezu identisch mit der Intonation der Antiphon *Dum appropinquaret Jericho*, wiederum eine Paraphrase derselben Evangelienepisode. Den einzigen Unterschied bildet die große Terz g^1-h^1 . Ob die Antiphon *Transeunte Domino* im überwiegend lutherischen Rezeptionsgebiet der Motette bekannt war, ist nicht mit letzter Sicherheit zu sagen. Traditionell wurde sie zum Benedictus in der Laudes oder in der Terz gesungen,²⁰⁰ die in lutherischen Kirchen nicht mehr gehalten wurden. Die Antiphon *Dum appropinquaret Jericho* wird ebenfalls überwiegend als Benedictus-Antiphon überliefert,²⁰¹ doch verpflanzte Lucas Lossius – auf den auch die Textredaktion in Notenbeispiel 25 zurückgeht – sie 1553 in die Vesper, was dem Gesang ein Nachleben in der lutherischen Liturgie sicherte. Lossius'

200 Vgl. Cantus ID 005172, in: *Cantus Index. Online Catalogue for Mass and Office Chants*, <http://cantusindex.org/id/005172>, abgefragt 20. August 2020.

201 Vgl. Cantus ID 002436, in: *Cantus Index. Online Catalogue for Mass and Office Chants*, <http://cantusindex.org/id/002436>, abgefragt 20. August 2020.

Vesperproprien stehen dabei ganz im Zeichen der Geschichte vom blinden Bettler: Auch das Responsorium des Tages *Caecus sedebat secus viam* (CAO 6260) – ursprünglich erklang es an Quinquagesima in der Matutin²⁰² – basiert auf Lk 18,31–43.

Es ist nicht auszuschließen, dass Wert sein Soggetto aus der Antiphon *Transeunte Domino* gewann, indem er die melodischen Abwärtsschritte entfernte. Eventuell tat er dies bewusst, um innerhalb einer Intonation des 1. Modus den melodischen Charakter des siebten Modus zu evozieren. Tonale Ambiguität ist bereits in den Motetten der Josquin-Generation zu beobachten,²⁰³ das ästhetische Spannungsverhältnis zwischen der Modusgebundenheit bestimmter melodischer Bildungen und Transpositionstechniken in der zeitgenössischen Figuralmusik gewinnt im 16. Jahrhundert allerdings durch die Renaissance der »cantica sacra veteris Ecclesiae« eine neue Intensität (V.4.3) und steht dabei keineswegs quer zum Gedanken der Bibelparaphrase (V.4.1).

Ebenso wenig kann jedoch ausgeschlossen werden, dass die Popularität der Motette im deutschen Sprachraum das Resultat eines rezeptionskulturellen Missverständnisses war. Infolge der lutherischen Liturgiereformen verengte sich die aktive Kenntnis des gregorianischen Melodienrepertoires auf wenige Gesänge. Lossius' *Psalmodia* verpflanzte für gewöhnlich lediglich eine Antiphon und ein Responsorium aus Matutin und Laudes in die Vesper, natürlich auf Kosten traditioneller Vesperantiphonen und Responsorien. Insbesondere die Motetten katholischer Komponisten, die als Kleriker eventuell noch das officium divinum publicum praktizierten, mindestens aber der Brevierpflicht unterlagen, trafen im lutherischen Teil des deutschen Sprachraums auf einen sehr viel engeren musikalischen Verständnishorizont. In der lutherischen Messe aufgeführt, schlug Werts *Transeunte Domino* einen sinnfälligen Bogen zur Vesper des Vortages. Im Kontext der katholischen Liturgie würde der Bogen jedoch zwischen Messe und Laudes und ferner zwischen dem liturgischen Aufführungsort der Motette und dem Canticum Zachariae gespannt werden, als dessen Antiphonen sowohl *Transeunte Domino* als auch *Dum appropinquet Jericho* traditionell gesungen wurden.

Der Beginn einer an St. Afra überlieferten anonymen *Missa super Transeunte Domino* basiert ebenfalls auf Werts Soggetto, hätte den Fürstenschülern daher ebenfalls als Assonanz an die Vesper-Antiphon *Cum appropinquet Jericho* erscheinen können. Dies spräche für die Hypothese eines bewussten Brückenschlags zwischen Messe und Vesper. Ein Hinweis auf

202 Vgl. Cantus ID 006260, in: *Cantus Index. Online Catalogue for Mass and Office Chants*, <http://cantusindex.org/id/006260>, abgefragt 20. August 2020.

203 Carl Dahlhaus: *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel [u. a.] 1988, S. 210–220.

den Bedeutungshorizont, auf dem die Aufführung von Messe und Motette zu verorten wäre, lässt sich der Hofer Gesangsordnung entnehmen, denn neben Werts *Transeunte Domino* sollte an Quinquagesima ein fünfstimmiges *Misereris omnium* aufgeführt werden.²⁰⁴ Dies ist der Text des Introitus für den Aschermittwoch, welcher auf Weish 11,24–27 basiert: »Du erbarmst dich aller, Herr, und verabscheust nichts von allem, was du gemacht hast; Du siehst über die Sünden der Menschen hinweg aufgrund ihrer Buße. Du schonst sie; denn du bist der Herr, unser Gott.«²⁰⁵

Die Geschichte von der Heilung des Blinden in Lk 18,31–43 deutet Luther als Exempel von »Liebe in Christo gegen den Blinden und Glauben im Blinden an Christum«.²⁰⁶ Besonderes Augenmerk lenkt er dabei auf den Akt der Anrufung durch den Glauben gemäß Röm 10,14: »Wie sollen sie aber den anrufen, an den sie nicht glauben?« Die Anrufung Jesu durch den Blinden erfolgt in Werts Motette, wie auch der Antiphon *Transeunte Domino* mit den Worten: »Miserere mei, fili David.«²⁰⁷ Obschon der Blinde Jesus nicht sehen kann, glaubt er an ihn als den Messias und Sohn Davids. In Luthers Augen ist der Glaube des Blinden das alles bewegende Moment in dieser Evangelienepisode:

Zuletzt sehen wir, wie Christus uns zum Glauben reizt mit Werken und Worten. Auf's erste mit Werken, daß er sich des Blinden so hart annimmt, und läßt sich merken, wie wohl ihm der Glaube gefällt, daß er sich gleich damit fangen läßt, steht und thut, was der Blinde in seinem Glauben begehrt. Zum andern, daß er mit Worten seinen Glauben preiset und spricht: »Dein Glaube hat dir geholfen«; wirft die Ehre am Wunderwerk von sich und gibt sie dem Glauben des Blinden. Summa, der Glaube ist gewähret, was er bittet, und ist dazu unsere große Ehre vor Gott.²⁰⁸

Der Bettler ist dabei nach Luthers Deutung kein Repräsentant einer Minderheit oder Pariagruppe, sondern ein allgemeines Sinnbild für den rechten Christen: »Dieser Blinde bedeutet den geistlichen Blinden, welcher ist ein jeglicher Mensch von Adam geboren, der das Reich Gottes nicht sieht noch erkennt; aber das ist eine Gnade, daß er seine Blindheit fühlt und erkennt, und derselbigen gerne los wäre. Das sind die heiligen Sünder, die ihren Fehl fühlen und nach Gnade seufzen.«²⁰⁹

204 Kätzl: *Musikpflege im Reformationsjahrhundert* (wie Anm. 15), S. 117.

205 Introitus *Misereris omnium, Domine*, in: *Gregorianisches Repertoire*, <https://gregorien.info/chant/id/5264/0/de>, abgefragt 21. August 2020.

206 Walch (Hg.): *Dr. Martin Luthers Kirchen-Postille* (wie Anm. 160), Sp. 529 f.

207 MacClintoc/Bernstein (Hgg.): *Giaches de Wert. Collected Works*, Bd. 11 (wie Anm. 198), S. 46.

208 Walch (Hg.): *Dr. Martin Luthers Kirchen-Postille* (wie Anm. 160), Sp. 531.

209 Ebd.

Cantus
bat, mi - se - re - re - me - i, mi - se - re - re

Altus
bat, mi - se - re - re me - i, mi - se - re - re

Tenor
bat. mi - se - re - re me - i, mi - se - re - re

Quintus
bat, mi - se - re - re me - i, mi - se - re - re

Bassus
ma - bat

50
me - i fi - li Da - - - vid,
me - i, fi - li - Da - - - vid, mi -
me - i, fi - li Da - - - vid, mi -
me - i, fi - li - Da - - - vid,
mi -

Notenbeispiel 27. Giaches de Wert: *Transeunte Domino / Et ait illi Jesus* 5 v.,
Mensuren 46–52.

Ein Faktor der überdurchschnittlichen Rezeption von *Transeunte Domino* im lutherischen Raum mag daher auch dem Umstand zuzuschreiben sein, dass Wert exakt dieses Seufzen nach Gnade, nämlich die Anrufung Jesu durch den Bettler musikalisch besonders in Szene setzt (s. Notenbeispiel 27²¹⁰). Für den narrativen Teil des Evangeliums, die Schilderung des Vorübergehens Jesu, nutzt Wert einen konventionellen imitatorischen Satz. Als der Blinde jedoch das Wort an Jesu richtet und – von den Umstehenden zum Schweigen vermahnt – umso lauter schreit (»vero multo magis clamabat«), schlägt der Satz in homophone Textdeklamation um. Insgesamt viermal werden die Worte

210 MacClintoc/Bernstein (Hgg.): *Giaches de Wert. Collected Works*, Bd. 11 (wie Anm. 198), S. 46.

»Miserere mei, fili David!« auf diese Weise wiederholt, bevor die Schlusskadenz der prima pars erreicht wird. Den Kern dieser Textur bildet ein in Sekundschriften abwärtsführendes Soggetto auf dem Wort »miserere«. Dieses wird zunächst in Discantus und Tenor präsentiert, bei der ersten Wiederholung in Altus und Quintus, dann in Discantus und Quintus und schließlich in Altus und Tenor. Der in unterschiedlichen Registerkombinationen vortragene Erbarmensruf fügt sich in die lutherische Deutung des Blinden als Repräsentanten aller von Adam geborener Menschen. Zugleich stellen die viermalige Wiederholung der Textur und die unterschiedlichen Registerkombinationen eine dramatische Intensivierung dar, die ohne Zweifel von der Zeile »vero multo magis clamabat« motiviert wurde.

Obschon eine Paraphrase von Lk 18,31–43, so stellte die Aufführung von Werts *Transeunte Domino* nach dem Evangelium in gewisser Weise eine Wiederholung dar. Während Motetten über vom Evangelium verschiedene Texte stets eine intertextuelle Horizonsweiterung ermöglichten, musste im Falle einer Motette über denselben Evangelientext die Vertonung einen qualitativen Mehrwert liefern. Über die mögliche Assonanz an die Antiphon *Cum appropinquaret Jericho* wäre auch eine intertextuelle Lesart von Werts Motette möglich, welche die Motette in einem lutherischen Kontext stärker an den Topos der grenzenlosen Gnade nach Weish 11,24–27 binden würde. Vor diesem Hintergrund erscheint insbesondere die dramatische Inszenierung des Erbarmungsrufes als sinnstiftendes Element in der o. g. Aufführungssituation. Das heißt, der qualitative Mehrwert von Werts Motette liegt nicht nur in der Ausdeutung des Evangelientextes, sondern auch in seiner effektvollen Darstellung.

Auch Werts *Egressus Jesus 7 v.* wiederholt das Evangelium für Reminiscere, und zwar nicht in paraphrasierter Form, sondern wörtlich (Mt 15,21–28). Das Evangelium berichtet von der kanaanäischen Frau, die Jesus bittet, die Bessenseheit ihrer Tochter zu heilen. Mit den abweisenden Worten, »Es ist nicht recht, dass man den Kindern ihr Brot nehme und werfe es vor die Hunde«, gibt dieser zu verstehen, dass er allein zu den Angehörigen des Volkes Israel geschickt wurde und Kanaanäer keinen Anspruch auf seine Hilfe hätten. Die Frau antwortet demütig: »Ja, Herr; aber doch essen die Hunde von den Brosamen, die vom Tisch ihrer Herren fallen.« Indem sie eingesteht, dass ihr kein Anspruch auf die Verheißung Israels zustehe, beweist sie Jesus die Tiefe ihres Glaubens und erhält die erbetene Hilfe.

Motetten über diesen Text sind rar. Neben Werts Vertonung wäre noch eine weitere Michael Deiss' zu nennen, die im ersten Band von Giovannellis *Thesaurus musicus* (B/I 1568²) veröffentlicht wurde. Abseits des Drucks sind jedoch kaum weitere Überlieferungsinstanzen auszumachen. Werts *Egressus Jesus* weist eine erkleckliche handschriftliche Überlieferung im sächsischen und schlesischen Raum auf, und auch die Aufnahme einer Intavolierung in

Cantus
Sextus
Altus
Tenor
Quintus
Bassus

E - gres - sus Ie - sus E - gres - sus
E - gres - sus Ie - sus E - gre - sus Ie - sus E - gres -
E - gres - sus Ie - sus E - gres - sus Ie - sus E - gres -
E - gres - sus Ie - sus E - gres - sus Ie - sus E -
E - gres - sus Ie - sus E - gres - sus Ie - sus E - gres - sus
E - gres - sus Ie - sus E - gres - sus Ie - sus E - gres - sus

Notenbeispiel 28. Michael Deiss: *Egressus Jesus* 6 v., Beginn.

Jakob Paix' *Thesaurus motetarum* (A/IP 643, Brown 1589⁶) spricht für die Popularität der Motette in den letzten Dezennien des 16. Jahrhunderts.

Wie bereits im Falle von Clemens' bzw. Gomberts/Manchicourts *Maria Magdalena et altera Maria / Cito euntes* kann daher die Frage gestellt werden, ob zwischen Werts und Deiss' Vertonung ein wesentlicher Unterschied auszumachen ist.

Deiss baut die Exposition der Motette über einem Soggetto auf, das mit seinen Tonrepetitionen und dem anschließenden Terzschritt deutlich einen Evangelienton emuliert (s. Notenbeispiel 28²¹¹). Die formale Prozesslogik der Exposition ist die der Durchimitation, dennoch verzichtet Deiss auf einen zu dichten imitatorischen Satz, indem er Tenor und Altus sowie Bassus und Cantus zu Stimmgruppen zusammenzieht, was zusammen mit den Textwiederholungen eine dem Evangelienbericht angemessenen Deklamation des Textes ermöglicht. Deiss' Vertonung kann vor diesem Hintergrund als konventionell bezeichnet werden, wenngleich sich unter der Oberfläche der Konvention subtile Individuationsmerkmale ausmachen lassen: Zu nennen wären z. B. die kolorierten (d. h. triolischen) Melismen auf »Jesus« in Sextus, Quintus und Bassus, die als Zeichen der Trinität ein symbolisches Element in die Vertonung bringen. Doch auch in diesem Fall entspräche die Deiss'sche Motette etablierten Erwartungshaltungen.

211 Transkribiert aus: Pietro Giovanelli (Hg.): *Novi thesauri musici liber primus* (B/I 1568²), Venedig 1568, S. 53.

Supremus
E - gres - sus Je - sus se - ces - sit in par - tes Ty - ri et...

Altus
E - gres - sus Je - sus se - ces - sit in par - tes Ty - ri et

Quinta vox
E - gres - sus Je - sus se - ces - sit in par - tes Ty - ri

Bassus
E - gres - sus Je - sus se - ces - sit in par - tes Ty - ri

Notenbeispiel 29. Giacches de Wert: *Egressus Jesus* 7 v., Beginn.

Werts Motette muss demgegenüber als höchst unkonventionell eingestuft werden (s. Notenbeispiel 29²¹²). Assonanzen an einen Evangelienton sind nicht auszumachen, der Beginn wird auch nicht von der Imitation eines Soggettos getragen.

Stattdessen beginnt der Evangelienbericht in homophoner Deklamation, und auch die bald darauf einsetzende chromatische Einfärbung des Satzes erscheint für eine Evangelienmotette ungewöhnlich. Der punktierte Deklamationsrhythmus²¹³ ist häufig in den Eröffnungsmensuren Wert'scher Madrigale anzutreffen. So verwendete er zu Beginn von *Avorio e gemme* 5 v. aus seinem *Quinto libro de madrigali* (A/I W 878, 1571) exakt denselben Deklamationsauftakt (s. Notenbeispiel 30²¹⁴).

Während Wert in den meisten deklamatorisch beginnenden Madrigalen des *Quinto libro* einen beschleunigenden Deklamationsauftakt wählte, entschied er sich in *Avorio e gemme* für einen getragenen Duktus, wahrscheinlich aufgrund des tragischen Kontexts dieser Liebesbekundung aus Ariosts *Orlando furioso*. In den meisten derart gestalteten Madrigalen Werts wechseln sich deklamatorisch vorgetragene Schilderungen mit Abschnitten ab, in denen Madrigalisten zur Textausdeutung eingesetzt werden. Auch in *Egressus Jesus* verwendet Wert beide Stilregister. Als die kanaanäische Frau Jesus um Hilfe anfleht, brechen die Stimmen aus der homophonen Deklamation aus, um auf

212 Carol MacClintock/Melvin Bernstein (Hgg.): *Giacches de Wert. Collected Works*, Bd. 16: *Modulationum cum sex vocibus, Liber primus* (1581) (= *Corpus mensurabilis musicae* 24.16), s. l. 1973, S. 88.

213 Im Original besteht die rhythmische Folge der ersten drei Silben aus Semibrevis, punktiertes Semibrevis und Minima.

214 Carol MacClintock (Hg.): *Giacches de Wert. Collected Works*, Bd. 5: *Madrigals. Il quinto libro de madrigali a cinque, sei, e sette voci, 1571* (= *Corpus mensurabilis musicae* 24.5), s. l. 1966, S. 1.

Cantus
A - vo - rio e gem - me ed

Altus
A - vo - rio e gem - me a - vo - rio e gem -

Tenor
A - vo - rio e gem. me ed o - gni pie - tra

Quinta vox
A - vo - rio e gem - me ed

Bassus
A - vo - rio e gem - me ed o - gni pie -

Notenbeispiel 30. Giaches de Wert: *Avorio e gemme* 5 v., Beginn.

Supremus
cla - ma - vit, cla - ma - vit di - cens

Altus
cla - ma - vit, cla - ma - vit, di - cens

Quinta vox
cla - ma - vit, cla - ma - vit di -

Bassus
cla - ma - vit, cla - ma - vit di -

Notenbeispiel 31. Giaches de Wert: *Egressus Jesus* 7 v., Masuren 13–18.

dem Reizwort »clamavit« das Schreien der Frau mit versetzten Oktavsprüngen darzustellen (s. Notenbeispiel 31²¹⁵)

Als Mittel musikalischer Sinnstiftung würde man im Kontext einer Evangelienmotette eher Assonanzen an geläufige cantus firmi oder symbolträchtige Figurierungen wie in der Vertonung von Deiss erwarten. Wie in den bisherigen Analysen deutlich wurde, zielen diese Verfahren darauf ab, dem präexistenten Text weitere Sinnebenen einzuschreiben, wodurch er allerdings auch verschlüsselt wird. Ohne Dechiffrierung, ohne intellektuelle Auseinandersetzung,

215 MacClintock/Bernstein (Hgg.): *Giaches de Wert. Collected Works*, Bd. 16 (wie Anm. 212), S. 89.

blieben diese Sinnebenen verschlossen. Dieses Verfahren setzt das Nachdenken über den Text und seine Vertonung auch abseits der eigentlichen Aufführung voraus, was sich gut in den Kontext von Schulen fügt, an denen Grundlagen von Exegese und Dogmatik vermittelt werden sollen.

Das in Werts *Egressus Jesus* greifende Verfahren bietet demgegenüber kaum Impulse für das Erschließen weiterer Sinnebenen. Dafür ist es sehr viel unmittelbarer. Der erzählende Chor, die Madrigalisten und schließlich die auf verschiedene Stimmgruppen verteilten Sprecherrollen erwecken den Evangelienbericht förmlich zum Leben. Stärker noch als in *Transeunte Domino* scheint *Egressus Jesus* das Prinzip dramatischer Textdarstellung in den Vordergrund zu stellen.

V.6 Der *Catalogus Bibliothecae Musicae Portensis* aus Sicht des Grimmenser und Afraner Repertoires

Auch wenn eine Scheidung von Überlieferung und Repertoire im Falle Pfortas nicht möglich ist, so soll an dieser Stelle wenigstens der Versuch unternommen werden, die im Pfortaer Bibliothekskatalog von 1736 enthaltenen Drucke vor dem Hintergrund des Grimmenser und Meißener Repertoires zu erörtern.

Dokumentieren die Grimmenser und Meißener Quellen überwiegend das Repertoire der 1550er- bis 90er-Jahre,²¹⁶ so stammt nur ein kleiner Teil der im *Catalogus* verzeichneten Musikalien auf diese Zeit (P1–11). Unter diesen ist jedoch die hohe Dichte von Drucken aus der Offizin Georg Rhaws auffällig. Neben den auch in Grimma vorhandenen *Symphoniae iucundae* (B/I 1538⁸, P3a) umfassen diese insbesondere Repertoire für die Messe wie das *Opus decem missarum* (B/I 1541¹, P3b), die *Officia paschalia* (B/I 1539¹⁴) und den verschollenen letzten Band der *Officia*-Serie, die *Officia pentecostalia* (s. Kap. IV.2.2). Die im Grimmenser Konvolut Mus.Gri.14 aufscheinende Orientierung am Rhaw'schen Modell figuraler Gottesdienste könnte daher auch für die frühen Jahrzehnte der Pfortaer Kirchenmusik von Bedeutung gewesen sein. Die im Vergleich mit Grimma stärkere Akzentuierung der Messe wäre möglicherweise dadurch zu erklären, dass die Pfortaer Fürstenschüler im Gegensatz zu den Grimmensern für sämtliche Gottesdienste in der Klosterkirche allein verantwortlich waren, die aufgrund der abgelegenen Lage Pfortas höchstwahrscheinlich auch geschlossene Schulveranstaltungen waren.

Auffällig ist außerdem der hohe Anteil von Motettensammlungen unter den ältesten Drucken des Bestandes. Mit Johann Otts *Novum et insigne opus musicum* (B/I 1537¹, 1538³; P1a–b), den *Symphoniae iucundae* und Georg Forster *Selectissimarum mutetarum tomus primus* (B/I 1540⁶, P1c) war nicht nur ein

216 Zur Problematik des Grimmenser Repertoires ca. 1590–1620 s. V.1.

beachtlicher Teil des Motettenrepertoires der 1530er- und 40er-Jahre, sondern zugleich die ältere Repertoireschicht des *Novum et insigne opus musicum* von Johann vom Berg in Pforta vorhanden. Dies spricht für eine frühe gottesdienstliche Aufführung von Motetten. Die genannten Drucke enthalten nicht nur Hellincks/Richaforts *Jerusalem luge / Deduc quasi torrentem* 5 v., Verdelots *Si bona suscepimus* 5 v. und La Faghes *Elizabeth Zacharie / Inter natos mulierum* 4 v., sondern auch Maistre Gosses *Ecce dominus veniet* 5 v., Ludwig Senfls *Vita in ligno / Qui propheticè / Qui expansis* 5 v. oder Mathurin Forestiers *Veni sancte spiritus / O lux beatissima* 6 v. – Motetten, die sowohl von Rühlings *Tabulaturbuch* als auch von der Hofer Gesangsordnung in den Kontext der oben beschriebenen Aufführungstradition gerückt werden.²¹⁷

Zwischen den Motetten- und liturgischen Rhaw-Drucken der 1530er- und 40er-Jahre und den nächsten Musikalien innerhalb der Chronologie des *Catalogus* klafft eine Lücke von über 30 Jahren. Ob dies Verlust zuzuschreiben ist oder dem Umstand, dass der frühe Bestand bereits einen Großteil der Repertoirebedürfnisse deckte, muss hier offengelassen werden. Mit Gallus Dresslers *Sacrae cantiones* (A/I D 3521, 1574; P4a) und Jakob Meilands *Cantiones sacrae* (A/I M 2176, 1573; P4b) wird die Chronologie dann von zwei Motettensammlungen fortgesetzt, die keinesfalls außerhalb der gottesdienstlichen Aufführungstradition stehen. Motetten Dresslers werden zwar von der Hofer Gesangsordnung nicht erwähnt, doch Rühling übernahm drei Stücke aus den *Sacrae cantiones* in sein *Tabulaturbuch*. Aus den *Cantiones sacrae* Meilands übernahm Rühling nur eine Motette, während die Gesangsordnung der Michaeliskirche insgesamt fünf auflistet.²¹⁸

Mit den *Fasciculi aliquot sacrarum cantionum* (A/I L 991, 1589; P5c) partiierte Pforta, ebenso wie die Schwesternschulen, recht spät an der Rezeption von Lassos *Sacrae cantiones* von 1562. Gemeinsam mit der recht großen Lücke zwischen den frühen Wittenberger und Nürnberger Publikationen und Drucken aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wäre auch hier über eine eher konservative Repertoirepolitik zu spekulieren, die in Pforta – ebenso wie in Grimma – mit der langen Amtszeit des Kantors Heinrich Dürrfeld zu koinzidieren scheint, der von 1545 bis 1582 nicht nur die Pfortaer Musikpflege gestaltete, sondern als Bibliothekar auch den Ankauf von Musikalien übersah.²¹⁹

Sämtliche Lasso-Drucke und möglicherweise auch die späten Auflagen der Motetten Dresslers und Meilands stammen daher mit hoher Wahrscheinlichkeit

217 Rühling: *Tabulaturbuch* (wie Am. 122), fol. 138v–[139]r; Kätzel: *Musikpflege im Reformationsjahrhundert* (wie Anm. 15), S. 109–133.

218 Ebd.

219 Einer der ersten Kataloge der Bibliothek wurde am 27. Mai 1580 »durch den alten Henricum Dürrfeldus Cantorem und Notarium aufgeschrieben«. Archiv und Bibliothek der Landesschule Pforta, Port. 90, ohne Folierung.

aus der Amtszeit Sethus Calvisius', der von 1582 bis 1594 in Pforta Kantor war. Calvisius war zuvor Kantor der erfolgreichen Pauliner Kantorei in Leipzig gewesen (s. Kap. III.5) und brachte ohne Zweifel neues Repertoire aus der Universitätsstadt nach Pforta. Die im *Catalogus* dokumentierten Neuerwerbungen während Calvisius' Kantorat sind überschaubar, jedoch darf nicht vergessen werden, dass er mit seinen *Hymni sacri* eigene Beiträge zur Tradition der Bibelparaphrase leistete (V.4.2) und selbst Motetten komponierte, die – wie die Aufnahme in das erste Bodenschatz'sche *Florilegium* (B/I 1603¹) belegt – offenbar noch über seine Amtszeit hinaus Relevanz für das Pfortaer Repertoire besaßen. Auch an St. Afra wurde Calvisius' Schaffen wahrgenommen, wie die Aufnahme von *Exultate iusti in Domino* 8 v. in Urban Bircks Handschrift Mus.Gri.49 und *In te Domini speravi* 7 v. in Mus.Gri.50 belegen. Letztere Motette ist mit der Autorenangabe »Sethus Calvisius Cant. Port.« versehen,²²⁰ datiert also noch vor Calvisius' Wechsel an die Leipziger Thomasschule im Jahr 1594.

Mit den wenigen durch den *Catalogus* erfassten Erweiterungen der Pfortaer Musikalien während des Kantorats Calvisius' enden die Vergleichsperspektiven zwischen dem nur bis Anfang der 1590er-Jahre dokumentierten Afraner und Grimmenser Repertoire. Zwar führt der *Catalogus* auch etliche Musikalien aus der Zeit von ca. 1600–1620 auf, doch fehlen die Möglichkeiten aus diesen nach den eingangs beschriebenen Kriterien (V.1) repertoirerelevante Quellen und Musikstücke herauszulesen. Die wenigen älteren Drucke des *Catalogus* zeigen immerhin eine hohe Konformität mit dem Repertoire der Schwesternschulen sowie Referenzquellen wie dem Rühling'schen *Tabulaturbuch* und der Hofer Gesangsordnung. Insgesamt scheint der *Catalogus* daher das in diesem Kapitel erstellte Repertoireprofil zu bestätigen.

Zusammenfassung

Trotz des sehr unterschiedlichen Informationsgehalts der Grimmenser und Afraner Musikalien und des Pfortaer *Catalogus* ergibt sich in der Gesamtschau der in diesem Kapitel erörterten Beispiele ein relativ kohärentes Bild des an den drei Fürstenschulen gepflegten Repertoires. In den Gründungsjahrzehnten ist an allen drei Schulen das Bemühen um Gleichförmigkeit mit der Wittenberger Kirchenmusik der 1530er- und 1540er-Jahre zu beobachten. Das liturgische Kernrepertoire von Vesper und Messe, d. h. Psalmen, Antiphonen, Responsorien, Hymnen, Magnificat sowie Messproprien, wurde zu großen Teilen aus den Drucken Georg Rhaws übernommen. Während ein großer Teil

²²⁰ Steude: *Die Musiksammelhandschriften der Sächsischen Landesbibliothek* (wie Anm. 4), S. 81, 84.

dieser Drucke in Pforta vorhanden war, behelfen sich Reinmann in Grimma und Figulus in Meißen überwiegend mit Abschriften.

Andere Teile des Repertoires stellten die Schulen selbst her. In den *Preca-tiones*, *Tricinia* und *Hymni sacri* Figulus' und Calvisius' spiegelt sich das Selbstverständnis einer mitteldeutschen Humanistentradition wider, der neben Eobanus Hesses, Philipp Melanchthon und Joachim Camerarius auch etliche Funktionäre der Fürstenschulen wie Johannes Rivius und Georg Fabricius angehörten. Das Credo Rivius', dass das Studium der Sprachen stets mit dem der christlichen Lehre zu verbinden sei, findet in den Vertonungen von Bibel- und Gebetsparaphrasen seinen deutlichsten Ausdruck. Hier wird nun auch konkreter sichtbar, was Jacob Andreae in den späten 1570er-Jahren als philosophisches Spekulieren angriff und der Afraner Rektor Matthäus Dresser so aggressiv verteidigte (s. Kap. III.2.3).

Auch hinsichtlich des Motettenrepertoires scheinen sich die Schulen zunächst am Vorbild Wittenbergs orientiert zu haben, partizipierten dann aber an der von Johann vom Bergs *Evangelia* initiierten Modifikation der Wittenberger Aufführungstradition, als deren Resultat spätestens ab den 1580er-Jahren ein erweitertes Spektrum liturgischer Aufführungsmöglichkeiten und ein relativ fixiertes Repertoire greifbar werden. Der Anteil der Fürstenschulen an der Genese dieser Aufführungspraxis lässt sich schwer einschätzen. Wolfgang Figulus' Involvierung in Berg'sche Publikationsprojekte, die zahlreichen Konkordanz des Rühling'schen Tabulaturbuchs mit dem Afraner Bestand D und die Tätigkeit ehemaliger Fürstenschüler als Kirchenmusiker in Hof sind jedoch starke Indizien dafür, dass die Fürstenschulen diese Tradition nicht nur passiv rezipierten.

Auch wenn liturgisches, humanistisches und Motettenrepertoire in diesem Kapitel getrennt behandelt wurden, so kamen im Zuge der Untersuchung doch etliche Schnittmengen zum Vorschein. Die Textretuschen in Johannes de la Faghes *Elizabeth Zacharie*, z. B., erfolgten nach denselben bibelphilologischen Kriterien, die auch den Magnificat-Antiphonen Georg Forsters in den *Vesperarum precum officia* zugrunde lagen. Nicht nur Joachim Camerarius wollte die *Tricinia* im Dienst einer adäquaten Darstellung des göttlichen Namens sehen, auch Johann Berg beschrieb den Zweck der *Evangelia* mit der Erkenntnis und Propagierung des »nominis divini«. So lassen sich sowohl die humanistischen Bibel- und Gebetsparaphrasen als auch die Motetten unter dem lutherischen Begriff der agnitio Dei vereinen. Gleichwohl ging diese Gotteserkenntnis an den Fürstenschulen von spezifischen Voraussetzungen aus, die affirmativ von Rivius' Credo, polemisch von Andreaes Kritik artikuliert wurden. Die Gratwanderung zwischen eruditio literarum und doctrina Christiana äußert sich dabei nicht zuletzt in den intertextuellen Sinnstiftungsverfahren, die nicht nur in der spezifischen Aufführungstradition von Motetten, sondern auch im liturgischen Repertoire, insbesondere den Parodiemessen, zur Anwendung kamen. Das

Spiel mit Subtexten, die durch Parodieverfahren, Substitutionspraktiken sowie cantus-firmus-Zitate und Assonanzen evoziert wurden, verdient insofern das Prädikat humanistisch, als das Interesse an diesen Texten der ›Renaissance‹ der *cantica sacra veteris ecclesiae* entspringt. Doch gerade die *Psalmodia* Lucas Lossius', das wohl wichtigste Dokument dieser ›Renaissance‹, verdeutlicht, dass diese intertextuellen Sinnstiftungsverfahren ab den 1550er-Jahren keinesfalls so spekulativ-frei erfolgten wie Andreae den Fürstenschulen vorwarf oder die frühen Naumburger und Wittenberger Quellen glauben machen. Sämtliche der *cantica sacra* glossierte Lossius mit einer Auslegung gemäß der lutherischen Lehre. Das heißt jeder dieser Texte – ganz gleich, ob er direkt erklang oder als Subtext evoziert wurde – hatte stets auch einen dogmatischen Widerhall. Deutliche Indizien dieser dogmatischen Kodifizierung finden sich an den Fürstenschulen im Sonntagsunterricht und den Lesungen bei Tisch. Zu ihren messbaren Resultaten zählt die oft verblüffende Korrespondenz intertextueller Konstellationen zwischen Perikopen-, Motetten- und ihren Subtexten mit Luthers Perikopenauslegungen, die ohne Zweifel auch von der Predigt unterstrichen wurde. Als Folge dieser diffizilen liturgischen Einbettung von Motetten erscheint schlussendlich auch die augenscheinliche Kanonisierung des gottesdienstlichen Motettenrepertoires ab den 1580er-Jahren. Denn je enger Motetten mit der lutherischen Exegese und Dogmatik verwoben wurden, desto spezifischer wurden die Anforderungen an das zwar äußerst umfangreiche, jedoch i. d. R. nicht für diese Aufführungspraxis geschriebenen Repertoire im deutschen Sprachraum zirkulierender Motetten. Lasso schrieb sich mit seinen Offertorienmotetten in diese Aufführungstradition ein. Demgegenüber erscheinen Motetten, die wie diejenigen Giaches de Werts nicht primär über Subtextverfahren mit dem liturgischen Aufführungskontext interagierten als Ausnahmen im Schulrepertoire des Untersuchungszeitraums.

Eruditio literarum und doctrina Christiana konstituierten an den Fürstenschulen also ein Spannungsverhältnis, in dem sich liturgisches, humanistisches und Motettenrepertoire mit je eigenen Akzenten positionierten. Während das humanistische Repertoire eine schuleigene Tradition zu formen scheint, so bezeugen bereits Rühlings *Tabulaturbuch* und der Hofer *Ordo cantionum* etliche Parallelen zwischen dem liturgischen und Motettenrepertoire der Schulen und der kirchlichen Musikpflege im weiteren Untersuchungsgebiet. Der Suche nach musikkulturellen Zusammenhängen, Abhängigkeiten und Wechselwirkungen zwischen den Fürstenschulen und ihrem engeren und weiterens Umfeld widmet sich das folgende Kapitel.